Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik

Jahrbuch 2004

Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen

Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert

ortus

Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

MBM

Jahrbuch 2004

Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen

Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert

Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

Jahrbuch 2004

Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen

Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert

Im Auftrag der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik herausgegeben von Peter Wollny

ortus musikverlag

2001 FH1 P2 / LQ 80100 S778-2004

Die „Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V." erhält ihre Mittel vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, dem Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt, dem Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst und dem Thüringer Kultusministerium.

Wir bitten darum, Manuskripte, Anfragen und Rezensionsexemplare an folgende Adresse zu senden:

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V.
Geschäftsstelle
Michaelstein 3c
38889 Blankenburg

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SLUB

Redaktion: Bernhard Schrammek

© ortus musikverlag 2005
Krüger & Schwinger OHG
Rathenaustraße 11
D 15848 Beeskow
http://www.ortus-musikverlag.de

Vervielfältigungen jeglicher Art gesetzlich verboten.
Bildrechte Umschlag: Schlossmuseum Sondershausen

Grafische Gestaltung nach Entwürfen von Hans-Joachim Petzak
Druck und buchbinderische Verarbeitung: printmix24, Bad Doberan
Gesetzt in Rotis-Antiqua / Maestro
Papier: Alster Werkdruck

ISBN 3-937788-03-4

2008 8 018518

Inhalt

9 **Vorwort**

Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen –
Die Vielfalt der Stile im Barockzeitalter
Internationale Tagung
Sondershausen, 1.-3. Juli 2004

11 **Klaus Manger**
„Sprache des Herzens" in der Hoftheaterkunst

27 **Werner Braun**
Poetisierende Musik im poetisierenden Zeitalter

37 **Diana Rothaug**
Lehre - Buße - Heiligung
Geistliche Musik Wolfgang Carl Briegels
am Hof Herzog Ernsts des Frommen in Gotha

57 **Axel Beer**
Beobachtungen und Überlegungen zur
thüringischen Musiktheorie um 1800 –
Gerber, Klein und Koch

65 **Helen Geyer**
„Nach dem neuesten Geschmacke" –
Überlegungen zum italienischen Hofmusik-
repertoire des frühen 18. Jahrhunderts
am Beispiel des Hofes zu Sondershausen

81 **Dietz-Rüdiger Moser**
Aurora von Königsmarck und die Musik
ihrer Zeit am Kaiserlich Freien Weltlichen
Stift Quedlinburg

95 **Christoph Henzel**
Zur Merseburger Hofmusik
unter Herzog Moritz Wilhelm

107 **Konstanze Musketa**
Musik am Zerbster Hof

127 **Eberhard Möller**
Westsächsische Musikkultur unter den
Herren von Schönburg

135 **Christine Fischer**
Musikalischer Klassizismus? –
Überlegungen zur Opernstilistik am Dresdner Hof
um die Mitte des 18. Jahrhunderts

149 **Ute Poetzsch-Seban**
Georg Philipp Telemann als Komponist und
Kapellmeister am Eisenacher Hof

157 **Uwe Wolf**
Thüringische Tradition und höfischer Glanz –
Die Motetten des Meininger Hofkapellmeisters
Johann Ludwig Bach

171 **Siegbert Rampe**
Sozialstatus und Wirkungsbereich
mitteldeutscher Hoforganisten
des 17. und 18. Jahrhunderts

Mitteleuropäische Musiklandschaften
im 16. und 17. Jahrhundert
Saxonia – Bohemia – Silesia
Wissenschaftliches Symposium
Weißenfels, 1.-2. Oktober 2004

183 **Wolfram Steude**
Mitteleuropäische Musikkultur der
wettinischen und habsburgischen Lande –
Sachsen, Böhmen und Schlesien
im 16. und 17. Jahrhundert

197 **Jiři Sehnal**
Weltliche Instrumentalmusik
im 17. Jahrhundert in Mähren

207 **Josef Šebesta**
Die lutherische Musik in Prag
von Rudolfs Majestätsbrief bis zur
Schlacht am Weißen Berg

219 **Ryszard J. Wieczorek**
Zwischen Leipzig, Breslau und Mailand:
Repertoirebildung in Mitteleuropa an der
Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert

237 **Aleksandra Patalas**
Die Kompositionen von Christoph Werner als Quelle der Inspiration für Marco Scacchi

251 **Eberhard Möller**
Heinrich Schütz und Schlesien

261 **Barbara Przybyszewska-Jarmińska**
Die Überlieferung der geistlichen Musik von Marcin Mielczewski († 1651) in Schlesien, Mähren und Sachsen

273 **Klaus-Peter Koch**
Samuel Scheidt und die musikalischen Verbindungen zwischen Mitteldeutschland und dem Territorium der heutigen Slowakei im 17. Jahrhundert

Freie Beiträge

283 **Werner Braun**
Samuel Michaels Zwischengesänge zum verdeutschten Aminta von 1630

301 **Gerhard Poppe**
Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus

343 **Ute Poetzsch-Seban**
Weitere Aspekte zu den *Geistlichen Kantaten* von Erdmann Neumeister

Anhang

349 **Claudia Konrad**
Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 2004

357 **Abkürzungsverzeichnis**
359 **Personenregister**
370 **Ortsregister**

Vorwort

Nach einem Streifzug durch das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert im letzten Jahrgang behandelt das *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik* in diesem Jahr zwei zentrale und nach wie vor aktuelle Aufgabengebiete der den mitteldeutschen Territorien gewidmeten musikwissenschaftlichen Regionalforschung – die Musikkultur der Höfe und die vielfältigen Verbindungen zu den angrenzenden Regionen. In gewisser Weise knüpft der Band damit an das *Jahrbuch 2002* an, zugleich setzt er aber auch andere Akzente, da die hier vorgelegten Beiträge überwiegend dem 17. und beginnenden 18. Jahrhundert gewidmet sind.

Die genannten thematischen Schwerpunkte gehen – wie auch in den vergangenen Bänden – auf zwei Tagungen zurück, die die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik im Laufe des Jahres 2004 veranstaltet hat. Es handelt sich zum einen um die Tagung „Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen – Die Vielfalt der Stile im Barockzeitalter", zum anderen um das Symposium „Mitteleuropäische Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert: Saxonia – Bohemia – Silesia" (Näheres hierzu im Jahresbericht von Claudia Konrad, S. 349 ff.). Das Thema Hofmusik kann, wie die ersten 13 Beiträge mit ihrer reichen Palette an Inhalten und Fragestellungen zeigen, noch lange nicht als erschöpfend behandelt gelten. Vielmehr zeigt sich, dass es noch immer erfolgversprechend ist, nach neuen Quellen zu suchen und alte erneut zu befragen. Die Aufsätze fügen sich zu einem Spiegel der im 17. und 18. Jahrhundert auf den ersten Blick verwirrend bunten Landkarte Mitteldeutschlands mit ihren zahlreichen größeren und kleineren Hofhaltungen zusammen. Die politische Zersplitterung der Region ging einher mit einer noch kaum angemessen beschriebenen Vielfalt der musikalischen Stile – einschließlich regionaler und lokaler Sondertraditionen. Die unterschiedlichen Bedingungen an den einzelnen Höfen und deren Auswirkungen auf bestimmte musikalische Gattungen und Repertoires stehen im Vordergrund von neun Beiträgen; übergeordnete Aspekte ästhetischer, theoretischer und soziologischer Natur werden von vier Autoren behandelt.

Vorwiegend grenzüberschreitenden Charakter haben die acht Beiträge des zweiten Symposiums. Sie verdeutlichen erneut die Einbindung der mitteldeutschen Barockmusik in den größeren europäischen Kontext, wobei sich dieses Mal der Blick nach Osten richtet. Untersucht wird einerseits das Wirken mitteldeutscher Musiker in den angrenzenden

östlichen Gebieten und andererseits die – kaum jemals näher behandelte – Rezeption polnischer, schlesischer, böhmischer und mährischer Komponisten in Mitteldeutschland.

Der Band wird durch drei freie Beiträge ergänzt, die zwar unabhängig von den thematisch gebundenen Symposien entstanden sind, zu den hier und in den vergangenen Jahrgängen publizierten Tagungsberichten jedoch mancherlei Verbindung ziehen. Werner Braun behandelt musikalische Einlagen in einer frühen deutschen Übersetzung von Tassos Pastoraldrama *Aminta* (1630); neues Licht fällt dadurch indirekt auch auf die weitgehend verschüttete Frühgeschichte des deutschen Musikdramas. Die komplexen Hintergründe der Dresdner Hofkirchenmusik in den Jahren 1717 bis 1725 untersucht der grundlegende Beitrag von Gerhard Poppe, der damit den Bericht über die Sondershäuser Tagung um ein Kapitel erweitert. Ute Poetzsch-Seban knüpft mit ihrer Miszelle an eine in den Jahrgängen 2000 und 2003 geführte Diskussion um Erdmann Neumeisters berühmten Textjahrgang *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music* an und zeigt, dass die bibliographische Erfassung und Auswertung von gedruckten Kantatendichtungen noch vielfältige Erkenntnisse verspricht.

Peter Wollny

Klaus Manger „Sprache des Herzens" in der Hoftheaterkunst

Der Titel enthält zwei Stichworte, die „Sprache des Herzens",[1] die uns eine neue Poetik des 18. Jahrhunderts aufschließt, und die „Hoftheaterkunst",[2] die uns in die gleichzeitige ausgangs des 18. Jahrhunderts bemerkbare Bühnenreform führt. Und die entscheidende Frage, auf die eine Antwort versucht werden soll, lautet: Kann die Theaterpraxis von der neuen Poetik profitieren?

Mit dem Thema bewegen wir uns zeitlich an den Rändern des auslaufenden Barockzeitalters, das auf der Tagung in der Vielfalt seiner Stile thematisch geworden ist. Genau genommen haben wir es mit einer neuartigen Bündelungsbewegung zu tun. Die Vielfalt der geistlichen und weltlichen Musik des Barock, die Konkurrenzprogramme der Höfe, ihrer Hoforganisten, Hofkapellmeister und Hofkomponisten, blieb auch noch erhalten, als vor allem die Autoren um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich an eine Revolutionierung der Poesie und der Poetik machten. Dieses Phänomen, zeitlich in der Umgebung von Bachs Tod und Mozarts Geburt, ist mit dem Wandel bzw. Bruch von normativer Poetik, wofür noch Gottsched steht, und der Originalgenieästhetik, wofür das neue Naturverständnis und der Shakespeare-Enthusiasmus der Stürmer und Dränger stehen, nur sehr vorläufig umrissen. Es liegt deshalb nahe, sich am 1. Juli 2004, dem Vorabend von Klopstocks 280. Geburtstag, dessen 200. Todestages im vergangenen Jahr in Qued-

1 Die „Sprache des Herzens" dürfte bereits vor Lessing, Klopstock, Wieland, Herder u. a. formuliert worden sein, ohne dass derzeit zu sichern ist, wo sie in Pietismus, Frühaufklärung, Empfindsamkeit zuerst erscheint. Johann Georg Hamanns Wort von der „Stimme im Abgrund unseres Herzens" (*Werke*, hrsg. von Friedrich Roth, Bd. 1, Berlin 1821, S. 82) oder Friedrich Schillers „Doch eine Sprache braucht das Herz" (*Wallenstein*: *Die Piccolomini* III/4: V. 1636) lassen auf eine bereits währende Tradition schließen. Vgl. Wolfgang Biesterfeld, *Herz*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 1100–1112. – Vgl. Jürgen Schröder, *„Minna von Barnhelm". Ästhetische Struktur und „Sprache des Herzens"*, in: *Lessing Yearbook* 3 (1971), S. 84–107; Helmut Pape, *Die „Sprache des Herzens" neu entdeckt. Die Befreiung des Lesers aus seiner emotionalen Unmündigkeit. Idee und Wirklichkeit dichterischer Existenz um 1750*, Frankfurt u. a. 1998; Christoph Martin Wieland, *Sendschreiben an einen jungen Dichter* (1782), in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 24, Leipzig 1796 (C1: Oktav), S. 4; Johann Gottfried Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität* [8. Sammlung, 1796, 6. Fragment (91)], hrsg. von Heinz Stolpe in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Kruse und Dietrich Simon, 2 Bde. Berlin und Weimar 1971, hier Bd. 2, S. 77.

2 Vgl. zum Desiderat einer komplementären Darstellung der „Hoftheaterkunst", die der Studie von Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte der Höfe und des Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, zur Seite zu stellen wäre: Klaus Manger, *Theater als höfisches Gesamtkunstwerk*, in: *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2002*, hrsg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, S. 54–74.

linburg zu gedenken war,[3] auch der beiden Pfarrersöhne Lessing, vor 275 Jahren in Kamenz geboren, und Wieland, vor 271 Jahren in Biberach geboren, sowie einiger ihrer Zeitgenossen mitzuerinnern.

Mit diesen Autoren wird ein neues Programm sichtbar, das zwar von bürgerlichen Autoren entwickelt, vorrangig aber, soweit es das Theater betrifft, zunächst auf den den Höfen benachbarten oder von den Höfen getragenen Bühnen verwirklicht wird. Inwieweit der Funke einer „Sprache des Herzens", wie sie hier zur Sprache kommen soll, auf die Musik der Zeit übersprang, ist wahrscheinlich leichter gefragt als beantwortet, auch wenn hier das „sächsische Singspiel als empfindsame Leitgattung", wie es Jörg Krämer bestimmt hat, bereits weiterhilft.[4] Doch will der Literaturwissenschaftler in den Schwesterkünsten nicht dilettieren. In der Bedeutung des Lieds liegt offensichtlich die entscheidende formale Differenz der deutschsprachigen Musiktheaterformen zur großen höfischen Oper mit ihrer „künstlichen" Kultur der Arie. Selbstverständlich ist Hoftheater auch zuerst Oper. Deshalb führt der neue Ansatz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu zahllosen Singspielen mit erstrebter „natürlicher" Kultur. „Die Dichotomie von ‚künstlichem' höfischen gegen ‚natürlichen' empfindsamen Code"[5] prägt demzufolge auch die Grundgestalt der musikalischen Ebene. Wenn es keineswegs nur in der Gegenüberstellung von Arie und Lied so ist, dass Komponist und Dichter grundsätzlich denselben Ausdruckscharakter anstreben, wenigstens anstreben sollen, so sind ihre Mittel doch vollkommen verschieden.[6] Wir bewegen uns professionsgemäß auf der Dichterseite. Die Musikseite bleibt zu ergänzen. Doch sind Arbeiten im Gange, wo es beispielsweise um die Vertonbarkeit von Klopstocks antikenorientierten Versen geht, oder wo – in Ergänzung zur Klopstockschen Odendichtung – das Singspiel als Stiftung einer Empfindungsgemeinschaft durch Musik bereichert wird.[7]

Wir befinden uns somit noch auf einer Vorstufe, wenn wir danach fragen, ob die Theaterpraxis von der neuen Poetik profitieren kann. Und daran hätte sich die Frage nach der musikalischen Gestaltung in Schauspielmusik, Singspiel, Oper anzuschließen. Nach diesen Präliminarien kommen wir also zuerst zur Poetik. Exempel mögen uns leiten.

Ein erstes Beispiel ist Lessings Stück *Der junge Gelehrte*. Dieser Damis, im frühesten Stück des Autors, preist die „himmlische Gelehrsamkeit", um zugleich am Beispiel der Theologen, Rechtsgelehrten, Ärzte zu verdeutlichen, wie das menschliche Wissen Stückwerk ist, wo es doch darum geht, dass der Mensch „allerdings einer allgemeinen Erkenntnis fähig" sei.[8] Dieser junge Gelehrte geriert sich in Lessings frühem Drama

3 Vgl. *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2003. Klopstock und die Musik*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005.

4 Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Teil I/II, Tübingen 1998, S. 195–201.

5 Ebd., S. 175.

6 Ebd., S. 188.

7 Vgl. Mark Emanuel Amtstätter, *Klopstocks Semantisierung des Rhythmus oder die Grenzen der Gedichtvertonung*, in: *Klopstock und die Musik* (wie Anm. 3), S. 109–114; Roman Hankeln, *Johann Friedrich Reichardts (1752–1814) Vertonungen von Herder-Epigrammen. Zur Komposition antikenorientierter Metren um 1790*, in: Peter Andraschke und Helmut Loos (Hrsg.), *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*, Freiburg (Breisgau) 2002, S. 125–151.

8 Gotthold Ephraim Lessing, *Der junge Gelehrte*, I/1, nach: *Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, hrsg. von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, Berlin u. a. [1925], Bd. 3, S. 47.

gewissermaßen als Philosoph, da er mit Wahrheitsanspruch auf der Mangelhaftigkeit menschlichen Wissens insistiert, solange das Stückwerk des Wissens nur jeweils von einer Fakultät, eben Theologie, Jurisprudenz und Medizin, gespeist wird und nicht den übergreifenden Anspruch der Philosophie verfolgt. Die allgemeine Erkenntnis basiert bei jenem jungen Gelehrten auf seinem Sprachverständnis. Er versteht nämlich, wie er bramarbasiert, sechs Sprachen, Lateinisch, Griechisch, Hebräisch, Französisch, Englisch und Italienisch, die er alle „vollkommen besitze", obwohl er doch erst zwanzig Jahre alt sei. Als er ausgerechnet vom Bedienten daran erinnert wird, er habe eine Sprache, nämlich die deutsche, vergessen, da fügt er hinzu: „das sind also sieben Sprachen; und ich bin erst zwanzig Jahr alt!"[9] Sein Bedienter, so brüstet sich Damis weiter, verstehe seine deutsche Sprache nur in einem eingeschränkten Sinne, weil er „keine gelehrte Kenntnis von ihr" habe.

Reden, müssen wir hier sagen, wäre Silber, Schweigen Gold, wenn er in sieben Sprachen zu schweigen verstünde.[10] So aber entpuppt sich Damis als ein Büchernarr, der sich von seinem kaufmännisch orientierten Vater sagen lassen muss: „Du hast tote Bücher genug gelesen; guck' einmal in ein lebendiges!"[11] Denn ein Frauenzimmer, müsse er wissen, sei für einen jungen Menschen eine neue Welt, wo man so viel anzugaffen und zu bewundern finde. Dieser „Buchstabenkrämer"[12] und „Bücherwürmchen",[13] den sein Vater gern verheiratet wüsste, lässt sich nicht einmal von Lisette umstimmen, die ihm vorhält: „Die Bücher, die toten Gesellschafter! Nein, ich lobe mir das Lebendige", wohingegen Damis bedauert, „daß ein so guter Mutterwitz nicht durch die Wissenschaften ausgebessert wird".[14] Das Problem dieser Komödie liegt klar vor Augen. Lessings junger Gelehrter sieht vor lauter Buchstaben die Gedanken nicht. Und die Bücher führen ihn wie Elias Canettis verblendeten Dr. Peter Kien in der *Blendung* in eine hermetische Bibliothek, aus der er keinen Ausweg ins Leben findet. So nimmt es auch nicht wunder, dass er eher auf *Fausts Höllenzwang*[15] stößt als die Reize der Frauenzimmer entdeckt. Sein Vater will, dass ihm Juliane gefällt. Er hingegen will sich in einem Buche vergewissern, weshalb sein Vater unwillig ausruft: „Was kann in dem Buche davon stehen? – Antworte aus dem Herzen, und nicht aus dem Buche."[16] Beinahe schon verzweifelt, wenn es nicht so komisch wäre, sucht der Vater einen Zugang zum Herzen seines Sohnes, der jedoch ein verstockter Büchernarr bleibt und zum Schluss, „Geh, sag' ich, oder – –", seinem Bedienten ein Buch nachwirft; „und das Theater fällt zu", lautet die letzte Regieanmerkung des Stückes.[17]

9 Ebd.
10 So Friedrich August Wolf (1759–1824) von seinem Schüler, dem Philologen Immanuel Bekker: „er schweige in sieben Sprachen." Nach Wilhelm Wackernagel, *Deutsches Lesebuch*, 4. Theil, Basel 1877, S. 54.
11 Lessing, *Der junge Gelehrte*, I/2 (wie Anm. 8), Bd. 3, S. 49.
12 Ebd., S. 53.
13 Ebd., III/2, S. 92.
14 Ebd., I/4, S. 53 f.
15 Ebd., I/1, S. 46.
16 Ebd., I/5, S. 55.
17 Ebd., III/19, S. 120.

Die pervertierte Gelehrsamkeit sieht vor lauter Buchstaben nicht nur die Gedanken, sondern auch das Leben nicht. Und die Beherrschung der sieben Sprachen führt zu einer Beherrschung der Grammatik. Aber was hat jener junge Gelehrte wirklich verstanden? Er jongliert mit lateinischen Sentenzen, wirft mit Wissensbrocken um sich und träumt vom Triumph einer Preisschrift über die Monaden, die, weil sie so unzureichend ist, sein Freund indessen gar nicht erst eingereicht hat. Er ist ein Büchernarr, wie er im Buche steht.[18] Bildung bleibt ihm, da er nicht ansatzweise in die Vorhöfe von Selbstbildung gelangt, eine Fassade. Selbst in seiner Preisschrift verliert sich Damis in Randglossen und kommt in einem doppelten Sinne nicht zur Sache. Zum einen verfehlt er unter lauter Quisquilien sein Thema. Und zum anderen verliert er dabei sich selbst. Am Ende hat er nicht einmal ein Buch zustande gebracht, sondern nur mit einem geworfen. Was jedoch hätte ihm das Buch als Waffe für Möglichkeiten geboten!

„Die Bücher, die toten Gesellschafter! Nein, ich lobe mir das Lebendige", weiß Lisette. Lessings Held spricht, darauf verpflichtet ihn die Typenkomödie,[19] tote Sprachen der Gelehrsamkeit. Ein völlig verkopfter Typ tritt da vor den Zuschauer, dessen Dilemma in folgender Pointe noch eine Aufgipfelung erfährt, die ihn vollends als einen Sklaven von Vernunftschlüssen darstellt, der überhaupt keine Identität gewinnt. Da es um das Heiraten geht, sei er mit zwanzig Jahren dafür zu jung. „Wäre er aber über vierzig Jahr", weiß sein Bedienter, „so wolle er sprechen, nunmehr sei er zum Heiraten zu alt."[20] Ein anderer Vorwand sei der: Er heirate nicht, weil er willens sei, ein Mönch zu werden; und er werde deshalb kein Mönch, weil er alle Tage gedenke zu heiraten.[21] Es sind sämtlich Einfälle aus Lebensbeschreibungen von Gelehrten, bis hin zu der Variante, nun doch heiraten zu wollen, „und zwar einen rechten Teufel von einer Frau",[22] wofür das Vorbild, wie sich herausstellt, die wohl falsch verstandene Xanthippe des Sokrates abgibt. Nehmen wir indessen die Ermahnung des Vaters ernst: „Antworte aus dem Herzen, und nicht aus dem Buche."[23]

Was der Vater damit zum Ausdruck bringt, würde jedes Examen zur Sternstunde qualifizieren. Das Leben ist kein nur aus Büchern zu bestreitendes Examen. Wenn aber ein Examen zu erkennen gibt, dass der zu Prüfende nicht nur Bücherwissen weitergibt, sondern zeigt, dass er etwas verstanden hat, weiterdenkt, kritisch prüft, sogar Lehrmeinungen zu widerlegen wagt, dann geraten Prüfungen in eine Dimension, in der ein Kandidat höchstes Lob verdient. Er hat sein Fach schon einmal zu seiner Sache gemacht, was man von Lessings jungem Gelehrten so nicht behaupten kann. Da er schon diese Voraussetzung nicht erfüllt, wie soll er die ungleich bedeutungsvollere erfüllen, sein Leben in seine Hand zu nehmen, es nicht an Surrogate zu verplempern, sondern, da der Büchernarr im *Narren schyff* vornan sitzt,[24] mit Bezug auf dieses Bild sein Lebensschiff

18 Mit dem Kapitel „Von vnnutze[n] buchern" eröffnet der Büchernarr die Narrenrevue im *Narren schyff*. Vgl. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben, hrsg. von Manfred Lemmer, Tübingen ²1968, S. 7 f.

19 Zu diesem Thema, dessen zentrale Figuren auf karikierende Weise meist nur durch wenige Eigenschaften bestimmt bzw. typisiert sind, vgl. Günter Saße, *Typenkomödie*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* [...], Bd. III, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Berlin und New York 2003, S. 700–702.

20 Lessing, *Der junge Gelehrte*, I/6 (wie Anm. 8), S. 60.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd., I/5, S. 55.

24 Vgl. Anm. 18.

selbst bestimmt, souverän und gewissermaßen mit Kopf und Herz durch die Stürme des Lebens zu steuern. *Der junge Gelehrte* wurde 1748 von der Gruppe der Neuberin in Leipzig mit großem Erfolg aufgeführt.[25] Ausgerechnet dieses Theater war kein Hoftheater. Aber selbst hier wurde ein Thema wie das unsere zentral. Sofern wir jedoch bedenken, dass die Empfindsamkeit als bürgerliche Bewegung gilt, ist das freilich wenig erstaunlich.[26] Wenn des jungen Gelehrten Vater ihn ermahnt, aus dem Herzen zu antworten und nicht aus dem Buche, so liegen diesem neuen Postulat im 18. Jahrhundert einige Voraussetzungen zugrunde, über die wir uns verständigen müssen. Schließlich resultiert daraus eine selbst auf der Bühne sichtbare Umwälzung, die für das Verständnis des Menschen und die an ihn adressierten Künste von grundlegender Bedeutung ist.

„Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt."[27] Lessing fordert damit in der *Hamburgischen Dramaturgie*, worauf man heute keine Apologie mehr zu halten braucht, die Einheit von Kopf und Herz, den ganzen Menschen.[28] Wer mit dem Herzen sprechen will, muss die Einheit, den Zusammenhang mit dem Verstand, „ebensowohl" beobachten, wie der ihn mit dem Herzen beobachten muss, der den Verstand unterhalten und belehren will. Die Typenkomödie *Der junge Gelehrte* bezieht einen Teil ihres Erfolgs aus der Entschiedenheit, mit der sie eben diesen Zusammenhang zerreißt. Der Stubenhocker gelangt – anders als Faust – nie ins Freie. Schauplatz ist allein die Studierstube des Damis. Die dagegen gesetzte Einheit von Kopf und Herz, die zu überwindende Dualität des cartesianischen „commercium mentis et corporis",[29] begleitet Lessings implizite Forderung. „Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will," wer also von der Bühne aus die Beteiligung des Zuschauers und Zuhörers will, wer ihn bewegen (rhet. *movere*), „sympathetische Regungen" durch dieses Sprechen mit dem Herzen erwecken will, der verfolgt genauso wie jener, der nach dem alten Horazischen Prinzip[30] zu unterhalten und zu belehren denkt, offensichtlich ein neues wirkungspoetisches und wirkungsästhetisches Gesamtkonzept. Mit der „Sprache des Herzens" ist das Zentrum dieser neuen wirkungspoetischen Konzeption benannt, das wohl in allen Künsten seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts mit neuen Anstrengungen angestrebt, in der Theater- und Hoftheaterkunst aber besonders publikumsnah verwirklicht wird. Dass es, wie schon bemerkt, vor allem nichtadelige Schriftsteller sind, die dieses Ziel vorrangig an Hoftheatern und somit in enger Bindung an den Adel verfolgen, ist eine Nebenpointe dieser Beobachtung, die nicht weiter ins Gewicht fällt. Nur weil es bei Schiller heißt, dass der Sänger mit dem Könige gehen soll, waren jene Autoren noch keine Hofdichter und wurden es auch nicht.

25 Vgl. Erich Schmidt, *Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, Bd. 1, Berlin ³1909, S. 136–142.

26 Vgl. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. I: *Voraussetzungen und Elemente*; Bd. II: *Quellen und Dokumente*, Stuttgart 1974 und 1980.

27 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 27. Stück, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 128.

28 Vgl. *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposion 1992, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart und Weimar 1994 (*Germanistische Symposien*, Berichtsbände XV).

29 Vgl. Jutta Heinz, *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*, Berlin, New York 1996, S. 55–75.

30 Horaz, *Epistolae* 2,3,333: „Aut prodesse volunt, aut delectare, poetae", was Wieland überträgt: „Des Dichters Zweck ist *zu belust'gen*, oder *zu unterrichten*, oder *beides zu verbinden*". Christoph Martin Wieland, *Übersetzung des Horaz*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Frankfurt (Main) 1986 (*Werke*, Bd. 9), S. 544.

Die „Sprache des Herzens" – das neue Konzept

Wie viel leichter sei es, eine Schnurre zu übersetzen als eine Empfindung, heißt es im 20. Stück vom 7. Juli 1767 in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*.[31] Acht Jahre vorher lesen wir in *Lessings Briefen die neueste Literatur betreffend* in Brief 49 vom 2. August 1759: „Die Sprache kann alles ausdrücken, was wir deutlich denken; daß sie aber alle *Nüancen* der Empfindung sollte ausdrücken können, das ist ebenso unmöglich, als es unnötig sein würde."[32] Für die Bühne heißt das: Es muss nicht alles gesagt werden, was sich zeigen lässt. Diese Demonstration des Theaters umfasst neben der Rhetorik die Körpersprache, Mimik, Pantomime, die handwerkliche und künstlerische Ausstattung der Bühne einschließlich der Kostüme, den Einsatz von Requisiten, Beleuchtung und alle Arten akustischer Mittel vom einfachen Geräusch bis zur komplexen Schauspielmusik. Das ist deshalb hervorzuheben, weil im neuen Konzept der „Sprache des Herzens" eine gewisse Konzentration all jener die Gesamtsinnlichkeit des Zuschauers ansprechenden Theaterelemente erforderlich wird. Wir befinden uns zwar vorerst beim Sprechen. Aber dieses Sprechen, Erwecken, Unterhalten, Belehren verlangt die Kontextualisierung in einem hochkomplexen Spiel auf der Bühne, dessen „transitorische" Kunst, wie Lessing sagt,[33] oder performative Kunst, wie es gelegentlich heute heißt, anders als alle übrigen Künste prinzipiell zwei Zentren hat. Die Sprache des Herzens ist Interaktion: „Wer mit *unserm* Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will"! – Der Genitivus subiectivus und obiectivus, Sprache des Herzens und für das Herz, stiftet die Kommunikation zwischen Akteur und Zuschauer. Theatrale Handlung überspielt die Theaterrampe immer schon, allerdings mit unterschiedlicher Intensität. Und die höchste Intensitätssteigerung liegt, wie aus Lessings Begründung zu folgern ist, in der aktualisierten und aktualisierenden Sprache des Herzens. „Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen", so Lessing: „aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigene Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen."[34]

Wir sehen, wie weit Lessing selbst von seinem *Jungen Gelehrten* und dessen toter Bücherwelt entfernt ist. „Wer zu den Köpfen redet, muß viele Sprachen verstehen, und man versteht nur Eine gut", sagt Ludwig Börne, als paraphrasiere er Lessing: „wer mit dem Herzen *spricht*, ist allen verständlich."[35] Vorläufig ist nur zu ahnen, welcher Auf-

31 *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 99.

32 Ebd., Bd. 4, S. 140.

33 Der Künstler hält „von der immer veränderlichen Natur" den einzigen Augenblick fest, den er „nicht fruchtbar genug" wählen kann. „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. [...] Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt." Lessing, *Vorrede*, III., zu: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 304; ebd., S. 389: in der Poesie bleibe der Reiz „ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen".

34 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 20. Stück: *Den 7. Julius 1767*, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 99.

35 Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* (1862/63), nach: Franz Freiherr von Lipperheide, *Spruchwörterbuch*, Berlin 1907, S. 814. Vgl. zur Hochschätzung Lessings, dem einzigen, von dem sich bestimmt behaupten lasse: „Er hat einen Stil", Ludwig Börne, *Bemerkungen über Sprache und Stil* (1827), in: ders., *Schriften zur deutschen Literatur*, hrsg. von Walter Dietze, Leipzig [1960], S. 49.

wand vom Bühnenautor und dem gesamten Theaterapparat zu treiben ist, um ein ganz und gar gattungsunabhängiges Geschehen wirklich vom Herzen zum Herzen sprechen zu lassen. Die Voraussetzungen dafür sind wichtig.

Voraussetzung I: Hoftheaterkunst des 18. Jahrhunderts

In einem weiteren Sinne gehört dazu die Hoftheaterkunst. Das sei hier nur kurz angedeutet. Es fehlt die Komplementärstudie zu Ute Daniels Historie des Hoftheaters (1995), die mit einer Darstellung der Theaterpraxis die Geschichte der Hoftheaterkunst ergänzend aufzeichnete.[36] Das Hoftheater ist ein unter Leitung eines Hofes stehendes und von diesem finanziertes Theater. Konrad Ekhofs Programmatik von der „Konzertierung des Spiels"[37] scheint den Auslöser dafür gegeben zu haben, dass, obwohl es ihm nicht um Ausstattung ging, die Theaterentwicklung vom Zusammenspiel der Schauspieler zu einem Zusammenspiel aller daran beteiligten Künste wenigstens ins Blickfeld kam. Das eine gemeinsame Ziel der Hoftheaterkunst und der mit ihr konkurrierenden Theaterkunst musste die Aufführung sein, der eine einheitliche Konzeption zugrunde lag, die ihre Wirkung in Richtung des Adressaten entfaltete. Im Grunde verlangte eine solche Studie der [Hof]Theaterkunst die Konspiration von Geschichts-, Sozial-, Musik-, Literatur-, Theater- und Kunstwissenschaften, sogar von Technikgeschichte, Architekturwesen und Manufakturkunde. Je natürlicher eine Darstellung wirkt, desto mehr verdeckt sie, dass es eine inszenierte Natürlichkeit ist, die auf den anteilnehmenden Zuschauer hin berechnet ist. „Wenn wir keine Aufmerksamkeit auf unsre Gestalt merken lassen, und der Zuschauer glaubt nur unsere Seele wirken zu sehen, alsdann ist das Edle auf seinem höchsten Punkte", überträgt Lessing aus Riccobonis *Schauspielkunst* (*L'art du théâtre*, 1750).[38]

Folgerichtig rücken ins Zentrum der Handlung Personen, die sich aus Göttern und Helden des Mythos in Menschen wandeln. Das gilt zunehmend neben Schauspiel und Singspiel auch für die Oper. Und in einem neben diesem weiteren Sinne der Hoftheaterkunst engeren Sinne ist die Sprache des Herzens dafür voraussetzungsvoll.

Voraussetzung II: Umbrüche des 18. Jahrhunderts

An erster Stelle des Wandels im 18. Jahrhundert ist die neue Stellung des Menschen, ein gewisser Anthropozentrismus der Aufklärung, zu nennen, an zweiter Stelle die neue Empfindungskraft, an der die Dichter des 18. Jahrhunderts maßgeblich teilhaben, und an dritter Stelle ein komplementäres Verlebendigungskonzept, das sowohl von der neuen Anthropologie als auch von dem diese mit hervorbringenden neuen Naturverständnis

36 Vgl. Anm. 2.

37 Vgl. Heinz Kindermann, *Der „Vater der Schauspielkunst" und das Hamburgische Nationaltheater*, in: ders., *Theatergeschichte Europas*, Bd. IV: *Von der Aufklärung zur Romantik* (1. Teil), Salzburg 1961, S. 501–545, hier S. 517. Vgl. ders., *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, Wien 1956 (*Sitzungsberichte der österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 230, 2. Abhandlung).

38 *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 12, S. 98 („Das Edle").

des Aufklärungsjahrhunderts profitiert. Das sei in gebührender Kürze zu skizzieren versucht. In den *Votivtafeln* gibt uns Schiller den Schlüssel an die Hand. Genau genommen finden sich solcher drei. Aber dieser erste heißt auch *Der Schlüssel*:

> Willst du dich selber erkennen, so sieh' wie die andern es treiben,
> Willst du die andern versteh'n, blick in dein eigenes Herz.[39]

Damit hat Schiller schon die Doppelperspektive des auf die beiden Zentren von Akteur und Zuschauer gerichteten Wirkungsdramatikers. *An den Dichter* gewandt sagt sein Distichon:

> Laß die Sprache dir seyn, was der Körper den Liebenden. Er nur
> Ist's, der die Wesen trennt und der die Wesen vereint.[40]

Und über *Sprache* mit einem Hinweis auf die deutliche Verbalisierungsgrenze, dass nicht alles gesagt werden muss oder kann, heißt es:

> Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!
> *Spricht* die Seele, so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr.[41]

Im Banne des hier berührten Geheimnisses von verbaler und nichtverbaler Sprache haben wir uns im Folgenden zu bewegen. Dass es bei diesem Geheimnis der Begegnung generell um die Wirkmächtigkeit der Kunst und der Künste geht, verleiht unserem Thema einen Anspruch, der über das 18. Jahrhundert hinausweist und heute so aktuell ist wie damals. Geht es doch um die Anschaulichkeit[42] und in einem gesteigerten Sinne um die Lebendigkeit[43] von Kunst. In diesem Sinn lässt Georg Büchner den Zeitgenossen unserer Autoren des 18. Jahrhunderts, Lenz, sein Programm so zusammenfassen: „das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, [...] sei das einzige Kriterium in Kunstsachen."[44] Das wollen wir im Auge behalten, weil es sich gleichfalls von der Buchgelehrsamkeit des Lessingschen *Jungen Gelehrten* weit entfernt.

An erster Stelle des Wandels steht der Anthropozentrismus der Aufklärung. In der anthropozentrischen Wende des 18. Jahrhunderts, um Missverständnissen vorzubeugen, geht es nicht um ein formales Beerben von Helio-, Geo- oder Theozentrismus. Der Einzelne wird nicht infolge eines dualen Systemdenkens isoliert. Vielmehr erkennt er als sinnlich-sittlicher Mensch, dass er mündiger Teil der Gesellschaft ist und seinen Ort als Wahrnehmungszentrum in dieser Gesellschaft auszufüllen in der Lage ist, worüber er sich mit seinen Mitmenschen verständigen kann. Diese Anthropozentrierung sei nur knapp angedeutet. In dem Augenblick, da die auf der Bühne Handelnden, um beim Theater zu bleiben, aus ihrer mehr oder weniger selbst verschuldeten Unmündigkeit heraus-

39 *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 2/I: *Gedichte* [...], hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1983, S. 320.
40 Ebd., S. 322.
41 Ebd.
42 Vgl. Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989.
43 Vgl. Klaus Manger, *Witz und Scharfsinn von Anfang an. Wielands Verlebendigungspoetik*, in: *Wieland-Studien* 5 (2005), S. 22–33.
44 Georg Büchner, *Lenz*, Studienausgabe, hrsg. von Hubert Gersch, Stuttgart 1986, S. 14.

treten, wird die „aurea catena Homeri",[45] die Menschen und Götter verbindet, zerrissen. Es treten Einzelne vor. Sie fallen deshalb noch nicht aus allen Ordnungen. Doch gehören sie, naiv und sentimentalisch,[46] erst dann dazu, nachdem sie sich – in der Freiheit ihrer Entscheidung – dafür oder dagegen entschieden haben. Ein weiteres Beispiel: Schillers Karl Moor, der Räuber, bleibt, allen Intrigen und Unkenrufen zum Trotz, ein glühender Vertreter der Vaterordnung.[47] So überantwortet er sich, wenn auch zum immerhin erhabenen Verbrecher geworden, zuletzt den Gerichten. Franz Moor hingegen, dieser luziferische Ordnungsstörer, der zum Schluss selbst den Trost des Gebetes negiert, pervertiert zum menschenverachtenden, noch den eigenen Vater aus dem Weg räumenden gemeinen Verbrecher. Es sind Extremfälle menschlicher Pläne, die veranschaulichen, welche selbstzerstörerischen Gefahren dort lauern, wo vermittels der Anthropozentrierung der Einzelne als mündiges, sich selbst bestimmendes Individuum seine Freiheit nicht angemessen zu nutzen versteht oder der Verführung durch Surrogate erliegt.

Es leite uns ein anderes Beispiel: In ihrer eigenen letzten Strophe des Parzenliedes erkennt Goethes Iphigenie, wie der alte Tantalus angesichts der den Göttern darzubringenden Menschenopfer und ihrer Dogmatik den Kopf schüttelt.[48] Iphigenie und ihr Bruder Orest, wie aus einer mythischen Betäubung erwachend, erkennen sich in ihrer menschlichen Verwandtschaft, machen sich frei aus der Verblendung von Götterfluch und Priesterherrschaft und zerreißen die Ketten von mythischem Tantalidenfluch und christlicher Erbsündenlehre.[49] Wieso auch soll die einmal aufgeladene Schuld immer auf die nächste Generation gewälzt werden? „Verteufelt human" heißt das.[50] Das bedeutet nicht, Schuld zu leugnen. Vielmehr kann es nur heißen, den Automatismus von überkommenen Schuldzuweisungen erst einmal in Frage zu stellen. Diese Anthropozentrierung nährt sich aus dem Anspruch, dass jede Generation und jeder Einzelne, indem sie sich in ihre Sozialisation, Tradition und über die Eltern vermittelte Ordnung hineinentwickeln, von neuem dafür oder dagegen entscheiden. Mündigkeit besagt, dass einem die Entscheidungen keiner abnimmt. Sie besagt auch, dass er sich, indem er sich als „zoon politikon", „animal sociale" und historisches Subjekt erkennt, in seiner Welt zu orientieren gehalten ist. Ein gewichtiger Faktor bei dieser Orientierung bleibt ihm die Literatur. Denn diese Anthropozentrierung begleiten mit zunehmendem Aufwand die Autoren des 18. Jahrhunderts, da sie ihr sinnlich und sittlich etwa über ihre neue Kanzel, die Bühne, größte Aufmerksamkeit widmen. Literatur wird zum Experimentierfeld und, vielfach von Skepsis getragen, zum Stabilisierungsfaktor.

45 Vgl. *Ilias* 8,19. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München ^{6}1967, S. 119, Anm. 5. Außerdem Alexander Pope, *An Essay on Man* (1733). Vgl. Klaus Manger, *Schillers gebrauchter Barock*, in: *Europäische Barockrezeption* [...], hrsg. von Klaus Garber, Wiesbaden 1991, S. 419–434.

46 Vgl. Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96), in: *Schillers Werke. Nationalausgabe* (wie Anm. 39), Bd. 20, S. 413–503 (Text), Bd. 21, S. 278–314 (Kommentar).

47 Schiller, *Die Räuber* (1781), ebd., Bd. 3. Vgl. Peter Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers Räubern*, Heidelberg 1979, S. 9–63.

48 Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, Ende des Vierten Aufzugs: „Der Alte [...] schüttelt das Haupt." (v. 1764–66), in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 10, Weimar 1889 (WA), S. 76.

49 Vgl. Wolfdietrich Rasch, *Goethes „Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*, München 1979.

50 Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 19. Januar 1802: WA IV, Bd. 16, S. 11.

An zweiter Stelle steht die Empfindungskraft. Vor dem Hintergrund einer im 18. Jahrhundert unüberschaubaren Diskussion von Kraft und Lebenskraft müssen hier die literarischen Kräftigungsprozesse in den Vordergrund rücken. 1773 konstatiert der Theologe Karl Daniel Küster:

> Der Ausdruck: ein *empfindsamer Mensch* hat in der deutschen Sprache eine sehr edle Bedeutung gewonnen. Es bezeichnet: die vortrefliche und zärtliche Beschaffenheit des Verstandes, des Herzens und der Sinnen, durch welche ein Mensch geschwinde und starke Einsichten von seinen Pflichten bekömmet, und einen würksamen Trieb fühlet, Gutes zu thun.[51]

Das Empfindsame ist eine für Mitmenschlichkeit, für Humanität qualifizierende Disposition. Ohne es auf anthropologisch-physisch-physiologische Grundlagen zu verlagern, die im 18. Jahrhundert nach neuen Wissenschaften verlangen, sei angedeutet, dass das Empfindungskraftfeld der Wirkungsbereich der Sprache des Herzens ist. Wenn etwa Klopstock am 14. September 1751 schreibt: „Dein Herz muste hierzu völlig entwickelt werden",[52] so geht es ihm auch schon um die über das Grab hinaus zu treibende *Messias*-Schau. Das eigene wie das fremde Herz, auch das des Publikums, waren zu entwickeln. Hier ist Klopstock in vorderster Front zu nennen, weil er „verneuend"[53] dafür eine neue Verssprache geschaffen hat, eine Sprache, in der nicht nur ein „empfindend Herz"[54] widertönt, sondern eine Sprache, die in ihrer Empfindungskraft Gemeinschaft zu stiften imstande ist. Herder spricht Klopstock gegenüber sogar von „*Herzens*oden" und führt aus: „Sie haben die Sprache des Herzens, wie sie niemand in Deutschland hat".[55] Das schreibt er am 3. Juli 1783 an Klopstock und gesteht ihm später zu, „daß Niemand vor ihnen gewußt hat, was Sprache sei".[56] An dieser Entdeckung des Empfindens und der Stärkung und Beförderung der Empfindungskraft, zuallererst über die Sprache, waren vor allem Lessing, Klopstock und Wieland beteiligt.

Wie wirkungsvoll das einzusetzen war, verrät die „herzrührende Schreibart", die von Klopstocks Sprachkraft aus wohl zuerst ihre Wirkung entfaltete. Sie gehört in den schon erwähnten Kontext des rhetorischen *movere*. Aber da von Sprache des Herzens, die sich an Herzen wendet, die Rede ist, müssen wir mitsehen, dass diese Ausdrucksweise einen über das bloße Sprechen weit hinausgehenden Wirkungsradius beansprucht. Geht es doch mit dem Herzen, emphatisch genug, auch um das Lebenszentrum, von dem aus der ganze Mensch zum Adressaten wird, der obendrein das Zentrum seines Lebenskreises bildet.

51 Nach Pape, *Die „Sprache des Herzens" neu entdeckt* (wie Anm. 1), S. 95.

52 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* [...], hrsg. von Horst Gronemeyer u. a., Abt. Briefe, Bd. 2: *Briefe 1751–1752*, hrsg. von Rainer Schmidt, Berlin und New York 1985, S. 77.

53 Klopstock, *Der Messias*, Erster Gesang, v. 79/100, in: ders., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden, Nachwort von Friedrich Georg Jünger, München ³1969, S. 199 f.

54 Klopstock, *Die Stunden der Weihe*, v. 34, in: ebd., S. 31.

55 Herder an Klopstock am 3. Juli 1783, in: Johann Gottfried Herder, *Briefe*, Bd. 4: *Oktober 1776 – August 1783*, bearbeitet von Wilhelm Dobbek und Günter Arnold, Weimar 1979, S. 278.

56 Herder an Klopstock am 14. Mai 1795, in: ders., *Briefe*, Bd. 7: *Januar 1793 – Dezember 1798*, bearbeitet von dens., Weimar 1982, S. 157.

Wir behelfen uns erneut mit einem Beispiel. In Wielands *Alceste*, 1773 mit antikem Stoff als deutsche Oper von einem deutschen Autor und deutschen Komponisten auf einem deutschen Theater, hier des Weimarer Hofes, zu großem Erfolg gelangt,[57] kommt der tatenmächtige Herkules zu seinem Freund Admet, für den soeben, um den Herrscher am Leben zu erhalten, seine Gemahlin Alceste den Tod auf sich genommen hat. Herkules tritt in die öde Umgebung, den mit Lorbeerbäumen besetzten Vorhof des königlichen Palastes. Im Augenblick, da er in der vom Tod berührten trauernden Umgebung von Parthenia, der von Wieland hinzuerfundenen Schwester der Alceste, erfährt, was vorgefallen, fasst er bei sich den Entschluss, Alceste aus dem Orkus zurückzuholen. Dieser jedes menschliche Maß übersteigende Entschluss scheint merkwürdig unmotiviert, nicht anders als Alcestes vorangegangener Entschluss, für den Gemahl den Tod auf sich zu nehmen. Als Parthenia geht, um Admet die Ankunft seines Freundes zu melden, singt Herkules „allein", jenseits jeder Imponierabsicht: „Es ist beschlossen!"[58] Damit leitet er die größte seiner Heldentaten ein, dem Freund seine Gemahlin zurückzuholen und hierdurch den Tod zu überwinden.

Man muss jedoch die *Alceste* hören, weil durch die Musik der unmotiviert scheinende Entschluss sein wahres Movens erhält. In ihrer Arie singt Parthenia:

Er [Admet] flucht dem Tageslicht
In seinem Schmerz;
Sein bloßer Anblick bricht
Ein fühlend Herz;
Ihm Trost zu geben, fänd'
Ein Gott zu schwer![59]

Die bedeutsame Folgerung aus dieser Arie gilt zum einen der Tatsache, dass sich selbst der Sohn des Donnergottes durch die schlichten Worte herausgefordert fühlen kann. Zum andern resultiert aus ihr, dass die die Worte unterstützende Macht der Musik selbst den Göttersohn, konkret sein „fühlend Herz", bezwingt und zu seiner übermenschlichen Tat bestimmt. In diesem Herzstück der Arie liegt die Peripetie der Handlung. Im Finale bestätigt Herkules, was ihn zu seinem Entschluss bewogen hat. Da nämlich Admet darüber nachdenkt, wie seinem Freund ob dieser Wohltat der ins Leben zurückgeholten Alceste vergolten werden könne, erwidert Herkules:

Ich bin belohnt an euern Freuden
Mein mitempfindend Herz zu weiden,
Ich bin der glücklichste von euch![60]

57 Vgl. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* (wie Anm. 4), S. 202–260; Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust"*, Tübingen 2004, S. 51–58.

58 Christoph Martin Wieland, *Alceste. Ein Singspiel in fünf Aufzügen.* In Musik gesetzt von Anton Schweitzer und in den Jahren 1773 und 74 auf dem Weimarischen Hoftheater aufgeführt, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796 (C1: Oktav), S. 1–72, hier III/3, S. 39.

59 Ebd., III/2, S. 38.

60 Ebd., V/7, S. 72.

Wieland steigert mit wenigen Mitteln, die Anton Schweitzer kompositorisch unterstützt, die Oper bzw. das Singspiel „zur ergetzendsten und herzrührendsten aller Schauspielarten".[61] Die produktions- und wirkungsästhetisch gleich starke Empfindungskraft löst in Herkules den Entschluss und die Tat aus und vollzieht auf der Bühne prozessual, wozu jeder Zuschauer dank seines fühlenden und mitempfindenden Herzens gestimmt ist.

Anders gesagt wird Herkules als Mitspielender auf der Bühne zum Protagonisten einer Tat, die jeden Zuschauer erfreut. Damit liegt die Kunst nicht in der Totenrückholung selbst, sondern in der Stimulanz, dem Tode das Leben abtrotzen zu wollen. Der Einzelne ist kein Spielball der Götter. Und ein Göttersohn wie Herkules ist anthropomorph gestaltet. Die anthropozentrierte Empfindungskraft bildet den Rückhalt, aus dem heraus der Verlebendigungswillen erwächst. Sie ließe sich auch durch den Pygmalioneffekt illustrieren, nach jenem Bildhauer, der sich in die Schönheit der von ihm geschaffenen Statue verliebt, so dass diese in seiner Umarmung lebendig wird oder ihm lebendig zu werden scheint.[62]

Voraussetzung III: Das Verlebendigungskonzept

Damit blicken wir schon auf das Verlebendigungskonzept, den dritten und letzten Punkt des im 18. Jahrhunderts zu beobachtenden Wandels. Wir erinnern uns: „das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, [...] sei das einzige Kriterium in Kunstsachen." Ob Wieland oder Herder, ob Schiller oder jetzt auch Jean Paul – ihnen allen ist das Verlebendigungskonzept so vertraut, dass man von einem Gemeinplatz sprechen möchte, der auch für manchen ihrer Zeitgenossen gilt. Und doch vollzieht sich darin ein Geheimnis der Begegnung, das im Zeichen der Sprache des Herzens naturgemäß immer auch eine Begegnung mit Menschen ist.[63]

Wenn, wie Herder sagt, eine Bildsäule ihren Hervorbringer „umfassen" könne,[64] so ist darin die Kommunikation zwischen Kunst und Fühlendem bestimmt. Tatsächlich heißt der Untertitel von Herders *Plastik*, in der er solchen Überlegungen nachgeht, *Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*.[65] Stumm und unbegreiflich gehe der Eindruck von der Skulptur „in uns hinüber: wir werden mit der Natur gleichsam verkörpert oder diese mit uns beseelet".[66] Wir brauchen gar nicht erst auf Rousseaus *Scène lyrique* von *Pygmalion* zu rekurrieren,[67] um auf das Ausgangs-

61 Christoph Martin Wieland, *Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände, geschrieben im Jahre 1775*, in: ebd., S. 229–267, hier S. 240.

62 Vgl. Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung" im 18. Jahrhundert*, München 1998.

63 Hartmann, *Goethes Musiktheater* (wie Anm. 57), S. 53 f., macht mit Recht darauf aufmerksam, dass Glucks Wort von der „Musik als Sprache des Herzens" sich auf das Libretto bezieht. Vgl. Roland Tenschert, *Christoph Wilibald Gluck. Der große Reformator der Oper*, Olten 1951, S. 182.

64 Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, in: ders., *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, hrsg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt (Main) 1994, S. 259 (*Werke*, Bd. 4).

65 Ebd., S. 243.

66 Ebd., S. 301.

67 Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion. Lyrische Szene* (1762/71), in: *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*, hrsg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin, Leipzig 2003, S. 92–99.

problem von Sprache des Herzens und Hoftheaterkunst zurückzulenken. Denn alle theatralen Prozesse werden aus dem Phänomen heraus lebendig, dass hier ein Körper beseelt und der Geist verkörpert werden. In Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) ist dieses in Verkörpern und Beseelen komplementäre Verlebendigungskonzept eine Folge des bildlichen Witzes (§ 50).[68] Wieland bestimmt so die Einbildungskraft, „die alles Geistige verkörpert, alles Materielle zu Geist reinigt und veredelt".[69]

Schiller zufolge schließe der Grieche in die Menschheit allein alle Schönheit und Vollkommenheit ein. „Wie er jeder Idee sogleich einen Leib anbildet und auch das Geistigste zu verkörpern strebt, so fodert er von jeder Handlung des Instinkts an dem Menschen zugleich einen Ausdruck seiner sittlichen Bestimmung."[70] Der Dichter ist, weshalb auch die Sprache des Herzens nach einer eigenen Reflexion verlangt, auf Darstellung angewiesen. Deren höchster Grad werde, wie Goethe sagt, im Wetteifer mit der Wirklichkeit erreicht, „d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können".[71] Das Veranschaulichungsproblem der Kunst ist von der Verlebendigungsabsicht schwerlich zu trennen, insbesondere wenn vom Herzen zum Herzen gesprochen werden soll. Mit Rückgriff auf das Pygmalionprinzip bildet die Beseelung die Voraussetzung für die Bewegung.[72]

> Wer die Geschichte recht erkannt hat, dem wird aus tausend Beyspielen klar seyn, daß das Vergeistigen des Körperlichen, wie das Verkörpern des Geistigen nicht einen Augenblick geruht, sondern immer unter Propheten, Religiosen, Dichtern, Rednern, Künstlern und Kunstgenossen hin und her pulsirt hat; vor- und nachzeitig immer, gleichzeitig oft.[73]

Wer folglich – wie Lessing – von der Bühne aus „mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will," muss eine Kommunikationsbasis schaffen, die den Zuschauer auf einen beseelten Körper und einen verkörperten Geist treffen lässt. „Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang", fügt selbst Lessing Schauspiel und Schauspielmusik auf der einen und den Pygmalioneffekt auf der anderen Seite ineinander, „macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann."[74] Die Einbildungskraft des Dichters weist sich dadurch aus, wie ein weiterer Kronzeuge dieser Verlebendigungspraxis, nämlich Schiller, sagt, dass sie komplementär zur Verkörperung des Geistigen umgekehrt „das Materielle immer nur unter der Begleitung des Geistigen

68 Jean Paul, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 5, München 1963, S. 184.
69 Christoph Martin Wieland, *Sendschreiben an einen jungen Dichter, geschrieben im Jahre 1782*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 24, Leipzig 1796 (C1: Oktav), S. 4.
70 Schiller, *Ueber Anmuth und Würde* (1793), in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 251–308, hier S. 254.
71 Goethe, *Betrachtungen im Sinne der Wanderer* (1829), in: WA I, 42.2, S. 176.
72 Vgl. Wolfgang Monecke, *Wieland und Horaz*, Köln und Graz 1964, S. 126.
73 Goethe an Eichstädt am 10. März 1815: WA IV, 25, S. 225 f.
74 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 27. Stück, Den 31. Julius 1767, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 128.

duldet".[75] Schiller erläutert: „Das Vermögen der Anschauungen ist die Einbildungskraft. Ein Gegenstand heißt also dargestellt, wenn die Vorstellung deßelben unmittelbar vor die Einbildungskraft gebracht wird."[76]

Wolfgang Preisendanz hat auf Ansatzpunkte verwiesen, die nicht nur eine Berührung, sondern den Zusammenhang der klassischen Poetik vornehmlich Schillers mit Wieland vor Augen stellen.[77] Zentrum bildet auch hier das Bestreben, „alles einzelne zu idealisieren, d. h. Besonderes zum Allgemeinen zu prägen, Konkretes im Ideellen aufzuheben".[78] Die Voraussetzungen hierfür liegen aber genau in der Konkretion von komplementärem Verkörpern des Geistigen und Vergeistigen beziehungsweise Beseelen des Körperlichen. Darin kommt die Sprache des Herzens zum Ausdruck, weil sie die natürliche Sprache ist. Es dürfte die stärkste Übersetzungsleistung darstellen, die sich denken lässt, wenn ein Dichter es schafft, die Sprache der Natur in eine des Herzens zu übersetzen. Schiller gestattet einen Einblick in diesen Transformationsprozess, da er mitten aus der Arbeit an der *Jungfrau von Orleans* heraus schreibt: „ich bin mit dem ganzen Herzen dabei und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoffe kämpfen mußte."[79]

Gerade gegen jene Stubengelehrsamkeit, die Lessings jungen Gelehrten so einschränkt und scholastisch fesselt, bietet Wieland die Kraft der Natur auf, die er wie in anderen Weltgegenden beispielsweise auch in Mexiko findet. Sein mexikanischer Adam namens Koxkox besaß einen Papagei, dessen Name Kikequetzel, „so viel als *Freude des Lebens*", er auf sein Mädchen übertrug, nachdem der Vogel von einer Schlange verschlungen worden war.[80] Im Busen dieses Mädchens nun ließen sich verschiedene Stimmen hören, von denen es kaum möglich sein würde, „sie in irgend eine *exoterische Sprache* zu übersetzen".[81] Verliert oder gewinnt die Natur, wenn sie der Kunst entbehrt? Diese „verwickelte Frage"[82] stellt Wielands Erzähler stellvertretend für seine Zeitgenossen, von denen Lessing, Klopstock, Herder, Goethe, Schiller je verschiedene Antworten darauf zu geben wüssten, aber der Rückbindung an die Natur ohne weiteres zustimmten. Die Projektion in einen mexikanischen Naturzustand erlaubt Wieland, die Entfernung der Zivilisation vom natürlichen Stand zu ironisieren, der noch nicht durch „quintessenziierte Empfindungen"[83] als verderbt erscheint. Zu natürlichen Empfindungen sei nur die Sprache der

75 Schiller, *Ueber Anmuth und Würde* (wie Anm. 70), S. 255.

76 Schiller an Körner am 28. Februar/1. März 1793 [*Kallias oder über die Schönheit*, Beilage: *Das Schöne der Kunst*]: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 26: *Briefwechsel. Schillers Briefe*, hrsg. von Edith Nahler und Horst Nahler, Weimar 1992, S. 223.

77 Wolfgang Preisendanz, *Die Kunst der Darstellung in Wielands „Oberon"* (1964), in: *Christoph Martin Wieland*, hrsg. von Hansjörg Schelle, Darmstadt 1981, S. 205–231, hier Anm. 24 u. ö. (*Wege der Forschung*, Bd. 421).

78 Ebd., S. 213.

79 Schiller an Körner am 5. Januar 1801: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 31: *Briefwechsel. Schillers Briefe*, hrsg. von Stefan Ormanns, Weimar 1985, S. 1.

80 Christoph Martin Wieland, *Koxkox und Kikequetzel. Eine Mexikanische Geschichte. Ein Beytrag zur Naturgeschichte des sittlichen Menschen* (1769/70), Kap. 6, in: *Beyträge zur geheimen Geschichte der Menschheit*, 1. Stück, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 14, Leipzig 1795 (C1: Oktav), S. 26.

81 Ebd., Kap. 14, S. 61.

82 Ebd., Kap. 16, S. 67.

83 Ebd., Kap. 20, S. 95.

Natur fähig, die von keinem Grammatiker gelehrt, aber von allen Menschen verstanden werde und deren mitgeteilte Empfindungen und Begierden weniger missdeutbar seien als die vollkommenste Wörtersprache der Welt.

> Diejenigen, welche diese *allgemeine Sprache* – diesen beynahe unmittelbaren Ausdruck der Gemüthsbewegungen in den Augen, in den Gesichtszügen und Geberden – entweder in der Natur selbst oder in den Meisterstücken der *Pantomimik* studiert haben, wissen, in welcher bewundernswürdigen Vollkommenheit das Angesicht und überhaupt der ganze Körper des Menschen zu dieser Absicht organisiert ist.[84]

Wieland unterlässt es nicht, in diesem mexikanischen Kontext auf die pantomimischen Tragödien von Jean-Georges Noverre in der Fußnote[85] und auf einen theatralischen Dichter wie den von Lessing übertragenen Denis Diderot in Klammern[86] hinzuweisen. Die Bedeutung der Sprachüberlegungen für das Theater ist somit evident. Sie spricht aber auch aus Wielands Detailschilderung der allgemeinen und allgemein verständlichen Sprache:

> Wie viel kann eine leichte Bewegung der Hand, eine kleine Falte des Gesichts, ein Blick, eine Stellung des Kopfes sagen! Mit welcher Deutlichkeit, mit welcher Stärke, mit welcher Feinheit und Geschmeidigkeit werden dadurch auch die subtilsten Züge der Empfindungen, ihre verlorensten Abschattungen, ihre leisesten Übergänge und geheimsten Verwandtschaften sichtbar![87]

Was hier zum Ausdruck gebracht wird, liest sich bereits wie eine Empfehlung für eine natürliche Theatersprache, als versuche sich Wieland in einer den Dramen Pierre de Marivaux'[88] vergleichbaren Theaterexperimentierphase, als gehe es ihm auch schon um eine Interaktion nicht nur der Rollen untereinander, sondern auch zwischen Schauspieler und Zuschauer.

> Durch sie [die subtilsten Züge der Empfindungen], und durch sie allein, können Seelen sich, wie unmittelbar, mit Seelen besprechen, einander berühren, durchdringen, begeistern, und mit stürmischer Gewalt dahin reißen.[89]

Zu jener Zeit, um 1769/70, war an Schiller noch nicht zu denken. Und doch erkannte Wieland, mit welcher Wucht auch das nichtverbale Spiel auf der Bühne die gewaltigsten Erschütterungen bei den Zuschauern hervorzubringen in der Lage war.

84 Ebd., S. 96 f.

85 Vgl. Lessings 1768 begonnene Übersetzung von Noverres *Briefen über die Tanzkunst*, in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 7, S. 16 f., sowie Matthias Sträßner, *Tanzmeister und Dichter. Literaturgeschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre*, Berlin 1994.

86 Lessing, *Das Theater des Herrn Diderot* (1760), in: *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Bd. 11.

87 Wieland, *Korkox und Kikequetzel* (wie Anm. 80), S. 97.

88 Marivaux' einzige Tragödie *Hannibal* hat Lessing 1748 in zeitlicher Umgebung des *Jungen Gelehrten* in Leipzig übertragen. Vgl. *Lessings Werke* (wie Anm. 8), Sachregister, S. 299 f.

89 Wieland, *Korkox und Kikequetzel* (wie Anm. 8), S. 97.

> Kurz, diese *Sprache der Natur* ist die wahre *Sprache des Herzens*; und demnach sehe ich nicht, warum unsre jungen Mexikaner [...] eine andre nöthig gehabt haben sollten, um einander Empfindungen mitzutheilen, an welchen Kunst und Verfeinerung so wenig Antheil hatten.[90]

Übersetzt in eine Bühnensprache des Herzens wird die Sprache der Natur jäh aktuell, weil die gesamtsinnliche transitorische Präsentation des Theaters sich unmittelbar zwischen auf der Bühne Spielenden und im Zuschauerraum das Spiel Verfolgenden ereignet. Das aber bedeutet eine Herausforderung an die von Ekhof so genannte „Konzertierung des Spiels", weil diese, wenn sie jeweils alle Theaterelemente allein auf die Aufmerksamkeit und Beteiligung des Zuschauers konzentriert, in ihm ihren Focus findet. Dann spricht sogar Lessings *Junger Gelehrter* wohl weiter aus Büchern, wie es heißt, toten Büchern, aber die natürliche Bühnenhandlung verfehlt nicht das lebendige Herz des Zuschauers.

90 Ebd., S. 97 f.

Werner Braun Poetisierende Musik im poetisierenden Zeitalter

Der im Titel dieses Berichts verwendete Ausdruck „Poetisierende Musik" geht weder in der „musica poetica" der Tonsatzlehre auf, noch bezieht er sich auf die „musikalische Poesie" einer viel späteren Zeit,[1] sondern er zielt auf die musikalischen Folgen der von Martin Opitz 1624 begründeten „deutschen Poeterey", die den Musikern eine neuartige Partnerschaft anbot und deren Stilverständnis veränderte. Obwohl dieser Dichter dem Calvinismus zuneigte, Mitteldeutschland aber weitgehend lutherisch blieb, und obwohl sein Lebensgang weit über Obersachsen hinauswies, hat er auch hier tiefe Spuren hinterlassen. Noch die Literaten der zweiten und dritten Generation fühlten sich ihm verpflichtet. Durch die noch junge *Fruchtbringende Gesellschaft*, der Opitz seit 1629 prominent angehörte, verfügte er über mitteldeutsch höfische Beziehungen. Und die großen evangelischen Städte des Reichs wurden zu Opitz-Orten, also Dresden, Hamburg, Leipzig und Königsberg, auch wenn inzwischen andere Namen den Markt bestimmten.[2]

Von einem solchen persönlichen Erfolg konnten die Musiker nur träumen. Denn ihre Kunst wirkte neben der *deutschen Poeterey*, die Wörter veredelte und angenehm rhythmisierte, ziemlich abstrakt. Ihre Alltagsbeschäftigung bestand im Einüben und Aufführen von Musikstücken, die dem Detempore und der lutherischen Glaubenslehre entsprachen. Ihr Amt band sie an traditionelle Institutionen, an eine Orgel oder einen Chor. Die außerkirchliche Dienstleistung zielte auf Akzidentien, nicht auf eine neue Kunst. Und im besten Fall unternahmen sie eine einzige große Kunstreise in ihrem Leben, dann aber nach Italien und nicht nach Frankreich oder den Niederlanden, wo Opitz seine Inspirationen erhalten hatte.

Da Musik vor allem Singkunst war, befanden sich die Komponisten zwar stets in Tuchfühlung mit Worttexten, die aber schienen stabil: auf der einen Seite die Lutherbibel, auf der anderen das altdeutsche Lied, dazwischen die eine oder andere Gelegenheitsdichtung, die rhetorische Erfahrungen bestätigte und das Lateinische – wenn gewünscht oder erforderlich – als eine lebende Sprache behandelte. Durch Opitz aber wurde den Musikern bewusst, dass auch ein Gedicht in neuerer Sprachform Lebensgrundsätze vermittelte und dass dessen Vertonung mehr als die übliche Musikrhetorik verlangte. Gleichwohl kam es zu mancherlei Verstörungen.

1 Vgl. Carl Dahlhaus, *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: AfMw 23 (1966), S. 110-124.

2 Zu diesen Vorgängen: Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004 (*Frühe Neuzeit*, Bd. 100).

***

Schon die neuen Autorschaftsangaben für ein musikalisch-poetisches Werk geben davon Kunde. Bisher nannten sich hier nur die Tonsetzer. Jetzt finden sich etwa sechs unterschiedliche Verfahren. Am nachdrücklichsten tritt die Schwesterkunst hervor, wenn der Komponist sich hinter dem Poeten gleichsam verbirgt: Johann Erasmus Kindermanns *Opitianischer Orpheus* von 1642 (drei Jahre nach dem Tod des Angerufenen) oder Johann Georg Ebelings *Pauli Gerhardi Geistliche Andachten* von 1667 (dem Jahr von Gerhardts Berliner Amtsverzicht). Das erinnert an die Vertonungen der lateinischen Gedichtreihe „Jesu, dulcis memoria" von 1601-1701 und deren Zuschreibung an den heiligen Bernhard von Clairvaux. Der so platzierte deutsche Poet erhält einen ähnlich hohen Rang (den Kindermann altgriechisch bezeichnet).

Sollte – zweitens – pari passu vorgegangen werden, erweist sich der barocke Freundschaftskult als Bezugsquelle. Aus Jena kam die eigentlich Zeitzer *Salanische Musen=Lust* 1665 mit dem Untertitel: „Das ist: Zweyer gleich=gesinnten Freunde Johann Jacob Löwens von Eisenach und J[ohann] Martin Kempens, aus Preussen, zu erfreulichem Schertz und zulässiger Ehren=Ergötzlichkeit dienende LIEDER, mit singenden und klingenden Stimmen abgefasset."

Beide unterzeichnen die Widmungsschrift an den Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Preußen. Der Vorantritt Löwes vor Kempe folgt aus dem Zunamen „von Eisenach" – E vor K –, entspricht aber auch der musikalischen Professionalität der Veröffentlichung.

Einen nüchternen, beinahe wissenschaftlichen Modus belegt (drittens) David Pohle, der an verschiedenen herzoglich sächsischen Residenzen tätig war, in seinem für Kassel bestimmten Autograph: „ARIEN[,] derer Verse aus H[errn] D[oktor] Paul Flemmings fünftem Buch der Oden [...] genommen[,] mit 2.Stimmen und 2.Violinen zum Basso Continuo aufgesetzet von David Pohlen" (1650).

Da der Dichter schon zehn Jahre tot war, holte sich Pohle die Gedichte aus den postumen *Teutschen Poemata* von 1642. Auch sonst dienten zumeist Text*ausgaben* als Vorlage. Sie vermittelten dadurch das ganze Gedicht, wohingegen die von den Poeten beauftragten Musiker in der Regel nur die erste Strophe eines neuen Texts handschriftlich vor Augen hatten.

Wer (viertens) weiterhin allein auf seiner musikalischen Autorschaft bestand, musste wie in einer Sammlung mehrere Poeten in einem Werk vereinigen und darunter möglichst auch ein paar eigene Texte bringen, so Heinrich Albert in Königsberg (1638-1650), der allerdings im Innern gewissenhaft signierte – im Gegensatz zu den „Dresdnern" Johann Nauwach (1627) und Jacob Kittel (1638) und zu dem Stralsunder Organisten Johann Martin Rubert (1647), die bereits mit der allgemeinen Bekanntheit der von ihnen herangezogenen Texte rechneten.

Fünftens: Constantin Christian Dedekind in Dresden erbaute seinen *Parnaß* 1657 nach den literarischen Gegebenheiten, wobei er auf dem Titelkupfer die beiden mythischen Berge analog besetzte: links Apoll und die Musen, rechts Opitz und die Poeten. Er selbst – der einzige Vertoner dieses Parnasses – spielt am untersten Ende die Kleinorgel und entspricht damit auf der Gegenseite der „Historikerin" Clio.[3]

3 Vorzug des Chronisten gegenüber dem Poeten schon 1530: Albert Schirrmeister, *Triumph des Dichters*, Köln u. a. 2003, S. 253.

Schließlich Andreas Hammerschmidt: Er rettete seinen Alleinvertretungsanspruch für die neue Dichtung (1642, 1643 und 1649) durch die Technik des „Abspaltlieds", wie Hans Joachim Moser das Verfahren benannt hatte: Ein bekanntes Lied wird „plötzlich anders" fortgesetzt. Allerdings gibt es auch un- oder geringfügig veränderte fremde und – gemäß Fall vier – eigene Dichtungen. So macht Hammerschmidt aus dem siebenstrophigen Lied von Justus Georg Schottel von 1647 „Süßer Fried uns nur ergetzet" schon zwei Jahre später eines aus vier Großstrophen, wozu er die letzte fehlende Kleinstrophe selbst schreibt. Zusatzstrophen finden sich auch bei Nauwach und Kittel in Dresden.

Die sechs Bezeichnungsarten spiegeln eine neue und noch keineswegs bewältigte Situation. Trotz des den Poeten gezollten Respekts kamen die Musiker vom zeremoniellen Sprechen nicht los. Nauwachs gesungener „Prologo" zu seinen Opitzvertonungen von 1627 verläuft in alten Sprachformen. Opitzens volkstümliche Diktion musste offenbar gelernt werden wie eine Fremdsprache. Das erinnert an die Entstehungsgeschichte des Lutherlieds im Kontext der Liturgie. Erst nach etwa 20 Jahren hatten auch die Musiker des 17. Jahrhunderts ihre Hemmungen überwunden. Adam Krieger (ab 1657) liefert den Beweis.

***

Die „Vielfalt der musikalischen Stile", die in diesem Symposium zu diskutieren ist, zeigt sich in allen drei Bereichen einer mitteldeutschen Hofmusik: in der Kirche, in der Kammer (dem Speisesaal) und im Theater. Sie stellt das Liebeslied heraus, geistlich auf der Grundlage des *Hohen Liedes*. Und sie verzichtet dabei keineswegs auf die Strophenform. Die Musikstrophe komprimiert den Affekt bzw. differenziert ihn versgemäß. Argumentiert wird in den Textfolgestrophen. Diese Aufgabenteilung verringert die Anstrengung des Zuhörens, wie sie in den simultanen Vorgängen der Motette verlangt wurde.[4] In der Kirche dominiert zwar weiterhin die deutsche Bibelprosa, die aber einerseits mehr und mehr „oratorisch" gesungen wird (wie eine gesprochene Rede), andererseits die Paraphrase befördert: Die neue geistliche „Aria" überführt den gleichsam als Motto gebotenen Bibelspruch in eine größere poetische Struktur; auch die freie Ode der Kammer folgt einem Kerngedanken, der meist als „Lemma" dem Singtext vorangestellt ist.

Das Strophenlied der Barockzeit, die „Aria", bestand im Idealfall aus drei Vorgängen: der instrumentalen Einleitung („Sinfonia"), der Musikstrophe und dem identischen Nachspiel zwischen den Strophen („Ritornello"). In der Regel genügten für Sinfonia und Ritornello jeweils zwei Violinen. Der Generalbass war durch und durch obligatorisch. Da Ritornelle auch als Vorspiele verwendet werden konnten – dafür gleich ein Beispiel – oder die Sinfonia als Summe der Ritornelle angelegt war – in der *Konzertanten Kanzonette* von Claudio Monteverdi (1617) und Heinrich Schütz –, lautet die Rangskala der drei Arienteile: 1. Musikstrophe, 2. Ritornello, 3. Sinfonia. Auf die Musikstrophe beschränkten sich die gelegentlichen eigenen Kompositionsversuche der Poeten (vor allem Johann Rists) und ihre Aufträge an die Musiker. Das Ritornello kennzeichnet die musikalische Eigenverantwortung. Die volle Dreiteiligkeit kam nur bei offiziellen Anlässen in Betracht. Die bescheideneren Anforderungen der Poeten dienten der Hausmusik,

4 Das von Heinrich Besseler dem 16. Jahrhundert unterstellte „Vernehmen" von Musik wird den kompositorischen Vorgaben nicht gerecht: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959 (*Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Bd. 104, Heft 6).

die anspruchsvolleren der Musiker tendierten zu repräsentativeren Anlässen. Um in der Konkurrenz bestehen zu können, versahen die letzteren ihre instrumentellen Teile meist mit dem „ad libitum"-Vermerk. Sie riskierten dann allerdings die Werkzerstörung bei allzu lockeren Gelegenheiten.

***

In den alten Stilbegriffen „hoch", „mittel" und „nieder", die Opitz 1624 verwendet, lebt die Standesgliederung der vorbürgerlichen Gesellschaft fort, die sich von den Königen bis zu den Hirten erstreckt. Aber diese Hirten sind keine Bauern, und der mittlere Bereich bleibt den „Gelegenheiten" überlassen. Opitz berücksichtigt ihn in der Stillehre nur noch nominell. Seine eigenen Gedichte vermeiden den volkstümlichen Knittelvers und bedienen sich „mittlerer" Versformen oder des Alexandriners. Doch ausgerechnet dieser „heroische" Vers verführt im Sologesang zu einer plappernden Deklamation. Die Musiker hatten von der Motette aus zu einer besseren, die Leistung eines Autors kennzeichnenden Anwendung des gesellschaftlichen Stilmodells gefunden. Joachim Burmeister stieg 1607 u. a. von Jacob Meiland über Clemens non Papa zu Leonhard Lechner auf; bei Orlando di Lasso erkannte er jedoch einen superlativischen vierten Stil, der je nach textlichen Gegebenheiten zwischen „hoch" und „mittel" wechselte und so dem alten *varietas*-Ideal der Motette entsprach.[5]

Erst bei Athanasius Kircher (1650) hat die musikalische Stillehre die „Arietten" und „Villanellen" erreicht. Obwohl er diesen Bereich an drittletzter Stelle der acht Hauptstilarten lokalisiert, spricht Kircher nicht von einer „niederen" Kategorie, sondern von einer außerordentlich attraktiven. Sein „Stylus Melismaticus" habe den Namen von der „dulcedo melodiae".[6] Er knüpft also an die Tradition der Pseudo-Bernhard-Vertonungen an, wo die Honigsüßigkeit gleichsam zu Hause war.

Fraglos hat ein Arienkomponist um 1650 die ihn umgebenden Kirchen-, Volks- und Studentenlieder als „niedrig" empfunden. Aber für sich selbst sah er andere Grundsätze wirksam. Es geht also nicht an, allgemeine Gestaltungsformen wie Engstufigkeit und pulsierenden Rhythmus sowie einen harmonisch präzisen Generalbass als Stilmerkmale des pastoralen Liedes aufzuwerten, zumal dann nicht, wenn der Textvorwurf ein Alexandrinergedicht ist.[7]

***

Wir vergleichen daraufhin zwei Vertonungen von Opitzens Musterode „Ich empfinde fast ein Grauen" von 1624:[8] jene aus Alberts *Arien und Melodeyen 1* (1638)[9] und die Nummer 1 aus Kindermanns *Opitianischem Orpheus* (1642).[10] Die trochäische Strophe

5 Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, Reprint Kassel 1954, Caput 16 (S. 74-76), (*Documenta musicologica* 1, X).

6 Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1926, S. 47.

7 So bei Thomas Schlage, *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns 1616-1655. Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*, Neckargemünd 2000, S. 94.

8 Martin Opitz, *Deutsche Poeterey. Abdruck der ersten Ausgabe (1624)*, Halle (Saale) ²1962, S. 22 f. (*Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts* 1).

9 Heinrich Albert, *Arien*, hrsg. von Eduard Bernoulli, 2 Bde., Leipzig 1903/04, hier Bd. 1, S. 25 (DDT 13 und 14).

10 Johann Erasmus Kindermann, *Opitianischer Orpheus* [...], 2 Theile, Nürnberg 1642 (vier Stimmhefte), D-Rp: AN 40a. Hier Theil 1, Nr. 1.

besteht aus zwei Quartetten mit jeweils umarmendem Reim, eine im Kirchenlied sehr späte und seltene Textform (ab 1683). Beide Musiker (Wiedergabe der Tonsätze als Beispiel 1 und 2 im Anhang) komponieren ohne Binnenwiederholungen (Vers 1–6). Die Zweiteiligkeit der Strophe ist bei Albert durch die pausenlose Folge von Vers 2–4 und 6–8 und durch die Analogie von Vers 4 und 8 angedeutet. Diese findet sich auch bei Kindermann, der aber den ganzen Text in einem Zug gestaltet, mit den nicht ganz leicht zu singenden „frischen Quellen" (Vers 5) als Höhepunkt. Die genaue Berücksichtigung der weiblichen und männlichen Versenden (zwei oder ein Viertel) kennzeichnet den gebundenen, nicht aber den niederen Stil. Man könnte sogar von einer geradezu raffinierten Verkleidung sprechen. Albert liefert ja gleich eine – von Opitz erwartete – Parodie (*Palinodie)* mit, die einen streitenden Wechselgesang ermöglicht (mit der nun instrumentalen Melodie der Gegenseite im zweistimmigen Satz).

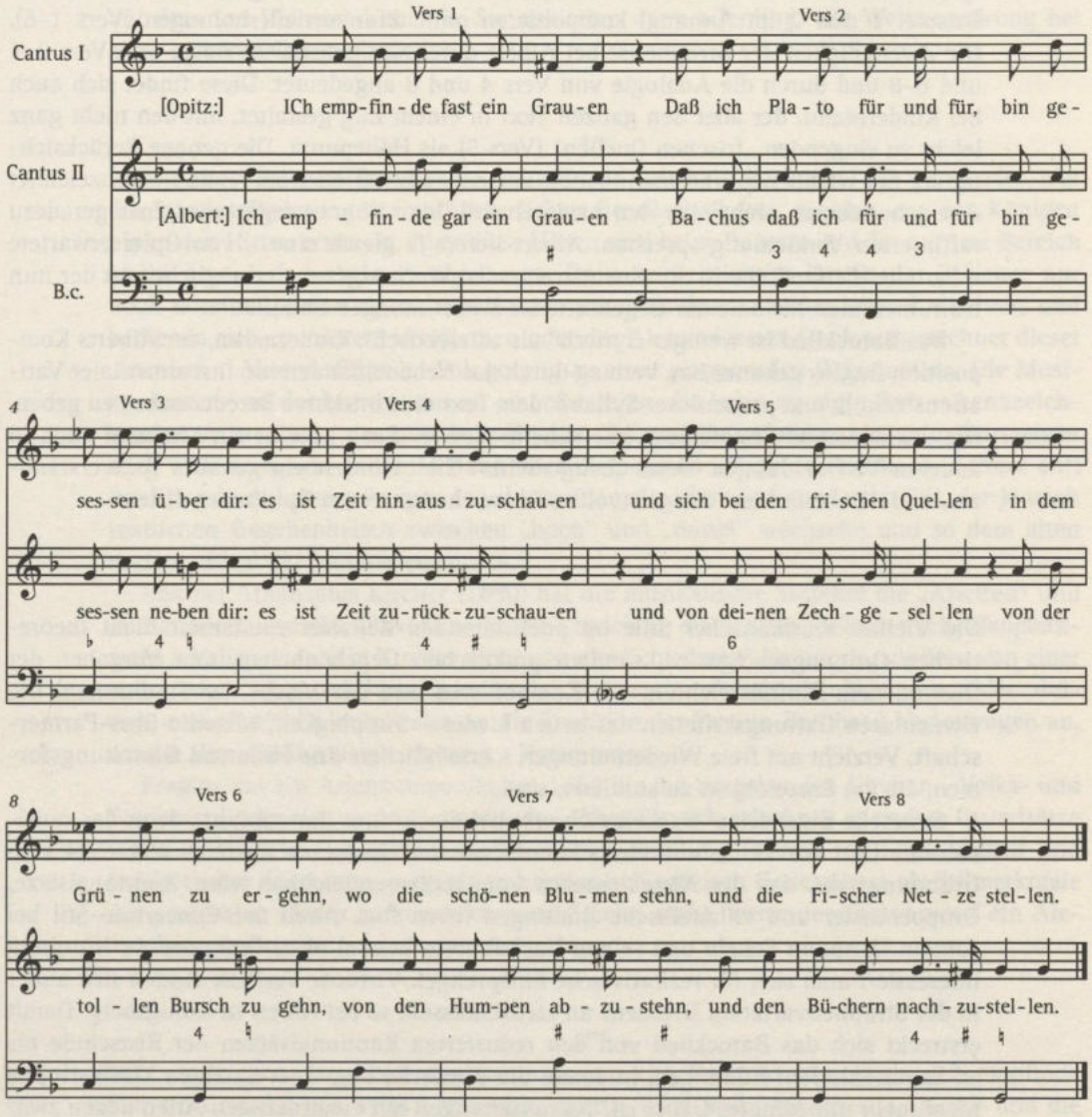
Das Barocklied ist weniger „lyrisch" als „dialektisch". Kindermann, der Alberts Komposition fraglos gekannt hat, vermag durch das Nebeneinander von instrumentaler Variationstechnik und pausenloser Syllabik dem Text eine intensive Beredtsamkeit zu geben. Die deklamierende Achtelnote (die silbentragende „Fusa") bleibt ein Merkmal auch in anderen Verfremdungen dieses „Leitgedichts". Sie befördert ein genaues Textverständnis, und das heißt hier: der geistvollen Abweichungen vom Opitzschen Urtext.

***

Die Vielfalt musikalischer Stile im poetisierenden Zeitalter entstammt nicht theoretischen Ordnungskategorien, sondern praktischen Gegebenheiten, den Vorgaben der Dichter, dem Einfallsreichtum der Komponisten und der Macht der Traditionen. Die elementaren Gattungskriterien des neuen Liedes – Strophigkeit, Melodie-Bass-Partnerschaft, Verzicht auf freie Wiederholungen – ermöglichen eine Fülle von Gestaltungsformen, die am Einzelobjekt zu studieren sind.

Generelle Eigenarten ergeben sich erst bei diachroner Betrachtung, denn das musikalische Lied des 17. Jahrhunderts kennt trotz der *Deutschen Poeterey* von 1624 kein Gründungsjahr, das der *Nuova musica* von 1600 vergleichbar wäre. Kantionalsätze, Gruppenlieder und villanellische Bildungen leben fort. Auch der Concertato-Stil bei Johann Hermann Schein und seinen Nachahmern kommt ohne Opitz aus. In Nürnberg interessiert man sich für rezitativische Einsprengel. Virtuose Verläufe finden sich außer in der Strophenvariation Dresdens an Liedschlüssen, so bei Albert in Königsberg. Damit erstreckt sich das Barocklied von den reduzierten Kantionalsätzen der Ristschule bis zu kantatenhaften Bildungen, in denen die Wiederholung einer einzigen Musikstrophe nicht mehr unbedingtes Gebot ist. Textmischungen mit einstrophigen Arien liegen zwar jenseits der Liedgeschichte, aber die Gestaltungsmöglichkeiten sind auch im rein strophischen Bereich vielfältig.

Beispiel 1: Heinrich Albert, *ARJEN oder MELODEYEN*, Königsberg 1638, Nr. 19 und 20 (nach DDT 13, hrsg. von Eduard Bernoulli, Leipzig 1903, S. 25, ohne die Generalbassaussetzung).



2. Wozu dienet das Studieren
Als zu lauter Ungemach?
Unterdessen läuft der Bach
Unsers Lebens, das wir führen,
Ehe wir es inne werden,
Auf sein letztes Ende hin,
Dann kommt ohne Geist und Sinn
Dieses alles in die Erden

3. Holla, Junger, geh' und frage
Wo der beste Trunk mag sein!
Nimm den Krug und fülle Wein!
Alles Trauern, Leid und Klage
Wie wir Menschen täglich haben,
Eh' uns Clotho fortgerafft,
Will ich in den süßen Saft,
Den die Traube gibt, vergraben.

4. Kaufe gleichfalls auch Melonen
Und vergiß des Zuckers nicht!
Schaue nur, daß nichts gebricht!
Jener mag der Heller schonen,
Der bei seinem Gold und Schätzen
Tolle sich zu kränken pflegt,
Und nicht satt zu Bette legt,
Ich will, weil ich kann, mich letzen.

5. Bitte meine guten Brüder
Auf die Musik und ein Glas!
Nichts schickt, dünkt mich, nicht sich baß
Als gut Trank und gute Lieder;
Lass ich gleich nicht viel zu erben,
Ei so hab ich edlen Wein,
Will mit andern lustig sein,
Muß ich gleich alleine sterben.

Martin Opitz

2. Besser nützet uns Studieren,
Als bei lauter Ungemach
Unsern kurzen Lebensbach
Von der Tugend abzuführen;
Wollen wir nicht inne werden,
Wann der Tod uns reißt dahin.
Daß auch unser kluger Sinn
Wie ein Vieh liegt in der Erden.

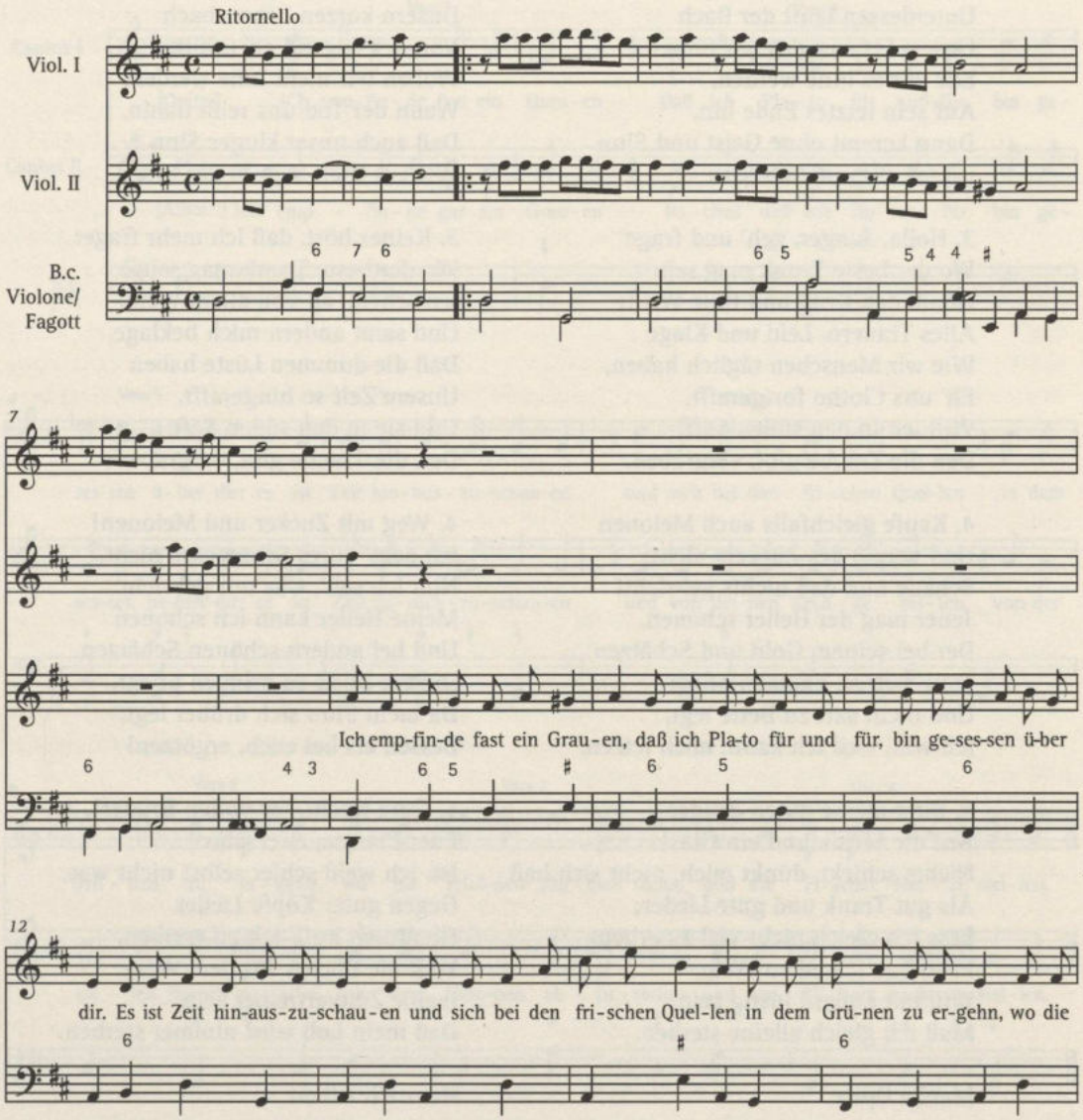
3. Keiner hört, daß ich mehr frage:
Wo der beste Trunk mag sein?
Ich scheid' ab von allem Wein,
Und samt andern mich beklage,
Daß die dummen Lüste haben
Unsere Zeit so hingerafft,
Und sie in den süßen Saft,
Den die Traube gibt, vergraben:

4. Weg mit Zucker und Melonen!
Ich acht' eures Schmackes nicht,
Nun ich seh', was mir gebricht:
Meine Heller kann ich schonen
Und bei andern schönen Schätzen,
Die ein Buch zu bringen pflegt,
Da mein Sinn sich drüber legt,
Besser, als bei euch, ergötzen!

5. Gute Nacht, ihr vollen Brüder!
Euer Plarren, euer Glas
Ist, ich weiß schier selbst nicht was,
Gegen guter Köpfe Lieder.
Hierdurch hoff' ich zu ererben,
Weil die Bücher für dem Wein
meine Zeitvertreiber sein,
Daß mein Lob wird nimmer sterben.

Heinrich Albert

Abb. 2: Johann Erasmus Kindermann, *Opitianischer Orpheus I*, Nr. 1, Nürnberg 1642, D-Rp.

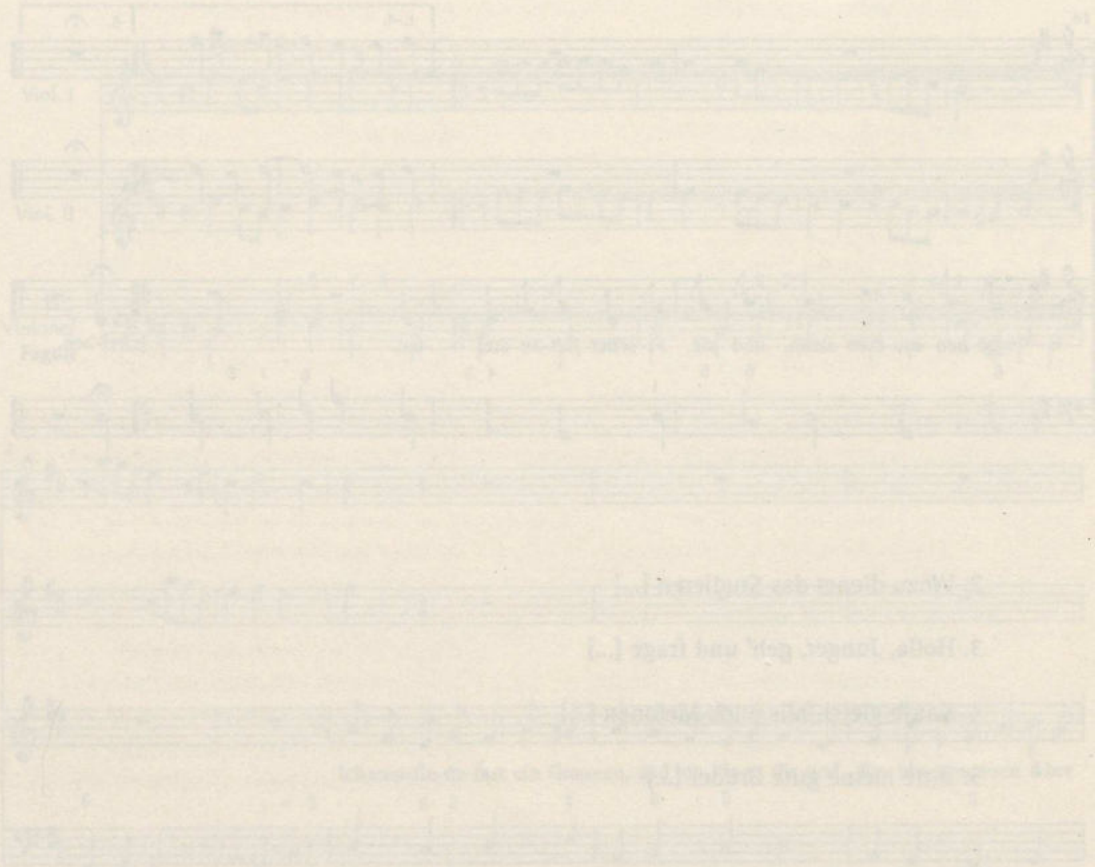


2. Wozu dienet das Studieren [...]

3. Holla, Junger, geh' und frage [...]

4. Kaufe gleichfalls auch Melonen [...]

5. Bitte meine gute Brüder [...]



Diana Rothaug

Lehre - Buße - Heiligung
Geistliche Musik Wolfgang Carl Briegels am Hof Herzog Ernsts des Frommen in Gotha

Ob Herzog Ernst der Fromme das Thema dieser Tagung wohl so formuliert hätte – „Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen"? Im *Glanz* seiner Residenz? Der Herzog, der ab 1640 in Gotha residierte, 1643 bis 1645 das dortige Schloss Friedenstein erbauen ließ und bis zu seinem Tod 1675 bzw. der Regierungsübergabe im Oktober 1674 die Hofkultur im umfassenden Sinne bestimmte, hatte durchaus auch Sinn für Repräsentation: Die Größe des Schlosses, die Länge der Gebäudeflügel mit ihren zahllosen Fensterachsen und die frühe Erstellung von Schlossveduten zu Geschenkzwecken belegen es.[1]

Schloss Friedenstein in Gotha, Ansicht von Süden (Foto: Autorin).

1 Marc Rohrmüller, *Ernst der Fromme und die höfische Pracht*, in: *Ernst der Fromme (1601–1675): Staatsmann und Reformer. Wissenschaftliche Beiträge und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Roswitha Jacobsen und Hans-Jörg Ruge, Bucha (bei Jena) 2002, S. 159–161. Siehe auch Veronika Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens. Die Reformen Herzog Ernsts des Frommen von Sachsen-Gotha und ihre Auswirkungen auf Frömmigkeit, Schule und Alltag im ländlichen Raum (1640–1675)*, Leipzig 2002, S. 52. Mit anderer Zielrichtung, aber ähnlicher Grundaussage: Roswitha Jacobsen, *Die Gothaer Hofkultur unter Herzog Friedrich I.*, in: *Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen*, hrsg. von Jörg Jochen Berns und Detlef Ignasiak, Erlangen und Jena 1993, S. 167–181, hier S. 170.

Gleichzeitig aber war Mäßigung eines seiner wichtigsten Lebens- und Regierungsprinzipien. Zu den Tugenden, die zum Beispiel am Zeughaus programmatisch dargestellt waren, gehören Bedachtsamkeit, Vorsichtigkeit und Arbeitsamkeit; dazu kamen Sprüche wie „Läßige Hand macht arm / fleißige Hand machet reich", „Schweige / leide / meide" und „Je stiller / je stärcker". Veronika Albrecht-Birkner, auf deren Dissertation ich mich hier vor allem stütze, vermutet daher, dass „neustoizistische Einflüsse eine Rolle spielen: das Ideal der Leidenschaftslosigkeit, Sittenstrenge und Pflichterfüllung, der Selbstdisziplin, Lehre und Ordnung."[2] Auch eine „Annäherung an den Calvinismus" schließt sie, was Herzog Ernsts Person und seine Regierungsweise anbetrifft, nicht aus.[3] In der Tat war zum Beispiel das Leben am Hof streng reglementiert, bis hin zum Tagesablauf der Kinder und zu genauen Verordnungen für alle Ebenen der Dienerschaft.[4] Das Leben seiner Untertanen erfasste und gestaltete Herzog Ernst durch eingehende Visitationen in Kirchen und Schulen, neue Schulbücher, Bildungsprogramme auch für Erwachsene sowie zahlreiche weitere Verordnungen und Publikationen zur religiösen Bildung. Anlass und Ziel der Reformen werden in der Ausschreibung zur Generalvisitation 1641 unter anderem so formuliert: Die Sünden der Menschen haben Gottes Abkehr von dem Land provoziert, indem sie z. B. „ein euserliches Gebet mit dem Munde / ohne hertzliche wahre Buße / Glauben und Lebens Besserung herlallen." Dementsprechend seien jetzt „gruendliche wahre Busse" und eine „Reformation [...] deß Lebens" notwendig.[5]

So markieren die drei Begriffe, die ich in die Mitte meines Beitrages gestellt habe, wesentliche Elemente im Konzept Herzog Ernsts: Lehre – die Verbesserung des Schulwesens und der Ausbau der Katechismuslehre gehörten zu den obersten Zielen der Reformen. Buße – unabdingbar angesichts des sündigen Grundzustands des Menschen und der als Strafe Gottes verstandenen Ereignisse wie Krieg und Naturkatastrophen; der erste (und stets zu übende) Schritt zur „Reformation des Lebens". Heiligung – ein Prozess, der die „Besserung des Lebens" zum Ziel hat.

Welchen Platz nahm nun die Musik in dem skizzierten Rahmen ein? Hoffeste gab es durchaus, zu den üblichen Anlässen wie fürstlichen Geburtstagen und Hochzeiten, Friedensschlüssen, auch kirchlichen Festzeiten – immer jedoch sorgfältig gemäß den finanziellen Möglichkeiten geplant. Und auch die Aufführungen von Bühnenwerken, die so genannten „Freudenspiele", stehen im Dienst der Sache: Sie „bildeten nur eine andere Form der Lehre".[6] Dem Lebenslauf in der Leichenpredigt auf Herzog Ernst zufolge

2 Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens* (wie Anm. 1), S. 53. Siehe auch Detlef Ignasiak, *Zum Verhältnis von Staat, Religion und Kultur an den ernestinischen Höfen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Frühneuzeitliche Hofkultur* (wie Anm. 1), S. 323–344, hier S. 331 f.

3 Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens* (wie Anm. 1), S. 59. Siehe auch: Ignasiak, *Verhältnis von Staat, Religion und Kultur* (wie Anm. 2), S. 334 f.

4 Jutta Siegert, *Alltag der herzoglichen Familie: Heirat, Kinder, Erziehung, Tafel, Kleidung*, in: *Ernst der Fromme* (wie Anm. 1), S. 437–439, hier S. 437 f.

5 Zit. nach Albrecht-Birkner, *Reformation des Lebens* (wie Anm. 1), S. 77.

6 Ebd., S. 64 und 66, dort besonders Anm. 66. Siehe auch Ignasiak, *Verhältnis von Staat, Religion und Kultur* (wie Anm. 2), S. 339, und Elisabeth Noack, *Wolfgang Carl Briegel. Ein Barockkomponist in seiner Zeit*, Berlin 1963, S. 45. Einen Überblick über die Werke gibt Otto Devrient, *Freudenspiele am Hofe Ernsts des Frommen von Sachsen-Gotha und Altenburg*, in: *Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde*, Neue Folge Bd. 3 (1883), S. 5–234.

wurde sogar zur Tafel „meistens [eine] aus Sterb-Liedern bestehende Christliche Music" gespielt.[7] Die Musik in der Kirche war – dies war kein Spezifikum des Landes Sachsen-Gotha, sondern lutherisches Allgemeingut – vor allem Trägerin des Wortes Gottes.

Wolfgang Carl Briegel, der nach fünfjähriger Organistentätigkeit in Schweinfurt 1651 in Gotha seine erste große Stelle antrat und in den 20 Jahren bis zu seinem Weggang nach Darmstadt (1671) vom Hofkantor über den Musikdirektor zum Hofkapellmeister aufstieg,[8] bediente beide Bereiche, geistliche und weltliche Musik. Da von der weltlichen Musik nur wenig erhalten ist, konzentriere ich mich hier auf geistliche Werke, die zudem eine Vielfalt an Bezugstexten zum Vergleich bieten: den zugrunde liegenden Bibeltext, Predigten oder Bibelglossen zu diesem Text, Parallelvertonungen anderer Komponisten usw. Darüber hinaus erschienen diese Werke noch im Druck und entfalteten so große Wirkung über Gotha hinaus. Sie zielten analog zu den Absichten Herzog Ernsts auf breite Bevölkerungsschichten. Als 1660 mit dem ersten Teil der *Evangelischen Gespräche* eines der Hauptwerke Briegels erschien, waren zuvor neben kleineren Gelegenheitswerken bereits eine Sammlung mit Psalmvertonungen (1654) und der *Geistliche musicalische Rosengarten* (1658), eine Sammlung mit Konzerten vorwiegend über Introitus-Psalmen,[9] sowie ein erstes „Zehn" *Geistlicher Arien* (1660) entstanden. Der zweite Teil der *Evangelischen Gespräche* folgte 1662, der dritte dann verlagsbedingt erst 1681:

> „OB wohl gegenwärtiger dritter und letzter Theil meines Evangelischen Gesprächs [...] schon vorlängst zum Druck fertig gewesen / [...] hat sich doch / nach absterben berührten Herrn Götzens / niemand zu solchem Verlag finden wollen / biß endlich hiesiger Fürstl. Hoff-Buchtrucker / als mein guter Freund / sich bittlich dahin vermögen lassen / der Liebhaber Verlangen zu stillen / und diesen Theil auff seinen Kosten zu drucken."[10]

Der dritte, erst in Darmstadt gedruckte Teil war also wohl im Zusammenhang mit den ersten beiden Teilen in Gotha entstanden.

Grundsätzlich dem Typus des begleiteten geistlichen Konzerts zugehörig, zeichnen sich die Dialogkompositionen der *Evangelischen Gespräche* dadurch aus, dass die im Evangeliums-Text vorkommenden Personen bestimmten (meist solistischen) Gesangsstimmen zugeordnet sind. Insgesamt bilden die 69 Kompositionen der drei Teile einen Zyklus für das gesamte Kirchenjahr. Die einzelnen Stücke basieren jeweils auf dem Sonntagsevangelium, der Perikope, und bieten so alle bereits genannten Vorteile, was Bezugs- und Vergleichstexte anbetrifft. Methodisch kommt es mir darauf an, das Zusammenwirken von Text und Musik zu erfassen und in der Gesamtaussage zu interpretieren. Mir geht es nicht darum, nach musikimmanenten „Reform-des-Lebens-Strukturen" zu suchen, obwohl zum Beispiel eine gewisse Einfachheit und Klarheit den Zielen der Reform durchaus am ehesten entsprach. Stilistisch gehört Briegel wie Andreas Hammerschmidt und Johann Rudolph Ahle zu denjenigen Komponisten, die ihre Schreibart

7 *Christ-Fürstlicher Lebens-Lauff* [...] *Ernstens* [...] *1675*, D-GOtsa: Geh. Archiv E.VI.5. Nr. 21, zitiert nach Jacobsen, *Gothaer Hofkultur* (wie Anm. 1), S. 171.
8 Noack, *Briegel* (wie Anm. 6), S. 28.
9 Ebd., S. 31 f.
10 Vorrede *An den Musicalischen Leser* zum dritten Teil (Stimmbuch der Prima Vox).

(Briegel erst im Lauf der Zeit zunehmend) auf die Möglichkeiten der durchschnittlichen Stadtkantoreien ausrichteten und sich dadurch auf dem immer schwieriger werdenden Markt gedruckter Musikalien zu halten wussten.

Wenn wir nun konkrete Beispiele aus den *Evangelischen Gesprächen* in den Blick nehmen, steht der Text als Ausgangspunkt am Anfang. Die Verse aus dem Sonntagsevangelium werden in den Dialogkompositionen Briegels durch andere thematisch passende Bibelverse sowie Strophen aus traditionellen Kirchenliedern und zeitgenössischer geistlicher Lyrik ergänzt. (Wer der Textkompilator war, ist leider eine nach wie vor offene Frage.) Dass die Textverständlichkeit eine große Rolle spielte, belegt die wiederholte Mahnung Briegels, „dasz man sich eines langsamen Concerten-Tacts wird befleissigen müssen".[11] Zur *Apostolischen Chor-Music*, „in welchen [ebenfalls] allerley Texte und Kirchen-Gesänge zu sonderbahrer Andacht mit eingemischet" sind, schreibt er: „wann solche mit einem langsamen Tact gemacht / sie dero Zuhörer contentiren werden."[12] Es handelt sich fast um einen Topos; auch in Hammerschmidts Tempo-, Besetzungs- und Aufstellungsanweisungen zum vierten Teil seiner *Musicalischen Andachten* (1646) ist alles darauf ausgerichtet, dass „vor allen Dingen der Text klar und deutlich außgesprochen und vernommen werde", „umb das Wort besser zu vernehmen", „damit sonderlich der Text, umb den es vornehmlich zu thun, deutlich könne vernommen werden."[13] Nicht zuletzt der liturgische Ort – in Nachfolge der Evangelienmotetten vermutlich zwischen Evangeliumslesung und Predigt,[14] wohl kaum aber als Ersatz der Lesung – unterstreicht die Funktion als Textvermittlung. Die Dialogform war zu dieser Zeit besonders beliebt und erleichterte die Rezeption des Textes durch die quasi dramatische Aufteilung auf verschiedene Partien.[15]

Inwiefern also spiegeln diese Werke Briegels das spezifische „Frömmigkeits-Klima" in Gotha, wie sind die Elemente Lehre, Buße und Heiligung ausgeprägt? Jedes Stück dient im Grunde der Lehre, ist ein Exemplum; viele werden außerdem – im Gegensatz zu Hammerschmidts Dialogen etwa – bereits durch einen resümierenden Choraltext abgeschlossen. Einige Kompositionen haben jedoch ausgesprochen katechetischen Charakter: „Höre, Israel" (III,19) zum 18. Sonntag nach Trinitatis versammelt zum Beispiel in der Art einer Konkordanz acht Bibelstellen (und eine Kirchenlied-Strophe)[16] zum Stichwort „Lieben", die die zwei zentralen Verse aus der Perikope auslegen (das Doppelgebot der Liebe). In dem Stück „Das ist meine Freude" (II,6) ist es sogar nur ein Vers aus der Perikope, der wie ein Motto dreimal zitiert wird, umrahmt von verschiedenen „Antworten" aus Bibel und Kirchenlied:[17] „Warlich, ich sage euch, so jemand mein Wort

11 Vorrede *An den Music-Liebenden* zu: *Evangelischer Blumengarten*, Gotha 1666, Bass-Stimmbuch [RISM B 4475].

12 Vorrede *An den Music-Liebenden* zu: *Concentus Apostolico-Musicus. Apostolische Chor-Music*, Gießen 1697 [RISM B 4488].

13 Vorrede *An den Music liebhabenden Leser* zur dritten Auflage von 1669 [RISM H 1933].

14 Wolfgang Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik*, Diss. Frankfurt 1993, Tutzing 1995, S. 238. Vgl. auch Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber 1981, S. 217 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 4).

15 Auch verschiedene andere Elemente entstammen dem Drama, so zum Beispiel allegorische Figuren („Das verstockte Jerusalem", *Evangelische Gespräche* III,11, und der „Epicurer Chor", *Evangelische Gespräche* III,2) sowie Möglichkeiten der räumlichen Gestaltung („Chorus Coelestis" in dem Dialog *Vom verlohrnen Sohn* im *Anhang etlicher Busz-Gespräch* zu den *Busz-Psalmen* 1692), die wiederum auch Wurzeln in der Tradition der Mehrchörigkeit haben.

16 „O Herre Gott, dein göttlich Wort", Str. 3, Text von Anarg Herr zu Wildenfels, 1526.

17 „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott", Str. 5–8, Text von Paul Eber, 1560.

wird halten, der wird den Tod nicht sehen Ewiglich." (Joh 8,51). Der ausgewählte Perikopenvers und die Thematisierung von Identität Jesu, Wort Gottes und Auferstehung durch das Kirchenlied sind auf den Sonntag Judica, den vorletzten Sonntag vor Ostern, zugeschnitten. Ausnahmsweise wird Jesus hier mit einem Tenor besetzt – sonst verkörpert ganz traditionell die Bass-Stimme die Vox Christi.

Am stärksten ausgeprägt sind lehrhafte Strukturen in dem Dialog *Der Herr schauet vom Himmel* über das Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner. Gleichzeitig ist in diesem Stück aber auch gut zu sehen, wie dies „inszeniert" werden kann. Ebenso spielt der Aspekt der Buße eine Rolle. Da sich hier darüberhinaus generelle Charakteristika und Techniken der Komposition Briegels zeigen lassen, möchte ich diesen Dialog in den Mittelpunkt meines Beitrags stellen.

Tabelle: Text des Dialogs *Der Herr schauet vom Himmel* von Wolfgang Carl Briegel (*Evangelische Gespräche*, Teil III, Nr. 12).

Besetzung	Text aus der Perikope Lk 18,9–14	zusätzliche Texte	Quelle
B, Vl.		Der Herr schauet vom Himmel auf der Menschen Kinder, dasz er sehe, ob jemand klug sey und nach Gott frage.	Ps 14,2
C I+II		Sie sind alle abgewichen und allesampt untüchtig, da ist keiner – keiner? – der gutes thut, auch nicht einer – nicht einer?	Ps 14,3
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leute.		Lk 18,11a
C I+II, A, B, Vl.		Es ist hie kein Unterschied, sie sind allzumahl Sünder und mangeln des Ruhms, den sie vor Gott haben sollen.	Röm 3,23
C I+II, A, B, Vl.		Auf dem grossen Rund der Erden wird der nicht gefunden werden, Der nicht von der Sünder Zahl Kan Auszschliessen ohne Lügen, Ohn sich selbsten zu betriegen, kan sich keiner heilig nennen, Alle (billich, schamroth) müssen wir bekennen, Wir sind Sünder allzumahl.	?
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leute, Räuber ...		Lk 18,11
B, Vl.		Weh euch, Schriftgelehrten und Pharisäer, ihr Heuchler, die ihr die Becher und Schüsseln auswendig reinlich haltet, inwendig aber ists voll Raubs und Fraszes.	Mt 23,25
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leuthe, Räuber, Ungerechte ...		Lk 18,11
B, Vl.		Was ist der Mensch, dasz er solte gerecht seyn, der vom Weibe gebohren ist.	Hi 15,14
C I, II, A, B		Siehe, unter seinen Heiligen ist keiner ohne Tadel, und die Himmel sind nicht rein für ihm. Wie vielmehr ein Mensch, der ein Greuel und schnöde ist, der Unrecht säufft wie Wasser.	Hi 15,15–16

Besetzung	Text aus der Perikope Lk 18,9–14	zusätzliche Texte	Quelle
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leuthe, Räuber, Ungerechte, Ehebrecher ...		Lk 18,11
B, Vl.		Wer ein Weib ansiehet, sie zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Hertzen.	Mt 5,28
C I+II, A, B, Vl.		Nicht nur die groben Sünden, Die Menschen Augen sehn, Musz man an dir nicht finden, Wiltu für Gott bestehn, Des Höchsten scharffes Recht Befiehlt auch dem Gedancken, Zu bleiben in den Schrancken und nicht daraus zu wancken, Du seist drumb, wer du seist, Du thust auch, was du thust, Wisz, dasz du sagen must: Ich bin ein gantz unnützer Knecht.	?
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leuthe oder auch wie dieser Zöllner.		Lk 18,11
A	Gott sey mir Sünder gnädig.		Lk 18,13
T	Ich dancke dir Gott, dasz ich nicht bin wie andere Leuthe oder auch wie dieser Zöllner.		Lk 18,11
C I+II		Rücke dem seine Sünde nicht auf, das sich bessert.	Sir 8,6a
C I+II		Es wird Freude seyn für den Engeln Gottes über einen Sünder, der Busze thut.	Lk 15,10
T B	Ich faste zwieer in der Wochen ...	 Soll dasz ein Fasten seyn, das ich erwehlen soll? Vergeblich dienet man mir mit Menschen Gebott.	Lk 18,12a Jes 58,5 Mt 15,9?
T	... und gebe den Zehenden von allem, das ich habe.		Lk 18,12b
B, Vl.		Weh euch, Phariseer, ihr Heuchler, die ihr verzehndet die Müntz, Till und Kümmel, und lasset dahinden, was schwer ist im Gesetz, nemlich das Gerichte, die Barmhertzigkeit und den Glauben, disz solt man thun und jenes nicht lassen, ihr verblendete Leyther, die ihr Mücken säuget und Kamehl verschlucket.	Mt 23,23+24
T A	Ich dancke dir Gott, daß ich nicht bin wie dieser Zöllner. Gott sey mir Sünder gnädig.		Lk 18,11 Lk 18,13
C I		Gott widerstehet den Hoffärtigen, aber den Demüthigen gibt er Gnade.	1. Petr 5,5
C II		Ein gebrochen und zerschlagen Hertz wird Gott nicht werffen hinterwerts, und wird es nicht verachten.	Ps 51,19b

Besetzung	Text aus der Perikope Lk 18,9–14	zusätzliche Texte	Quelle
B, Vl.		Ich will das zerstossene Rohr nicht zerbrechen, und das glimmende Docht nicht ausleschen,	Jes 42,3
		ich bin kommen zu suchen, was verlohren war.	Lk 19,10
A		Ach Herr, mich armen Sünder, Straff nicht in deinem Zorn, Dein ernsten Grimm doch linder, Sonst ists umb mich verlohrn, Ach Herr, wollst mir vergeben Mein Sünd und gnädig seyn, Dasz ich mag ewig leben, Entfliehn der Höllen Pein.	„Ach Herr, mich armen Sünder", Str. 1 (Melodie: „Herzlich tut mich verlangen")
B		So wahr ich lebe, ich will nicht den Todt des Sünders, sondern dasz er sich bekehre, und lebe, spricht der Herr.	Hes 33,11
B, Vl.	Ich sage euch, diser ging hinab gerechtfertiget in sein Hausz vor		Lk 18,14
C I+II, A, B, Vl.	jenem. Denn wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöhet werden.		

Zwei Merkmale sind anhand dieser Übersicht deutlich zu erkennen: die „Personnage" und die Textbezüge. Der Tenor stellt offensichtlich den Pharisäer dar, der sukzessive sein ehrbares, selbstgerechtes Leben vor Gott (und vielleicht den anderen im Tempel anwesenden Menschen?) ausbreitet. Der Figur des schuldbewussten Zöllners ist der Alt-Solist zugeordnet. Ebenfalls meist solistisch tritt der Bass auf. Bei einem Blick auf den von ihm vorgetragenen Text – zumeist Jesus-Worte aus dem Matthäus-Evangelium oder auch Aussagen Gottes aus dem Alten Testament – wird schnell deutlich, dass hier der Tradition gemäß die Vox Domini spricht. (Zu Cantus I und II später.) Die Textbezüge sind so konstruiert, dass auf bestimmte Stichworte hin die Perikope detailliert durch die zusätzlichen Verse glossiert und kommentiert wird, ganz im Sinn des Prinzips der sich selbst auslegenden Schrift. Die Bezüge sind also:

ich nicht [...] wie andere Leute – kein Unterschied, allzumahl, alle, allzumahl
[Tenor=Pharisäer], Räuber – Pharisäer, Raubs
Ungerechte – gerecht, Unrecht
Ehebrecher – Ehe gebrochen, Gedancken
dieser Zöllner – [Alt=Zöllner]
dieser Zöllner – Sünder, der Busze thut
faste – Fasten
Zehenden – verzehndet
[Pharisäer/Zöllner] – Hoffärtigen/Demüthigen

Die Dichte der Glossen übertrifft sogar die glossierte Bibelausgabe, die auf Initiative Herzogs Ernst des Frommen von mehreren Gothaer Theologen erstellt wurde und 1641 erschien.[18] Die Aussage der Kommentare im vorliegenden Fall ist klar: Jeder Versuch,

18 Es gibt verschiedene Benennungen der Ausgabe; siehe dazu Rolf-Dieter Jahn, *Die Weimarer Ernestinische Kurfürstenbibel und Dilherr-Bibel des Endter-Verlags in Nürnberg 1641–1788. Versuch einer vollständigen Chronologie und Bibliographie*, masch. 1986, und Ernst Koch, *Das ernestinische Bibelwerk*, in: *Ernst der Fromme* (wie Anm. 1), S. 53–58.

sich selbst für gerecht zu erklären, muss angesichts der hohen Maßstäbe scheitern; Bescheidenheit und Demut sind gefordert, der Bußfertige ist bei Gott willkommen, ihm wird Gnade zugesagt.

Im Gegensatz zu Hammerschmidt, der erst die einzelnen Redebeiträge vortragen und dann die Dialogpartner simultan „kommunizieren" lässt, verarbeitet Briegel den Text bis auf wenige Ausnahmen additiv. Daher werde ich auch an der Komposition entlang einige wichtige Stellen zeigen.

Beispiel 1: siehe Seite 49.

Nach einer viertaktigen instrumentalen Einleitung durch den Basso continuo und die beiden obligaten Violinen,[19] die das motivische Material des ersten Vokaleinsatzes vorwegnehmen, spielt sich etwas ab, was man „Prolog im Himmel" nennen könnte: „Der Herr schauet vom Himmel" und fragt selbst (Bass, T. 5–10), „ob jemand klug sey". Er wird sekundiert von zwei Cantus, die das Psalm-Zitat fortsetzen und konstatieren: „Sie sind alle abgewichen, [...] da ist keiner, der gutes thut, auch nicht einer." Ein solches Paar zweier Cantus, meist in Terzparallelen geführt wie hier zu Beginn, steht sowohl bei Briegel als auch bei Hammerschmidt immer für eine überzeitliche Figur – man könnte an dieser Stelle auch an Engel denken, häufig ist jedoch der Gläubige „an sich" gemeint. Diese Stimmkopplung wird eingesetzt, um den Dialog zu entpersonalisieren bzw. von der realen Ebene auf die allegorische zu bringen. Die Vertonung gibt dem Text hier einen besonderen Klang:[20] Der Beitrag der Cantus endet nicht mit einem Punkt wie in der biblischen Vorlage, sondern mit einem Fragezeichen, auch auf musikalischer Ebene. Zwar handelt es sich um eine authentische Kadenz, doch der Cantus II bleibt auf der Paenultima zurück, und der Cantus I endet ohne Klausel auf der Terz (zudem auf der schärferen großen Terz, nicht wie zuvor mit der kleinen). Die Frage verhallt in der folgenden Generalpause im Raum, der Vorhang öffnet sich und – der erste Protagonist tritt auf den Plan: der Pharisäer (T. 17–19), zu seiner Aussage womöglich provoziert durch die Nachfrage aus dem Himmel. Auf jeden Fall ist ihm die gespannte Aufmerksamkeit der Zuhörer sicher. Eine so dramatisch-theatralisch gedachte Eröffnung ist bei Briegel eher selten und daher ein besonderes Beispiel. Die Beobachtung gilt jedoch für den ganzen Dialog, zum Beispiel auch für die Charakterisierung der Personen. So zeichnet sich der Pharisäer teilweise durch eine „kecke" Dreiklangsmotivik aus (T. 17 f.), deklamiert stets aber rhythmisch sehr gerade, überwiegend in „eifrigen" Achteln und Sechzehnteln. Der Tonfall des Zöllners ist dem völlig entgegengesetzt, wie wir später noch sehen werden. Zunächst erfolgt der erste Kommentar, eröffnet vom Bass, dem sich das Tutti – sinnigerweise ohne Tenor – mit Röm 3,23 im homophonen Satz anschließt; die Violinen dienen nur der Verstärkung. Mehr noch als bei dem Bibelzitat wird in der anschließenden Passage deutlich, dass es sich um einen Kommentar von außen handelt, aus dem Blickwinkel der Gemeinde: Die Strophe ist ein Produkt des 17. Jahrhunderts, aufgrund des poetischen Niveaus vermutlich von einem Gelegenheitsdichter. Briegel vertont sie in

19 Die Violinen werden im Folgenden lediglich an den Tutti-Stellen zur Verstärkung eingesetzt und sind im übrigen dem Bass vorbehalten, zeichnen also die Vox Christi klanglich besonders aus. Dies geschieht in der Art der „capella fidicinia".

20 Inwieweit dies schon von dem Textkompilator beabsichtigt und angelegt war, ist leider nicht mehr herauszufinden.

dem ariosen Stil, den er für solche Texte meist einsetzt: parallel gebaute, gleichmäßige, um nicht zu sagen gleichförmige Phrasen mit Achteln als Grundpuls und Punktierung am Versende; die Zweistimmigkeit verläuft weitgehend in Terzparallelen. Er durchbricht dieses Schema allerdings in der vorletzten Zeile, um die „Beichte" jeweils individuell zu formulieren. Cantus I, dann Cantus II und zuletzt der Alt tragen nacheinander vor: „alle müssen wir bekennen", „billich müssen wir bekennen", „schamroth müssen wir bekennen", bevor das Tutti abschließt mit „wir sind Sünder, Sünder allzumahl".

Beispiel 2: siehe Seite 50.

Die nächsten Abschnitte verlaufen nach dem bekannten Muster. Anzumerken ist nur, dass Briegel die drastischen Begriffe und Bilder der Hiob-Verse zu rhetorischen Figuren bzw. zur Tonmalerei nutzt: ein Vorhalt auf das Wort „Gräuel", der zu einem Tritonus zwischen Alt und Bass in T. 55 führt, ein Melisma mit Punktierung auf „säuft" in T. 56 und quasi herabsprudelnde Sechzehntel-Kaskaden auf „Wasser" in T. 57.[21] Im bekannten Muster bewegt sich die zweite Liedstrophe T. 66 ff.; auch hier verwendet Briegel die oben beschriebenen ariosen Mittel, und auch hier war wohl ein Gelegenheitsdichter am Werk, wie die bemühte Strophenkonstruktion und der unbeholfene Reim Z. 9–11 zeigen. Wiederum am Schluss (Z. 12) greift Briegel ein, um die Betonung noch stärker auf die Buße jedes Einzelnen zu legen (siehe Beispiel 3). Das Wort „Ich" wird solistisch durch die Stimmen gereicht (T. 77), jeder meldet sich. Dann verändert er durch die Textverteilung im Takt die Wortbetonung: Aus dem der Dichtung eigenen jambischen „Ich *bin* ein *ganz* un*nütz*er Knecht" wird „*Ich* bin ein ganz *un*nützer *Knecht*" – wiederum eine Hervorhebung des „Ich", außerdem die noch zerknirschter wirkende Betonung *un*nütz.

Beispiel 3: siehe Seite 51.

Nach diesem zweiten Kommentar von außen, der sich nicht nur an den Pharisäer, sondern ganz deutlich auch an die zuhörende Gemeinde richtet, wird die Spannung durch eine zunehmende Verdichtung gesteigert. Im ersten Schritt kommt es zu einer direkten Begegnung zwischen Pharisäer und Zöllner (siehe Beispiel 4). Erstmals erreicht der Pharisäer in seiner Aufzählung die Textstelle „daß ich nicht bin [...] wie dieser Zöllner." Es wirkt, als würde er mit dem Finger auf „diesen Zöllner" zeigen[22] und ihm damit gleichzeitig im Dialog den Einsatz geben (der Alt steigt T. 83 oktaviert auf dem Ton des Tenors ein). Das Schuldbekenntnis des Zöllners und seine Bitte um Gnade ist quasi als Lamento gestaltet: eine absteigende Linie – wenn auch im Raum einer Quint und nicht einer Quart –, insgesamt dreimal in einer absteigenden Sequenz, der synkopische Einsatz mit der gedehnten Anrufung Gott sowie eine sehr expressive Harmonisierung (die intensivste der ganzen Komposition) mit zahlreichen Vorhalten.

Beispiele 4 und 5: siehe Seite 52.

21 Weitere unmittelbare Wortdarstellungen finden sich z. B. in T. 138 (Sechzehntel-Schleifer auf „zerschlagen") und T. 139 (langes Melisma auf „werffen").

22 In T. 92 geschieht dies noch „eifernder", aggressiver, mit einer aufsteigenden Linie zur Terz des Zielakkords, dem scharfen cis².

Der nächste Schritt der Verdichtung besteht in einem regelrechten Wortwechsel zwischen Pharisäer und Vox Domini T. 101 ff. („Ich faste zwier [...]"). Während Briegel sonst die einzelnen Redebeiträge separat nacheinander abhandelt, lässt er die beiden Stimmen hier Teilsätze wiederholen und gegeneinander setzen.[23] Schließlich kommt es zum Simultandialog bzw. -gebet zwischen Zöllner und Pharisäer, den der Pharisäer wie üblich in keckem Tonfall beginnt[24] und der Zöllner wieder mit seinem „Bußton", dieses Mal jedoch in aufsteigender Sequenz, bestreitet (siehe Beispiel 5). Der Höhepunkt der Verdichtung auf dieser Ebene ist erreicht, eine Art „Showdown" zwischen den beiden Protagonisten hat stattgefunden. Was kann nun noch kommen? Der Cantus I greift, ebenfalls beginnend mit dem Wort „Gott", die Diktion des Zöllners auf (T. 133–135) und nimmt als Kommentar zum bisherigen Geschehen die „Moral von der Geschicht'" schon einmal vorweg: „Gott widerstehet den Hoffärtigen, aber den Demüthigen gibt er Gnade" (harmonisch direkt nebeneinander gesetzt: C-Dur und A-Dur, also ein emotionaler Tonartwechsel zu „Demüthigen"). Die folgenden Verse erscheinen allerdings wie eine in die Zukunft gerichtete, tröstende Einladung, und tatsächlich erklingt aus dem Mund des Altes – also der Stimme des Zöllners! – ein weiteres Sündenbekenntnis, dieses Mal jedoch mit Worten der Gemeinde, dem Kirchenlied „Ach Herr, mich armen Sünder".[25]

Beispiel 6: siehe Seite 53.

Der Text geht auf ein Lied von Cyriakus Schneegaß zurück, eine Bereimung von Ps 6, des ersten Bußpsalms. Zugeordnet ist eine Melodie, die auch im Dresdner Gesangbuch von 1625 und in einem Satz von Demantius schon mit diesem Text erscheint (der Demantius-Satz wiederum ist im Gothaer Cantionale sacrum enthalten).[26] Sie wurde von Hans Leo Haßler zu dem weltlichen Lied „Mein Gemüt ist mir verwirret" komponiert, erschien als Kontrafaktur dann zunächst überwiegend mit dem Text „Herzlich tut mich verlangen" und wurde später mit Paul Gerhardts „O Haupt voll Blut und Wunden" bekannt.[27] Briegel lässt sie in ihrer Grundstruktur unangetastet, reichert sie aber mit rezitativischen (Anrufung und expressive Pausen zu Beginn, T. 148 f.), madrigalischen (rhetorische Figuren in T. 154 bei „Grimm", T. 165 ff. bei „ewig" und T. 168 f. bei „entfliehn") und kleinen ariosen (punktierte anticipatio, z. B. T. 151 f. und 160 f.) Elementen an. Alternierend mit den ersten Choralzeilen formuliert die Vox Domini den Zuspruch (siehe Beispiel 7). Im weiteren Verlauf entsteht wieder ein Simultandialog, mit dem Briegel nochmals eine Verdichtung herbeiführt. Dabei begegnen sich die beiden Stimmen inhaltlich an einigen Stellen ganz direkt: „Sünd" und „Sünders" in T. 162, die Bitte „daß ich mag ewig *leben*" und die Verheißung „daß er [...] *lebe*" in T. 167. Die Zusage Gottes

23 Die letzten Worte des Zöllners an dieser Stelle gipfeln in einer großspurigen Kadenz auf „das ich habe", was einen erregten, synkopisch einsetzenden „Wehe"-Ruf des Basses nach sich zieht.

24 Ab T. 127 ergänzt durch despektierliche Bindungen bei „Zöllner", die sonst in seinen Schlusswendungen nicht vorkommen.

25 Das Beispiel 6 zeigt die Alt-Stimme und darüber den Choral, den ich rhythmisch „eingeebnet" habe, um die Töne der Bearbeitung Briegels zuordnen zu können.

26 *Cant. Sacrum: Das ist: Christliche Kirchen- und Schul-Gesänge* [...] *für die Fürstl. Land- und andere Schulen des Fürstenthumbs Gotha, Nach Ordnung des H. Catechismi eingetheilet* [= zweiter Teil der dreibändigen Sammlung], Gotha: Johann Michael Schalln, ²1655, S. 455–459.

27 Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 3, Gütersloh 1893, Reprint Hildesheim 1963, Nr. 5385a.

behält das letzte Wort – in T. 170–173 ist nur noch der Bass zu hören, das Resümee aus dem Gleichnis schließt sich nahtlos an, bald erweitert zum Tutti (weiterhin ohne Tenor) mit den zu erwartenden Anabasis- und Katabasis-Figuren bei „erhöhen/erniedrigen".

Beispiel 7: siehe Seite 54 f.

Nimmt man abschließend die ganze Komposition in den Blick, lassen sich folgende Punkte festhalten: Die Anlage von Text und Vertonung ist mit den detaillierten Kommentaren stark katechetisch ausgerichtet, die individuelle Form der Buße wird mehrmals betont. Im Verlauf des Dialogs gibt Briegel dem dramatischen Moment mehr Raum, es kommt zu einer direkten Konfrontation der beiden Antagonisten „Pharisäer" und „Zöllner", und er verdichtet den Textvortrag mehrmals von dem additiven über einen eng verzahnten bis hin zum Simultandialog. Gleichzeitig überlagern sich verschiedene Zeitebenen: Der von mir so genannte „Prolog im Himmel" steht separat am Anfang. Auch die Kommentare des Tutti mit Liedstrophen erscheinen zunächst von außen, von einer überzeitlichen Ebene aus gesprochen. Mit dem Kirchenlied werden die Zuhörer jedoch hineingezogen in den Dialog, der Zöllner dient als Identifikationsfigur. Dementsprechend kann auch die Zusage „dieser ging hinab gerechtfertiget" als an die Gemeinde gerichtet verstanden werden. Das Resümee am Schluss bildet das Pendant zum Prolog am Anfang.

Nach dieser ausführlichen Analyse des Dialogs *Der Herr schauet zum Himmel* soll nun abschließend skizziert werden, inwiefern andere Stücke aus den *Evangelischen Gesprächen* von Wolfgang Carl Briegel unter das Konzept Lehre–Buße–Heiligung zu fassen sind. Selbstverständlich geben Sonntagsevangelium und Auslegungstradition den Rahmen vor, selbstverständlich kommen auch Trost und Zuspruch sowie Elemente der Brautmystik vor. Auch ist die Akzentuierung der Buße nichts singulär Gothaisches. Bußtage gab es weithin; Unwetter und Kriege wurden in Predigten als Gottes Aufruf zur Buße interpretiert. Es ist aber doch bemerkenswert, dass viele der *Evangelischen Gespräche* mit der Buße einesSünders einsetzen, diese also gleichsam zur Voraussetzung machen (II,12 und II,13 zum 3. Ostertag, II,15 zum Sonntag Misericordias Domini und III,4 zum 3. Sonntag nach Trinitatis). Auch die Ernestinische Bibel legt Wert auf die Bußfertigkeit. Im Summarium zu Lk 15 (Gleichnis vom Verlorenen Schaf, Groschen und Sohn, zum eben genannten 3. Sonntag nach Trinitatis) heißt es: „BEgreiffet in sich drey Gleichnisse / darinnen Christus seine Barmhertzigkeit gegen die armen bußfertigen Sünder zu erkennen gibt." Und die Erläuterung zu V. 1: „ES naheten sich aber zu jhm (dem HErrn Christo) allerley Zöllner und Sünder ([...] welche aber nunmehr Buß thun und sich bessern wolten)". Wie unterschiedlich die Vertonung des Sonntagsevangeliums gestaltet werden kann, zeigt anhand der Dialoge zum Sonntag Misericordias Domini ein kleiner Vergleich mit der entsprechenden Komposition Hammerschmidts in dessen *Musicalischen Gesprächen über die Evangelia*:[28] Während in Briegels Dialog verschiedene Sündenbekenntnisse am Anfang stehen,[29] beginnt Hammerschmidt mit der Zusage

28 Siehe hierzu Diana Rothaug, *„Mit Freuden zum Himmlischen Schaffstall". Hirtenmetaphorik in der lutherischen Orthodoxie und in Bachs Kantaten BWV 85 und 104*, in: *Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik*, hrsg. von Michael Fischer und Diana Rothaug, Tübingen 2002, S. 141–179, hier S. 145–150.

29 „Ephraim ist sehr betrübet, / dasz er Boszheit hat verübet, / dasz die böse Missethat / seinen Gott erzürnet hat." – „Gott ich bin auff bösen Wegen". – „Wir gehn alle in die Irre wie die Schafe." (Jes 53,6) – „Ich bin ein verirrtes und verlohren Schaf." (Ps 119,176).

Jesu (Bass), als guter Hirte sein Leben für die Schafe zu lassen, und mit der beziehungsstiftenden Aussage „Ich erkenne die Meinen und bin bekannt den Meinen." Die beiden Cantus, stellvertretend für die Gläubigen, antworten mit Versen aus Psalm 23, ergänzt durch eine Anrede: „Jesu, du, du bist mein Hirte!"[30] Hammerschmidts Stück ist eher Andachtsmusik, Briegels Komposition will Anleitung zum rechten Glauben sein.

Die Heiligung, die Besserung des Lebens sollte schließlich folgerichtig aus der Buße hervorgehen. Zu diesem Stichwort wären besonders die Kompositionen zu Pfingsten und zu Trinitatis zu untersuchen – dort werfen die Thematisierung des Heiligen Geistes bzw. der Lobpreis des dreieinigen Gottes mit dem dreifachen „Heilig" sofort die Frage nach der eigenen Heiligkeit auf.

Inzwischen werden die Maßnahmen Herzog Ernsts in der Forschung nicht mehr uneingeschränkt positiv gesehen: Der Erfolg in der Breite der Bevölkerung galt nicht uneingeschränkt, Veit Ludwig von Seckendorff kündigte, Ernsts Sohn Friedrich I. schien nahezu depressiv und brauchte lange, um sich von seinem übermächtigen Vater zu lösen.[31] Der Hofprediger Christoph Brunchorst veröffentlichte 1663 ein seelsorgerliches Buch für alle Situationen des Glaubenszweifels, *Christliche Vorstellung der hohen geistlichen Anfechtungen*: ein weiteres Mittel, alles in geordnete Bahnen zu lenken (sogar den Zweifel), oder ein Kompensationsversuch für diejenigen, die den hohen Anforderungen nicht gewachsen waren? Briegel auf jeden Fall nutzte nach 20 Jahren Dienst im strengen Gotha die Gelegenheit, um im Gefolge der Tochter Ernsts, Elisabeth Dorothea, nach Darmstadt zu gehen und dort endlich auch auf dem Gebiet der Oper intensiver tätig zu werden.[32] Sein Gothaisches Erbe vergaß er dabei allerdings nicht: Er ließ unter anderem den dritten Teil der *Evangelischen Gespräche* drucken, schrieb Bußdialoge und versuchte, mit seinen Veröffentlichungen breite Bevölkerungsschichten zu erreichen, was er in den Vorreden programmatisch „unterfütterte".[33] So entwickelte das Programm Ernsts durchaus Ausstrahlung über sein Territorium hinaus.

Und der Glanz? Wäre Ernst der Fromme noch dreißig Jahre älter geworden – vielleicht hätte er ein Lied zu seinem Motto erkoren, das 1704 in Halle[34] veröffentlicht wurde: „Es glänzet der Christen *in*wendiges Leben."

30 Dies ist möglich durch die im Luthertum des 17. Jahrhunderts übliche christozentrische Auslegung der Psalmen. Um ein Gespräch herzustellen, wurde der Psalmvers von der dritten in die zweite Person singular verändert.

31 Zu Friedrich I.: Jacobsen, *Gothaer Hofkultur* (wie Anm. 1), S. 172 und 175; aufgenommen von Albrecht-Birkner, *Reform des Lebens* (wie Anm. 1), S. 61 f. – Neben den zweifellos wichtigen Leistungen Ernsts des Frommen auf dem Gebiet des Schulwesens, der Alphabetisierung und der musikalischen Bildung müssen auch diese negativen Aspekte seines Systems gesehen werden.

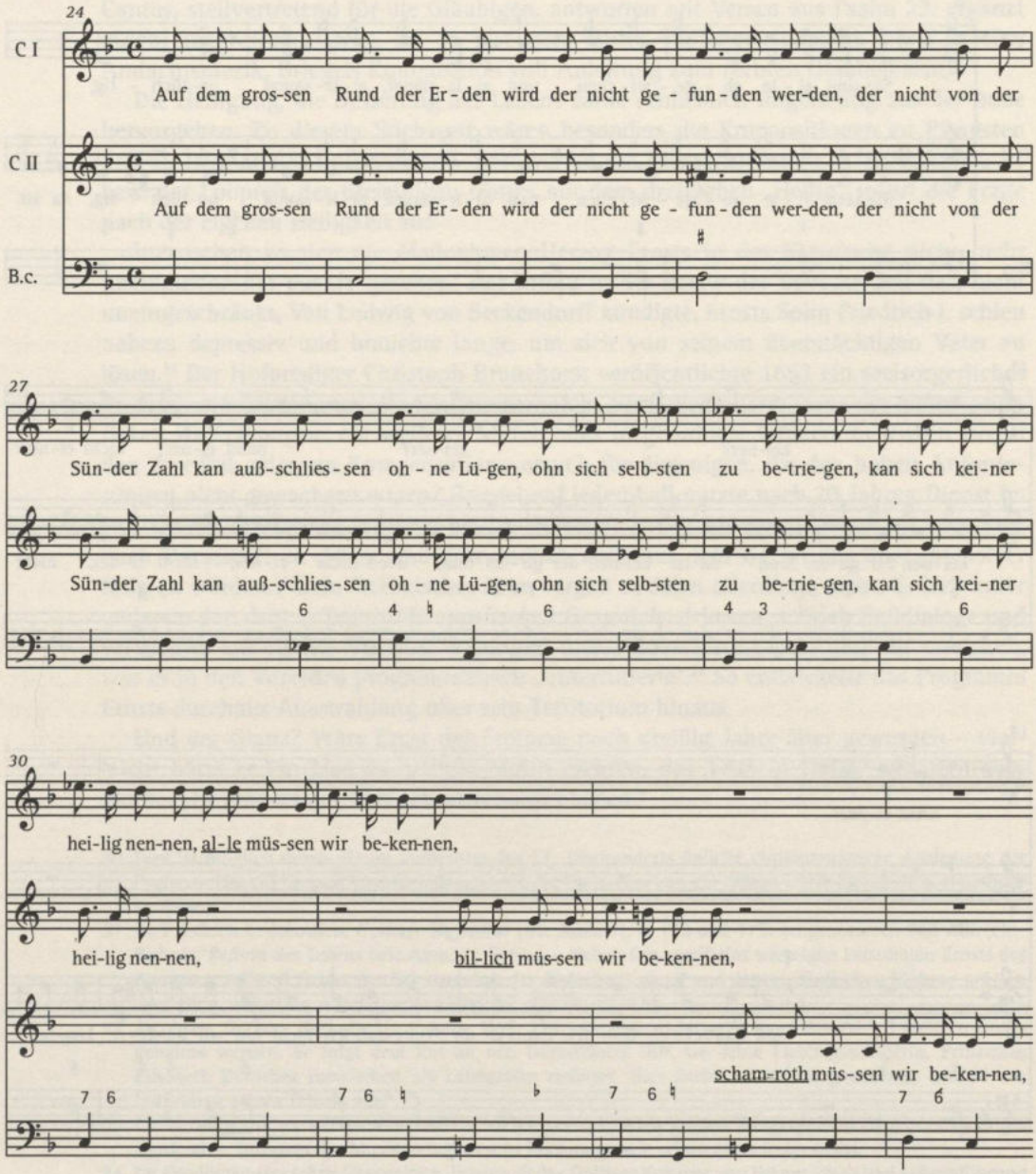
32 Jacobsen, *Gothaer Hofkultur* (wie Anm. 1), S. 178: „bezeichnenderweise kann Briegel [...] nicht in Gotha gehalten werden. Er folgt dem Ruf an den Darmstädter Hof, wo seine Lieblingsschülerin, Prinzessin Elisabeth Dorothea inzwischen als Landgräfin residiert. Hier findet er das entsprechende Umfeld zur Entfaltung seines Talents vor."

33 Gleichzeitig trug er mit diesem Streben nach einer möglichst großen Zielgruppe der immer schwieriger werdenden Situation des Musikverlagswesens Rechnung (wie schon oben festgestellt).

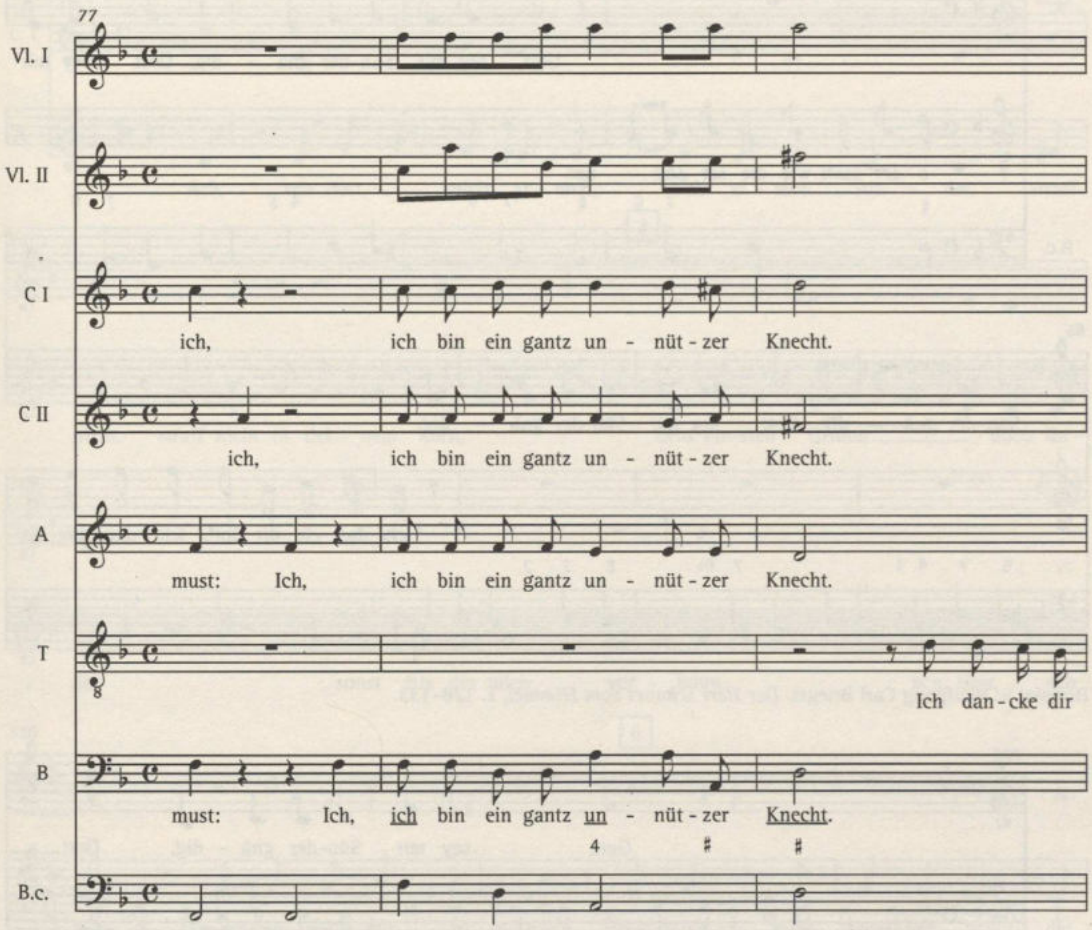
34 Im *Freylinghausenschen Gesangbuch*. Inwieweit das Gothaer Konzept von Frömmigkeit und Lebensführung über August Hermann Francke, der sich eine Zeit lang in Gotha aufhielt, auch in den Halleschen Pietismus einfloss, konnte hier nicht weiter verfolgt werden.

Beispiel 1: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 10–19.

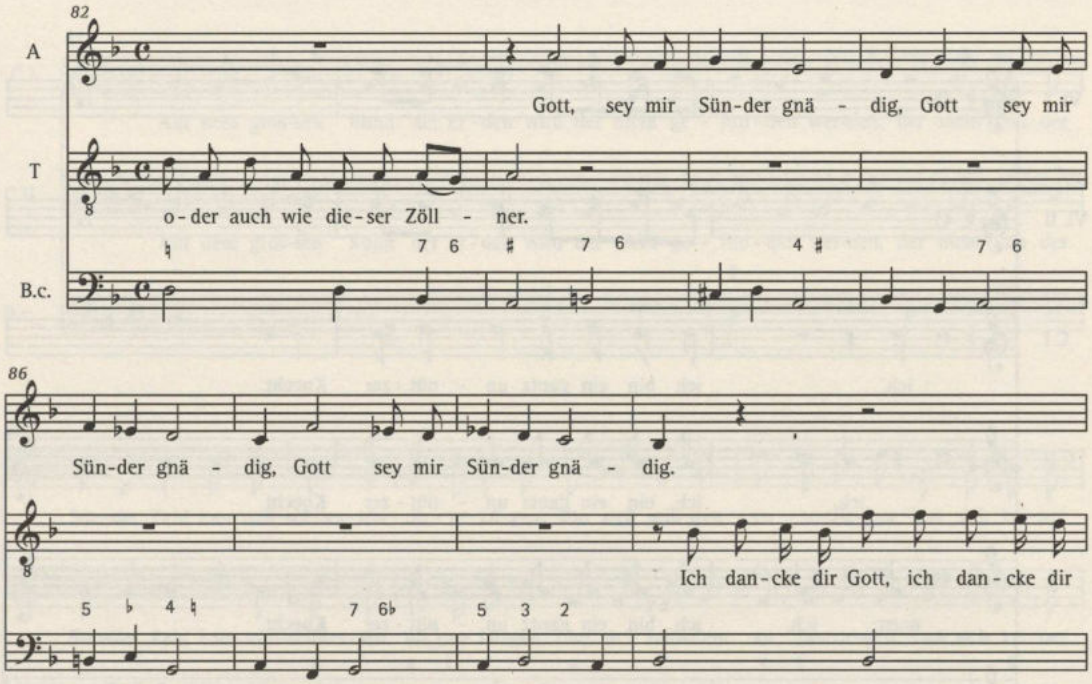
Beispiel 2: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 24–33.



Beispiel 3: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 77–79.



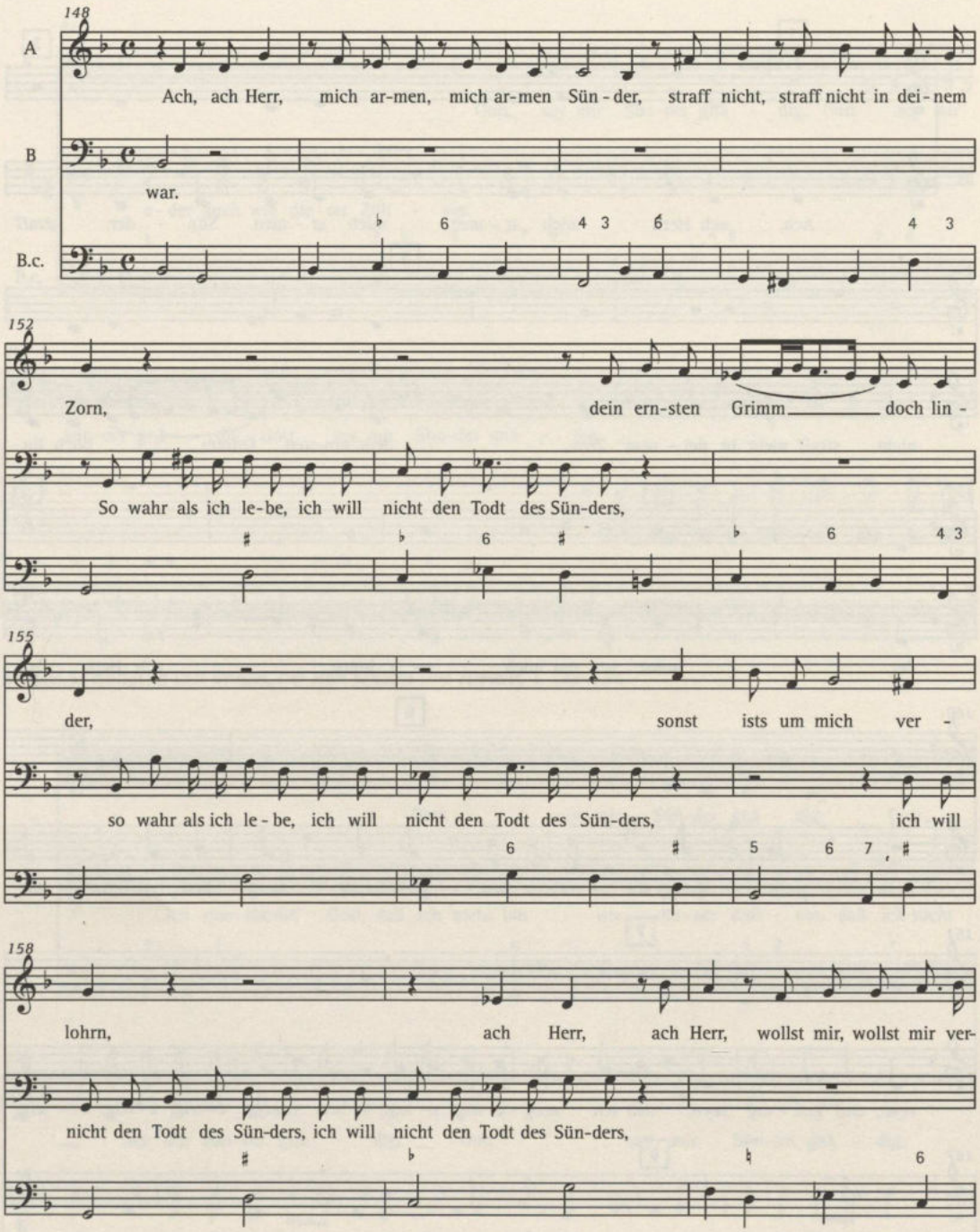
Beispiel 4: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 82–89.

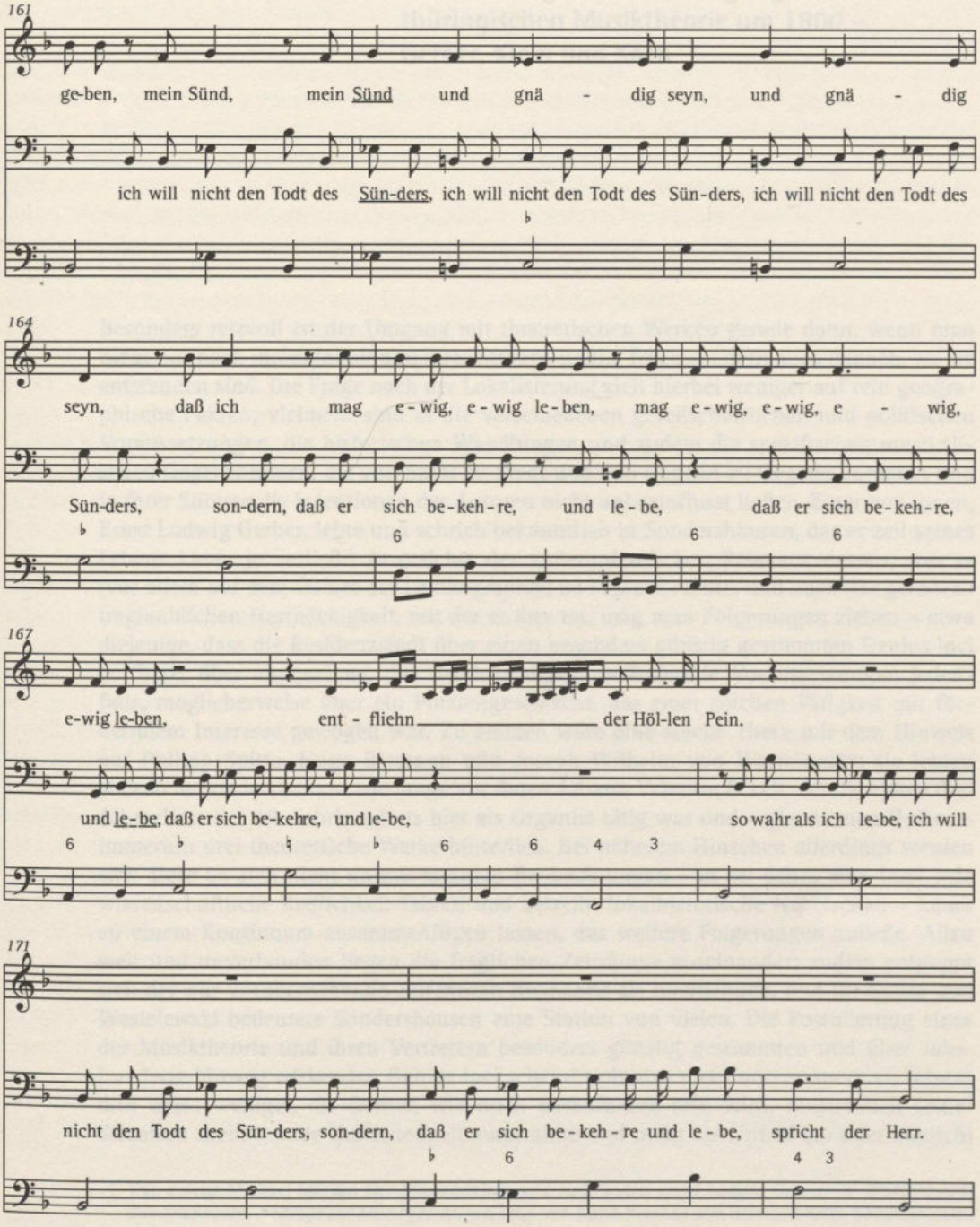


Beispiel 5: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 128–133.

Beispiel 6: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 148–170 (Auszug).

Beispiel 7: Wolfgang Carl Briegel, *Der Herr schauet vom Himmel*, T. 148–174.




161
ge-ben, mein Sünd, mein Sünd und gnä - dig seyn, und gnä - dig
ich will nicht den Todt des Sün-ders, ich will nicht den Todt des Sün-ders, ich will nicht den Todt des
164
seyn, daß ich mag e-wig, e-wig le-ben, mag e-wig, e-wig, e - wig,
Sün-ders, son-dern, daß er sich be-keh-re, und le-be, daß er sich be-keh-re,
6 6 6
167
e-wig le-ben, ent - fliehn der Höl-len Pein.
und le-be, daß er sich be-kehre, und le-be, so wahr als ich le-be, ich will
6 6 6 4 3
171
nicht den Todt des Sün-ders, son-dern, daß er sich be-keh-re und le-be, spricht der Herr.
6 4 3

Axel Beer

Beobachtungen und Überlegungen zur thüringischen Musiktheorie um 1800 – Gerber, Klein und Koch

Besonders reizvoll ist der Umgang mit theoretischen Werken gerade dann, wenn man nicht nur nach ihrem Inhalt und ihrer Strukturierung fragt, sondern auch danach, wo sie entstanden sind. Die Frage nach der Lokalisierung zielt hierbei weniger auf rein geographische Fakten; vielmehr sind es die verschiedenen gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen, die historischen Wandlungen und zudem die spezifischen musikalischen Gegebenheiten, die von Stadt zu Stadt und von Gegend zu Gegend variieren und in ihrer Summe die Intentionen der Autoren nicht unbeeinflusst ließen. Einer von ihnen, Ernst Ludwig Gerber, lebte und schrieb bekanntlich in Sondershausen, das er zeit seines Lebens kaum je verließ.[1] Angesichts der außerordentlichen Relevanz dessen, was er (vor allem auf dem Gebiet der Lexikographie) zu Papier brachte, und auch der geradezu unglaublichen Hartnäckigkeit, mit der er dies tat, mag man Folgerungen ziehen – etwa diejenige, dass die Residenzstadt über einen besonders günstig gestimmten Genius loci verfügte, über angenehme, das Gelehrtendasein befördernde Voraussetzungen jedenfalls, möglicherweise über ein Fürstengeschlecht, das einer solchen Tätigkeit mit förderndem Interesse gewogen war. Zu stützen wäre eine solche These mit dem Hinweis auf Philipp Spitta, Hugo Riemann und Joseph Wilhelm von Wasielewski; sie lebten ebenso in Sondershausen wie lange vor ihnen Johann Valentin Eckelt, der die ersten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hier als Organist tätig war und – glaubt man Gerber – immerhin drei theoretische Werke hinterließ. Bei näherem Hinsehen allerdings werden sich diese an sich nicht uninteressanten Beobachtungen – es sei denn, man lässt jede wissenschaftliche Redlichkeit fahren und betreibt lokalhistorische Nabelschau – kaum zu einem Kontinuum zusammenfügen lassen, das weitere Folgerungen zuließe. Allzu weit und unverbunden liegen die fraglichen Zeiträume auseinander; zudem entpuppt sich der nur vorübergehende Aufenthalt Riemanns als unerheblich, und für Spitta und Wasielewski bedeutete Sondershausen eine Station von vielen. Die Postulierung eines der Musiktheorie und ihren Vertretern besonders günstig gestimmten und über Jahrhunderte hinweg wirkenden Genius loci scheint sich also nicht untermauern zu lassen; dies umso weniger, als Gerber, wie noch auszuführen sein wird, hinsichtlich seiner Situation nicht gerade Zufriedenheit ausstrahlte und mehr als einmal (so oder ähnlich)

1 Vgl. zuletzt Michael Märker, *Der Musikgelehrte und Hoforganist Ernst Ludwig Gerber*, in: *Residenzstadt Sondershausen. Beiträge zur Musikgeschichte*, hrsg. von Karla Neschke und Helmut Köhler, Sondershausen 2004, S. 111–114.

von der „hiesigen Dürre, im Felde der Musik" sprach[2] bzw. die „Abgeschiedenheit von allen großen, durch Kunst berühmten Hauptstädten" beklagte[3] oder doch wenigstens der Erwähnung wert erachtete.

Um dem Phänomen Gerber in Sondershausen gedanklich nähertreten zu können, ist es sinnvoll, den Betrachtungsradius zu erweitern und danach zu fragen, welchen Stellenwert musiktheoretische Aktivitäten in anderen thüringischen Städten – insbesondere solchen mit einer Hofhaltung – in der Zeit um 1800 besaßen. Hierbei fällt zunächst auf, dass die großen Residenzen Gotha und Weimar sich zwar durch eine ambitionierte Musikpflege hervortaten (erinnert sei an Schweitzer, Spohr, Romberg und Schade in Gotha sowie an Wolf, Destouches, Müller und natürlich auch Maria Pawlowna in Weimar), Arbeiten auf musiktheoretischem Sektor dagegen so gut wie nicht begegnen. In Coburg und Meiningen[4] ist der Befund ähnlich und ebenso – der Vergleich sei herangezogen – in Jena, wo angesichts des ungemein vielfältigen geistigen Lebens die Abwesenheit von Aktivitäten auf dem Gebiet der Musiktheorie doch einigermaßen überraschen muss. Es scheint, als sei die klingende Kunst vor dem Hintergrund eines freilich nicht ausgesprochenen Consensus omnium nicht notwendigerweise als Gegenstand theoretischer Reflexion empfunden worden, sondern, überspitzt formuliert, dem im weitesten Sinne kulinarischen Bereich zugeordnet. Dass diese Anschauung nicht flächendeckend verbreitet war, beweist das Beispiel Sondershausen mit Ernst Ludwig Gerber, und auf der Suche nach weiteren Belegen begegnet man just zur gleichen Zeit Heinrich Christoph Koch in Rudolstadt und Johann Joseph Klein in Eisenberg.

Gerber (geboren 1746), Koch (1749) und Klein (1740) gehören ein und derselben Generation, derjenigen Herders und Goethes, an; auch ihre Sterbejahre (1819, 1816, 1823) liegen eng beisammen, und diese zufälligen Parallelen finden ihr wohl nicht mehr ganz zufälliges Gegenbild sowohl in biographischen Details als auch hinsichtlich der Ausrichtung ihres musikalisch-schriftstellerischen Schaffens. Zunächst mag ein geraffter Überblick die zeitliche Streuung ihrer Veröffentlichungen[5] vergegenwärtigen: Kochs erster Teil des *Versuchs einer Anleitung zur Composition* erschien 1782, ein Jahr später folgte Kleins *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik*, und ebenfalls 1783 begann Gerber mit der langen Reihe seiner Aufsätze, die zunächst in verschiedenen Zeitschriften, seit 1798 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* publiziert wurden. Etwa zu Beginn der achtziger Jahre setzten auch seine langwierigen Recherchen zur ersten Auflage des Tonkünstlerlexikons ein, dessen erster Band 1790, drei Jahre nach Kochs zweitem Teil der Kompositionslehre, erschien; schon 1792 folgte der zweite Band des Tonkünstlerlexikons, 1793 der dritte Teil von Kochs *Versuch*. Um ein eigenes Sprachrohr bemüht, gab Koch 1795 ein freilich nur kurzlebiges *Journal der Tonkunst* heraus. Die von vielen herbeigesehnte Etablierung eines allgemeinen Organs der Tonkunst veranlasste die drei Musikschriftsteller, Aufsätze in der *Allgemeinen musi-*

2 Ernst Ludwig Gerber an Johann Anton André, Sondershausen 6. September 1799, D-OF; veröffentlicht in: Axel Beer, *„Meine Bibliothek, meine Lieblings- oder vielmehr einzige Unterhaltung". Die Briefe Ernst Ludwig Gerbers an den jungen Johann Anton André*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 1999*, S. 111-120, hier S. 117.

3 Ernst Ludwig Gerber, *Vorrede* zum *Neuen Tonkünstlerlexikon*, Leipzig 1812, S. X.

4 Man könnte hier allenfalls Friedrich Fleischmann ins Feld führen, der sich 1812 und 1813 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu Wort meldete.

5 An dieser Stelle mag es der Übersichtlichkeit halber genügen, die zumeist hinlänglich bekannten Werke mit Hilfe von Kurztiteln zu zitieren.

kalischen Zeitung zu veröffentlichen, wobei Kleins und Kochs Beiträge etwas später datieren und auch nicht so regelmäßig anzutreffen sind wie diejenigen Gerbers, da beide mit anderen Plänen beschäftigt waren: Klein gab 1801 ein *Lehrbuch der theoretischen Musik* heraus, dem ein Jahr später Kochs *Musikalisches Lexikon* folgte; kurz darauf begann Koch zudem mit der Reihe seiner Veröffentlichungen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und gleichzeitig mit seiner Mitarbeit in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, zu der er zahlreiche Besprechungen neuer Musikalien beisteuerte.[6] Wann Gerber sich entschlossen hatte, sein Tonkünstlerlexikon zu aktualisieren und in einer zweiten Auflage herauszugeben, ist nicht genau zu ermitteln; die Vorarbeiten reichen aber mindestens bis 1796 zurück, als er den Plan zu „Nachträgen" fasste,[7] und das Ergebnis erschien schließlich in den Jahren 1812 bis 1814.

Die grob skizzierte, ungemein dichte Reihe der zum Teil gewichtigen Publikationen, verbunden mit den vorbereitenden Arbeits- und Planungsphasen, erstreckt sich über einen Zeitraum von rund drei Jahrzehnten. Angesichts der inhaltlichen und formalen Aspekte drängt sich der Gedanke geradezu auf, dass die drei Autoren in irgendeiner Weise koordiniert vorgegangen sind. So wird man es kaum als Zufall bewerten können, dass Koch und Klein ihre 1782 und 1783 erschienenen Werke, eine Kompositionslehre und eine umfassende, systematische Musiktheorie (diese enthält freilich auch einen kompositionstechnischen Abschnitt), als „Versuch" bezeichneten. War es in der Tat kein Zufall, so würde Gerbers Aufgabe, in der Presse zu aktuellen musikalischen Problemen und Phänomenen Stellung zu nehmen bzw. Geschichte und Gegenwart des Musiklebens durch Tonkünstlerviten zu dokumentieren, eine sinnvolle Ergänzung dargestellt haben. Jener biographischen Erfassung stellte Koch später ein Kompendium musikalischer Fachtermini gegenüber; er war es auch, der Gerbers „Öffentlichkeitsarbeit" durch die Begründung eines spezifischen musikalischen Periodikums ergänzte und der seine Stellungnahme zum aktuellen Geschehen im Bereich der Tonkunst in Form zahlreicher Besprechungen musikalischer Neuerscheinungen konkretisierte. Zumindest standen sich die drei Musikschriftsteller bei ihrer in auffallender Gleichzeitigkeit erfolgenden Arbeit nicht gegenseitig im Wege; irgendwie müssen sie ihre „Claims" abgesteckt haben, um einem unzuträglichen Konkurrieren ausweichen zu können oder um sogar auf dem Wege der Arbeitsteilung in einer lockeren Allianz ein gemeinsames Ziel zu verfolgen. Nur vordergründig widerspricht dieser These die Tatsache, dass sie sich, zumindest bis zu einem bestimmten Zeitpunkt, nie begegnet waren und auch nicht im Briefwechsel miteinander standen; sie wussten aber voneinander und versuchten über Dritte, Informationen zu erhalten. So freute sich Klein 1797 über Johann Anton Andrés „Anerbieten mir eine Uebersicht des Gerberi[schen] Vorraths musicalischer Bücher zu verschaffen"[8]

6 Vgl. hierzu Axel Beer, *„Empfehlenswerthe Musikalien". Besprechungen musikalischer Neuerscheinungen außerhalb der Fachpresse (Deutschland, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts)*, Bd. 2, Göttingen 2001, S. 37 ff. Vermutlich wurde nur ein Teil der Besprechungen Kochs eingerückt, „den[n] von 22. Recensionen, dich ich im verwichenen Jahre eingeschickt hatte, sind deren nur 7. in dem ersten Jahrgange abgedruckt worden." (Koch an das Leipziger Bureau de Musique, Rudolstadt 4. Mai 1805; D-LEsta: Bestand Musikverlag C. F. Peters, Nr. 2605, unveröffentlicht).

7 Ernst Ludwig Gerber an Johann Anton André, Sondershausen 5. Juni 1796, D-OF; vgl. Beer, *„Meine Bibliothek"* (wie Anm. 2), S. 112. Am 6. September 1799 sprach Gerber ebenfalls André gegenüber sein „unter Händen habendes Geschäft" an, womit er zweifellos eine Veröffentlichung des inzwischen gesammelten Materials meinte, vgl. ebd., S. 117.

8 Johann Joseph Klein an Johann Anton André, Eisenberg 16. November 1797, D-OF, unveröffentlicht.

und bat denselben Adressaten, ihm den dritten Teil der Kochschen Kompositionslehre binden zu lassen.[9] Gerber beteuerte ebenfalls André gegenüber, dass ihm Kleins „Werke [...] angenehm" wären, und er wünschte, „diesen Schriftsteller [...] näher kennen zu lernen."[10] Schließlich wandte sich Klein mit der Frage an André, „Was für Plane [!] [...] zur Beförderung musicalischer Wißenschaften oder Kunst gemacht" würden.[11] André wird zweifellos den Bitten seiner Korrespondenten nachgekommen sein, und es steht zu vermuten, dass vor ihm (der Offenbacher Verlegerssohn zählte gerade einmal 22 Jahre) ein anderer von den einander aus der Ferne beäugenden Männern um Auskunft und Vermittlung gebeten wurde. Jedenfalls ist die Rolle der Verleger bei der Informationsvermittlung aufgrund ihrer Kenntnis des musikalischen Marktes nicht hoch genug einzuschätzen, wie zudem die (wenn auch nicht erhörte) Bitte des Leipziger Bureau de Musique an Koch nahelegt, „einen Auszug des Lexicons oder ein ganz kurzes mus. Wörterbuch [zu] schreiben."[12]

Dass Ernst Ludwig Gerber den Kollegen gewogen war, lässt sich, sieht man von den zitierten Briefstellen ab, auch auf andere Weise belegen. So verraten seine in bekannter Gedrängtheit formulierten Artikel über Klein und Koch mehr als bloße Sympathie und fachliche Unterstützung des jeweiligen Schaffens. Auffälligerweise charakterisiert Gerber beide mit fast deckungsgleichen Attributen: Klein ist für ihn der „würdige u. gründlich denkende Künstler",[13] Koch der „gründlich denkende und fleißige Künstler,"[14] wobei das „gründliche" Denken auf eine umfassende Sicht der insgesamt zu bewältigenden Materie hindeuten mag. Im Artikel über Johann Joseph Klein heißt es zudem, dieser wende „seine Nebenstunden zum Besten einer wohl und zweckmäßig geordneten Kunstlehre" an,[15] und in der Vorrede zum Neuen Tonkünstlerlexikon äußert Gerber über Heinrich Christoph Koch, dass der Rudolstädter Gelehrte „die Bearbeitung eines technologischen Lexikons übernommen habe."[16] Auch dies legt die Vermutung einer wie auch immer zustande gekommenen übergeordneten Konzeption nahe, an deren Realisierung Klein und Koch mit mehr oder weniger konkreten Aufgaben beteiligt gewesen sein mögen. Die Aussage über Koch, er habe sich „auf mehrfache Art um die Tonkunst verdient zu machen gesucht", kann in die gleiche Richtung interpretiert werden, obwohl Gerber, was nicht unerwähnt bleiben soll, hinsichtlich der Beiträge Kochs nicht die allergrößte Zufriedenheit ausstrahlt: Abgesehen davon, dass dieser sich lediglich „verdient zu machen gesucht" hätte, enthält die Vorrede zum *Neuen Tonkünstlerlexikon* auch einen nicht übersehbaren, in der Formulierung ganz offensichtlich wiederum auf Klein

9 Johann Joseph Klein an Johann Anton André, Eisenberg 10. August 1797, D-OF, unveröffentlicht.
10 Ernst Ludwig Gerber an Johann Anton André, Sondershausen 20. September 1797, D-OF; vgl. Beer, *„Meine Bibliothek"* (wie Anm. 2), S. 115.
11 Johann Joseph Klein an Johann Anton André, Eisenberg 16. November 1797 (wie Anm. 8).
12 Bureau de Musique an Heinrich Christoph Koch, Leipzig 24. Januar 1806, D-LEsta: Briefkopierbuch 1804/06, Bestand Musikverlag C. F. Peters, Nr. 5023, unveröffentlicht.
13 Ernst Ludwig Gerber, *Neues Tonkünstlerlexikon*, 3. Theil, Leipzig 1813, S. 63.
14 Ebd., S. 81.
15 Ebd., S. 63.
16 Gerber, *Vorrede* zum *Neuen Tonkünstlerlexikon* (wie Anm. 3), S. XVI.

zurückgehenden Seitenhieb auf die Kompositionslehre.[17] Hinsichtlich der Motivation und Notwendigkeit, jene „zweckmäßig geordnete Kunstlehre" zu entwerfen, äußert sich Gerber, diesmal im Artikel Koch, mit einem nicht weiter ausgeführten, aber deutlichen Hinweis auf die „Zeit einer allgemeinen Dürre und Unfruchtbarkeit im Felde der mus. Literatur."[18]

Ein Begriff in den bereits zitierten Texten mag zur Vergegenwärtigung der Atmosphäre, in der das erwähnte musiktheoretische Gesamtkorpus entstand, in besonderem Maße beitragen und einen Schritt weiterführen: Es sind die „Nebenstunden", die Johann Joseph Klein nach Aussage Gerbers für seine Arbeiten benutze; auch von sich selbst sagt der Lexikograph, er habe seine „sparsam bemessenen Erholungsstunden aufgeopfert"[19] – es geht also, modern formuliert, um die Freizeit, die die übergeordnete berufliche Einbindung den Autoren übrig ließ. Bekanntlich war Gerber als Hofsekretär und Organist angestellt, Klein als herzoglich sächsischer Advokat und Organist an der Stadtkirche in Eisenberg tätig, und Koch hatte es 1792 zum Konzertmeister der Rudolstädter Kapelle gebracht. Letzterer, der einzige von den dreien, der nicht einer zusätzlichen außermusikalischen Tätigkeit nachging, ließ sich, kurz nachdem er die Führung der Kapelle übernommen hatte, auf die Position des Ersten Violinisten zurückversetzen, um wieder zeitlichen Freiraum für seine anderweitigen Ambitionen zu gewinnen.[20] Es fragt sich, wie Gerber und Klein ihre Doppelfunktion bewältigten, und man ist geneigt zu vermuten, dass beide, die immerhin auch über (wenn auch „sparsame") Nebenstunden verfügten, als Sekretär bzw. Advokat nicht vor sonderlich umfangreichen Pflichten standen; vielleicht kann man so weit gehen, ihre Titel als nicht viel mehr als eine Pfründe zu interpretieren, die ihnen auf der einen Seite Absicherung gewährte, auf der anderen Unabhängigkeit verschaffte, zumindest aber kein über die Maßen tätiges Eingebundensein in eine höfische Administration auferlegte.[21] Es gibt Indizien, die diese These untermauern: Während Koch, fraglos verflochten mit den höfischen Strukturen und dem damit verbundenen Verhaltenskodex,[22] gar nicht umhin kam, seine Schriften dem Landesherrn bzw. anderen Mitgliedern der fürstlichen Familie sowie auch der Weimarer Erbprinzessin Maria Pawlowna zuzueignen und in den Vorreden in gewohnter Weise die besondere Kennerschaft und die Schutzfunktion der Widmungsträger herauszustellen, vermied Gerber jede Dedikation. Klein ging, nachdem er noch 1783 seinen *Versuch eines*

17 Ebd., S. XVII: „so prangen zwar manche Werke mit den Titeln: Anleitung zur Komposition, woraus indessen ein Lehrling schwerlich nur eine gute Menuet verfertigen lernen möchte." Vgl. Johann Joseph Klein, *Lehrbuch der theoretischen Musik*, Gera 1801, *Vorrede*, S. IV: „Ueber die Lehre von der musikalischen Composition kann einer mehrere weitläufige Abhandlungen durchlesen, und er erfährt daraus noch nicht, wie er nur eine tüchtige Menuett setzen soll."

18 Gerber, *Neues Tonkünstlerlexikon* (wie Anm. 13), 3. Theil, S. 81.

19 Ernst Ludwig Gerber, *Vorerinnerung* zum *Alten Tonkünstlerlexikon*, Leipzig 1790, S. XIV.

20 Hierzu passt, dass Koch 1805 dem Leipziger Bureau de Musique gegenüber von einer „Vormunds-Angelegenheit" spricht, „die sich mit meinen Beschäftigungen nicht verträgt" (man beachte den Plural!) und die er „jemandem anders [zu] übergeben" vorhätte (Koch an das Bureau de Musique, Rudolstadt 29. September 1805; D-LEsta: Bestand Musikverlag C. F. Peters, Nr. 2605; unveröffentlicht).

21 Es sei am Rande erwähnt, dass Gerber bis ein Jahr vor seinem Tod regelmäßig als Organist tätig war; vgl. seinen Brief an Johann Anton André, Sondershausen 27. Juni 1819 (D-OF, unveröffentlicht).

22 Kochs diesbezügliches Denken zeigt sich auch in den für den Beginn des 19. Jahrhunderts bereits etwas antiquiert wirkenden Anreden in seinen Briefen („Wohlgebohner Insonders Hochgeehrtester Herr" in den Schreiben an das Bureau de Musique in Leipzig; vgl. Anm. 6 und 20).

Lehrbuchs der praktischen Musik Herzog Ernst von Sachsen („selbst Kenner") zugeeignet hatte, noch einen Schritt weiter: In der Vorrede zum *Lehrbuch der theoretischen Musik* (1801) thematisierte er das Problem der Widmung offenherzig und geradezu mutig; es stellte sich ihm die Frage, wem er seine Ausführungen dedizieren sollte, „Einem hohen Mäcenaten oder reichen Dynasten?", und weiter in ungewohnter Deutlichkeit: „Jener würde dafür mit vornehmer Gönnermiene den Verfasser seiner Protection versichern, dieser eine solche Zueignung für eine Betteley ansehen [...]. Beyde würden mit schiefen Blicken in dem Buch herumblättern, bald aber es wieder weglegen und gelegentlich dem Hauslehrer oder dem Musikmeister ihrer Kinder ein Präsent damit machen und weder des Buches noch seines Verfassers würde weiter gedacht werden."[23] Schließlich fiel die Wahl auf seinen jungen Freund, den Offenbacher Verleger Johann Anton André, der immerhin von der Sache etwas verstünde.[24] Man könnte so weit gehen, Klein einen bewussten Affront zu unterstellen, eine selbstbewusst nicht vermiedene Konfrontation oder gar Respektlosigkeit jedenfalls, eine Verhaltensweise, von der Gerber auch nicht weit entfernt war. Nicht nur, dass letzterer (wohl nicht zufällig in einem Brief an André) von der „hiesigen Dürre, im Felde der Musik" sprach[25] und damit genau das Gegenteil von dem tat, was andere mit Elogen auf die hohen Beschützer der Tonkunst ausdrückten – er betonte öffentlich, dass er „hier ganz [sich] selbst [...] überlassen" wäre und dass er das, was er triebe, als „Privatunterhaltung" verstünde; schließlich passen seine Dankesworte an den Kammerregistrator, den Verleger Breitkopf und andere Personen jenseits der fürstlichen Familie zwanglos in den Kontext.[26] Wenn Gerber andererseits in seinem 1809 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* abgedruckten Bericht über das Musikleben in Sondershausen die „Fürsorge eines humanen, geliebten und kunstfreundlichen Fürsten" erwähnt,[27] so mutet dies vor dem genannten Hintergrund als eine bloße Pflichterfüllung an; dies um so mehr, als der Autor ausdrücklich „rühmlichst bekannte Mitglieder der herzogl. gothaschen Hofkapelle" als Gäste hervorhebt und nicht unterschlägt, dass der „Fürst [...] keine Kapelle", sondern lediglich ein „bey seiner Garde nachstehendes Hoboisten-Chor" unterhalte,[28] eine Situation, die Gerber, wie gesehen, an anderer Stelle als Beleg für die „hiesige Dürre, im Felde der Musik" herangezogen oder mitgedacht hätte. Die Tatsache schließlich, dass er seinen musikalischen Nachlass der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vermachte, mag die Vermutung unterstützen, dass er in seiner direkten Umgebung niemanden für sein Tun zu interessieren vermochte, geschweige denn einen Nachfolger fand, der sein Werk hätte fortsetzen können.

Es bleiben zwei miteinander verzahnte Fragen – zum einen diejenige, was Gerber in Sondershausen (möglicherweise auch Koch in Rudolstadt und Klein in Eisenberg) hielt, und zum anderen diejenige, warum es ausgerechnet jene Residenzen waren, in

23 Klein, *Lehrbuch der theoretischen Musik* (wie Anm. 17), [Widmungsvorrede] „Werthester Freund", o. Pag.

24 Zum Phänomen der Widmung insgesamt vgl. Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 366–372.

25 Ernst Ludwig Gerber an Johann Anton André, Sondershausen 6. September 1799 (wie Anm. 2); vgl. Beer, *„Meine Bibliothek"* (wie Anm. 2), S. 117.

26 Gerber, *Vorerinnerung* (wie Anm. 19), S. VI ff.

27 Ernst Ludwig Gerber, *Sondershausen*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig), 29. März und 5. April 1809, Sp. 413-416 und 422-430, hier Sp. 413.

28 Ebd., Sp. 413 und 424.

denen die thüringische Musiktheorie dieser Zeit ihre Heimat fand, und nicht die anderen mit ihren überregional bekannten und als weithin vorbildhaft und nachahmenswert geltenden musikalischen Aktivitäten. Zumindest für Ernst Ludwig Gerber wird man jene Fragen mit einiger Sicherheit beantworten können. Sein Klagen über die „Abgeschiedenheit von allen großen, durch Kunst berühmten Hauptstädten",[29] seine Unzufriedenheit mit den musikalischen Gegebenheiten der engeren Umgebung ist, bei aller Berechtigung, nicht frei von einer gewissen Koketterie. Er, sicherlich einer der letzten Vertreter (im musikalischen Bereich wohl der letzte überhaupt) barocker Gelehrsamkeit, wäre in den „großen, durch Kunst berühmten Hauptstädten" zweifellos als Exot unter all den gelehrten Köpfen und Kunstbeflissenen zerrieben worden, eine Perspektive, um die er sehr wohl wusste. Gerade die dort herrschenden Zustände sah Gerber mit großer Skepsis, denn die „Kunst [...] neiget sich, indem sie [...] immer mehr den Launen der Liebhaber und der Mode fröhnt, nach und nach zu ihrem Rückfall."[30] Um jenen Zustand überhaupt beobachten und mit dem ihm eigenen Sendungsbewusstsein beklagen zu können, bedurfte es der räumlichen Distanz, der Möglichkeit, sich, wann auch immer, in den Elfenbeinturm zurückzuziehen oder aber auch – ganz so wie es bekanntlich E. T. A. Hoffmanns Johannes Kreisler tat – regelrechte Weltflucht zu begehen.[31] So gestaltete sich der Zustand, unter dem Gerber litt bzw. zu leiden vorgab, der Zwiespalt und die Widersprüchlichkeit, die daraus resultierten, als Voraussetzung für sein Schaffen; nur von dort aus, wo er lebte, konnte er wahrgenommen werden, nur hier konnte er sich eigentlich entfalten und ungehindert seiner „Lieblings- oder vielmehr einzigen Unterhaltung" nachgehen.[32] Auch für Koch und ganz besonders für Klein (die, nicht unwichtig, im Gegensatz zu Gerber Familie besaßen) wird dies in jeweils individuell verschiedenem Maße zutreffen, und jene vergleichbaren Grundlagen ermöglichten die zumindest nicht ganz unabhängig voneinander (wenn auch in sorgfältig gewahrter persönlicher Distanz der Autoren) entstandenen Beiträge zu einem theoretischen Gesamtwerk.

Vielleicht wird man, um auf die Ausgangsfrage zurückzukommen, doch von dem einen oder anderen Genius loci sprechen können, nicht jedoch von einem solchen, der für seine Schutzbefohlenen unausgesetzt apollinische Zustände bereithielt, sondern von einem, der pfiffig genug war, die Gerbers, Kleins und Kochs – gleichsam per aspera ad astra – zu einem lange nachwirkenden Schaffen anzuspornen.

29 Gerber, *Vorrede* (wie Anm. 3), S. X.

30 Gerber, *Vorerinnerung* (wie Anm. 19), S. IV.

31 Vgl. hierzu Axel Beer, *Johann Ludwig Böhner – E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler?*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer, Kristina Pfarr und Wolfgang Ruf, Tutzing 1997, Band 1, S. 113–122.

32 Ernst Ludwig Gerber an Johann Anton André, Sondershausen 20. September 1797 (wie Anm. 10); vgl. Beer, *„Meine Bibliothek"* (wie Anm. 2), S. 115.

Helen Geyer

„Nach dem neuesten Geschmacke" – Überlegungen zum italienischen Hofmusikrepertoire des frühen 18. Jahrhunderts am Beispiel des Hofes zu Sondershausen

Unsere Kenntnis über die Präsenz italienischer und französischer Quellen an kleineren und mittleren Höfen Mitteldeutschlands ist verhältnismäßig gering. Weitgehend sind wir auf Mutmaßungen und Spekulationen angewiesen, um „Fremd"-Einflüsse auf den Stil der Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts nachweisen zu können. So ist es ein glücklicher Umstand, dass sich zwei bedeutende Sammlungen italienischer Musik aus der Zeit um 1700 erhalten haben: die Sammlung in Meiningen, aufgenommen und in einer ersten Sichtung kritisch beurteilt von Lawrence Bennett,[1] und jene in Sondershausen.

Die Sondershäuser Sammlung weist – obgleich möglicherweise um die Hälfte reduziert – einen ansehnlichen Bestand an italienischer Musik aus der Zeit um 1700 bzw. des frühen 18. Jahrhunderts auf. Es ist müßig, an dieser Stelle darüber zu spekulieren, wohin die fehlenden Manuskripte gelangt sein könnten – vielmehr soll das Vorhandene als Ausgangspunkt für einige weiterführende Beobachtungen dienen.

In dem Artikel, den Ernst Ludwig Gerber zu Giovanni Battista Alveri, einem in der Sondershäuser Sammlung präsenten Kantatenkomponisten, verfasst hat, findet sich eine kurze Beschreibung des damaligen Musikalienbestandes; dabei lässt sich erahnen, welch erheblicher Teil dieser Sammlung verloren gegangen ist:

> „In diesem Archive auf dem Fürstlichen Schlosse zu Sondershausen befindet sich ein Schatz von bis zu 20 schön geschriebenen, in gr. Q. Fol. und in Franzbrand mit vergodetem [sic] Schnitt gebundenen Bänden, welche unser ehemaliger Fürst Günther ums J. 1720, als Erbprinz, mit aus London gebracht hat. Jeder dieser Bände enthält entweder eine ganze italiänische Oper, eine darunter sogar mit Abzeichnungen der dazu gehörigen Dekorationen, oder bis 25 italiänische Solokantaten, Duetten und Terzetten. Schade! daß nur in sechsen dieser Bücher die Komponisten-Namen beygesetzt sind. [...] Eins dieser Bücher enthält 23 Kantaten bloß von Giovanni Bononcini, so wie ein anderes 26 Kantaten, alle von Francesco Conti enthält."[2]

Das überlieferte Material bietet einen erstaunlichen Querschnitt durch die Produktion einerseits von Kantaten und andererseits von Opern (in Form von Arienanthologien) aus der betreffenden Zeit. Beide Gattungen sind dabei streng getrennt und nicht miteinander vermischt. Meine ersten Überlegungen gelten Fragen der Provenienz und Überlieferungsart.

1 Lawrence Bennett, *A little known collection of early-eighteenth-century. Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen*, in: *Fontes Artis Musicae*, 48/3 (2001), S. 250–302.

2 Ernst Ludwig Gerber, *Alveri*, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. I, Leipzig 1812, Sp. 81 f.

Zunächst muss festgehalten werden, dass es sich nicht um ein einmalig erworbenes, „homogenes" Material handelt (wie es von Riemann[3] und Gerber angenommen wurde). Vielmehr gab es offenbar mehrere Akquirierungsschübe, deren Datierung sich als komplex und vielschichtig gestaltet.

Die Sammlung enthält sowohl sehr schöne Handschriften als Kopie, als auch ganz einfache Manuskriptseiten, Faszikel und lose Blattsammlungen; manche Handschriften sind unvollständig, ganze Bände scheinen zu fehlen.

Ein Teil der Manuskripte lässt sich auf die venezianischen Theater San Cassiano, Sant'Angelo, SS. Giovanni e Paolo und San Grisostomo zurückführen. Eine solche Herkunft besagt nichts anderes, als dass wir es hierbei mit Ariensammlungen aus Opern ohne Rezitativüberlieferung zu tun haben, dergestalt, wie sie sich auch in entsprechenden Anthologien beispielsweise in der Biblioteca Nazionale Marciana finden.

Die Daten selbst sind unterschiedlich: Nach Reinhard Strohm[4] spiegeln sich in den Sondershäuser Quellen venezianische Produktionen der Jahre bis ca. 1725 wider: Es handelt sich um Opernauszüge aus Werken von Francesco Gasparini (*L'Amor Generoso, Flavio Anicio Olibrio, Anfitrione*) und Antonio Lotti (*Teuzzone*) aus dem Theater San Cassiano,[5] je zwei Arien aus Antonio Vivaldis *Orlando finto pazzo*[6] und Giovanni Portas *La Mariane*[7] aus dem Theater Sant'Angelo, Arien aus Antonio Lottis *Polidoro*[8] sowie aus Carlo Pollarolos *Marsia deluso*[9] aus dem Theater SS. Giovanni e Paolo, zwei Opernfragmente aus Giuseppe Maria Orlandinis *Ifigenia in Tauride* und *Paride*[10] und Opernarien aus Giovanni Brusas *Il Trionfo della virtu*[11] aus dem Theater San Giovanni Grisostomo und schließlich Fragmente aus Leonardo Vincis *Attilio Regolo.*[12] Das unikate Pasticcio *Pirro,* geschrieben von Clemente Monari, Andrea Fiore und Antonio Caldara, dessen Libretto von Apostolo Zeno stammt und vielleicht zuerst 1706 (26.12.) aufgeführt wurde,[13] wird uns hier nicht beschäftigen, da ich in anderem Zusammenhang darauf eingehen werde. Generell könnte also ein Teil der Manuskriptlage, die aus Einzelsammlungen besteht, einen Erwerbungszeitraum von 1707 bis ca. 1725/26 nahelegen; für die Kantatensammlungen ist die zeitliche Einordnung etwas schwieriger.

3 Hugo Riemann, *Ausgewählte Kammerkantaten aus der Zeit um 1700*, Leipzig 1911.
4 Ich danke Herrn Prof. Dr. Reinhard Strohm für die freundliche Bereitstellung seiner Identifikationen.
5 D-SHm: Mus B5 (1707/08).
6 D-SHm: Mus B 16 (1714).
7 D-SHm: Mus B 11 (1724/25).
8 D-SHm: Mus B 7, 1–2 (1715).
9 D-SHm: Mus B 10 (1715).
10 D-SHm: Mus. B 9 (1719, 1720).
11 D-SHm: Mus B 3 (1724). *Il trionfo della virtù* liegt als eine Sammlung in I-Vnm: Cod. Ital. IV 477–10001 und ist dort als „Opera Prima" für das *Teatro S.S. Giovanni Grisostomo* bezeichnet.
12 D-SHm: Mus B 15.
13 Dies nimmt zumindest Reinhard Strohm an. War Fürst Günther also bei der Aufführung in Mailand die ein politisches Ereignis dokumentiert, anwesend, wie die Widmung an Prinz Eugen von Savoyen zeigt? Wurde die Oper in diesem Zusammenhang bestellt? Oder muss man „innere" Beweggründe vermuten, die etwas mit der Inhaltlichkeit des Textbuches zu tun haben? Die Provenienz dieses Pasticcio-Manuskriptes ist nach Strohm nicht Venedig, sondern Mailand, andererseits befindet sich das Datum „1696, Braunschweig" auf dem Manuskript.

1. Überlegungen zur Überlieferung des Opernbestandes

Die Divergenzen der Sondershäuser Quellen zu den venezianischen Sammlungen sind teilweise beträchtlich. Entsprechende Anthologie-Sammlungen haben sich beispielsweise in der Biblioteca Nazionale Marciana erhalten und spiegeln das Repertoire einiger Theater der Stadt wider. Viele stehen in Verbindung mit den Theatern SS. Giovanni e Paolo oder San Grisostomo und zeichnen sich häufig durch die komplette Überlieferung aller Arien, manchmal auch der raren Terzette oder Duette, aus.[14] Dies bedeutet, dass alle Rollen und damit alle Stimmlagen vertreten sind, notiert meist in Sopran- bzw. Alt-Schlüsseln.

Verhältnismäßig häufig sind venezianische Opernanthologien, die die Werke einzelner Komponisten in einer Art Stagione-Reihenfolge überliefern: So kann man beispielsweise lesen: „Francesco Brusa. Prima Opera per SS. Giovanni Grisostomo"; dann auf fol. 27r desselben Manuskriptes: „Leonardo Vinci, 2da Opera, Ifigenia, per SS. Giovanni Grisostomo".[15]

In solchen Anthologien lässt sich die Oper anhand des Textbuchs meist Arie für Arie leicht verfolgen. Es stellt sich aber doch die Frage, mit welcher Art von „Partitur" wir es hier zu tun haben, denn entweder handelt es sich um die Überlieferung Singstimme und Generalbass oder es werden die Streicher mit aufgeführt. In Venedig gibt es zahlreiche Manuskripte der Generalbass-Singstimmen-Überlieferung, die verschiedene Adressaten anvisieren. Zumindest ein Teil ist wegen der Rollenmixtur nicht als Stimmbuch für *einen* Sänger gedacht, obgleich sich dergleichen ebenfalls in der Biblioteca Marciana findet.[16] Eines der berühmtesten solcher Sängermanuskripte ist zweifelsohne jenes, welches offenbar von Farinelli stammt.[17] Könnte es sich im Falle der venezianischen Opernarien-Anthologien also um Partituren für den Cembalisten handeln, der die Arien, evtl. auch die Ensembles begleitete, wogegen möglicherweise das Rezitativ von einem anderen Cembalo durch den Kapellmeister selbst begleitet wurde? – Dies entspräche einer wichtigen Überlieferungskategorie Reinhard Strohms. Andererseits ist es bemerkenswert, dass in einigen dieser Sammlungen in der Continuo-Stimme die Ensemblenummern fehlen, was der eben geäußerten These zumindest teilweise widerspricht.

Im Sondershäuser Bestand bestimmt die reine Generalbass-Singstimmenbesetzung in erster Linie das Repertoire der Kantaten, wogegen bei den Opernarien die Streicherstimmen mitüberliefert sind, das heißt, wir haben es mit einer „Partitur"-Überlieferung zu tun, die nicht auf den Verwendungszweck durch den (Zweit-)Cembalisten oder den Sänger schließen lässt. Die Manuskripte geben keine „lückenlose" Opernüberlieferung wieder. Auch die beiden schon von Ortrun Landmann in der ersten RISM-Aufnahme

14 Vor allem auch in der Sammlung I-Vqs, wie Franco Rossi im Katalog zu dieser Sammlung beschreibt: *Le opere musicali della Fondazione Querini-Stampaglia di Venezia*, Turin 1984 (*Cataloghi di Fondi musicali*, hrsg. von der Società Italiana di Musicologia).

15 I-Vnm: Cod. It IV 477=10001.

16 Insgesamt unterscheidet Reinhard Strohm (in: *Italienische Opernarien des frühen Settecento* (=*Analecta Musicologica* 16), Köln 1976, S. 83ff.) drei Überlieferungskategorien: die venezianische, die römische und die neapolitanische. Durch seine Ausführungen fühle ich mich in den eigenen Beobachtungen bestätigt.

17 Es findet sich im 9. Faszikels I-Vnm: Cod. It IV 472=10350, notiert für Sopran, mit konzertierender Mandoline „dell'opera seconda di Giov. Grisostomo"

aus den 1970er Jahren identifizierten Sammlungen zu Orlandinis *Paride* und *Ifigenia in Aulide* (D-SHm: Mus B 9)[18] werfen letztlich Probleme auf,[19] deren Lösung möglicherweise Aufschlüsse zum Usus geben könnte.

In den Sondershäuser Anthologien reihen sich Einzelarien aneinander – waren sie für bestimmte Sänger gedacht, spiegeln sie eine Geschmacksvorliebe wider oder zielen sie auf einen Liebhaberkreis, da die Opern in dieser Überlieferung natürlich im privaten Kreise aufgeführt werden konnten? Strohm verweist auf einen derartigen Vertrieb der Opern gerade nördlich der Alpen. Vielleicht handelt es sich auch um repräsentative Geschenke, vergleichbar mit jenem, das der Sänger Francesco Borosini dem Herzog Ulrich von Sachsen-Meiningen 1727 mit der „Partitur" der Oper *Bajazet* (1719) von Francesco Gasparini gemacht hat.

Die Ordnung der Sondershäuser Manuskripte (Kantaten und Arien) erfolgt nicht nach der Stimmlage, und dies schließt eigentlich eine Sängerprovenienz weitgehend aus, obgleich der größte Teil für eine Sopranstimme notiert ist; Tenor- und Basslagen fehlen vollständig. Auch handelt es sich nicht um gemischte Sammlungen neuerer und älterer Opern. Dies wäre ein wichtiges Argument, um auf eine individuelle Zusammenstellung schließen zu können – soweit es sich um Bestellungen handelt. Der Sammlungsaspekt des Neueren und Älteren, vielleicht unter exemplarischen Gesichtspunkten, scheint hingegen für die Auswahl der Kantaten eine gewichtige Rolle gespielt zu haben, neben dem Sammlungskriterium, einzelne Komponisten repräsentativ vertreten zu sehen. Hinsichtlich der Opernanthologien muss man auch bedenken, dass – wie Strohm darlegt – Arien als Einzelfaszikel vertrieben wurden, und zwar vermehrt nach 1720. Seit dieser Zeit wird dabei die volle Partitur überliefert, und dies entspricht weitgehend dem Bild der Ariensammlungen in Sondershausen, die ja in Partitur überliefert sind.

2. Die Kantatensammlungen

Ein den Opernarien mindestens gleichbedeutender Bestand ist jener der Kantaten. Neben den vor allem das Wiener Musikleben prägenden Meistern, wie Giovanni Bononcini, Francesco Conti, Attilio Ariosti und Francesco Gasparini – letzterer ist jedoch vor allem mit Opernauszügen vertreten – oder dem allerdings nur mit drei Kantaten repräsentierten Alessandro Scarlatti, bergen die Sondershäuser Musikalien Werke einiger römischer und neapolitanischer Komponisten, wie Pietro Paolo Bencini, Tommaso Bernardo Gaffi, der nicht minder bedeutenden Domenico Sarri (Sarro) und Francesco Mancini sowie der schillernden Figur Emmanuele Astorga. Daneben sind viele Kantaten jener Komponisten vertreten, die ohnehin in relativ enger Beziehung zu mitteldeutschen Höfen standen, wie Antonio Lotti, Ruggiero Fedeli, Giovanni Battista Alveri oder gar Agostino Steffani (Opernauszüge und Duette). Außerdem enthält die Sammlung einige sehr selten überlieferte Kantaten und sogar etliche Unikate.

18 In beiden Fällen erscheint mir eine Überprüfung am Textbuch übrigens dringend geboten, da sich zumindest bei der *Ifigenia* erhebliche Divergenzen zu Vincis *Ifigenia* ergeben, der der gleiche Text wie Orlandinis Oper zugrunde liegen soll; s. hierzu auch die Sammlung I-Vnm: Cod. Ital. IV 477=10001.

19 In diesem Zusammenhang müssen diese ausgeklammert bleiben.

Die Inhalte der Kantatentexte weisen eine gewisse Vorliebe für den tragischen Liebesschmerz auf – dies liegt im Trend der Zeit. Die wenigen aber bezeichnenden Besetzungseigentümlichkeiten lassen eventuell Rückschlüsse auf die Zusammenstellung der Hofkapelle zu, sie betreffen sowohl das Kantatenwerk,[20] als auch die vorliegenden Opernarien.[21]

Die Bedeutung der Kantatensammlung soll an einigen ausgewählten Beispielen erläutert werden.[22] Im Mittelpunkt des Interesses stehen in diesem Zusammenhang Unikate von Antonio Maria Bononcini (1677–1726).

3. Die beiden als Unikate überlieferten Kantaten *Quanto lieto saria mio stato allora* und *Occhi del mio Tesor* von Antonio Maria Bononcini

Vielfältig ist das in Sondershausen überlieferte Spektrum der Kantatenproduktion, und wir werden verschiedener Stile und Produktionsschichten gewahr, sowohl in formaler Hinsicht, wie auch bezüglich der Bedeutung und Behandlung des Basso continuo als Affektträger. Große Aufmerksamkeit verdienen die beiden bis jetzt im Sondershäuser Bestand als Unikate überlieferten Kantaten von Antonio Maria Bononcini, der in den 1690er Jahren offensichtlich in Rom lebte, nach 1700 seinem Bruder Giovanni nach Wien folgte, dann mit jenem 1702 nach Berlin reiste und seit 1705 für den Wiener Hof arbeitete, zunächst für Leopold II. und danach für den spanischen König Karl III., dem späteren Kaiser Karl VI. Beide Brüder Bononcini wurden 1711 nach der Machtübernahme von Kaiser Karl VI. entlassen und kehrten nach Italien zurück; Antonio Maria erhielt 1714 eine Kapellmeisterposition in Modena. Schon Gerber erwähnt die beiden Sondershäuser Kantaten.

Beide Kantaten (Texte und ausgewählte Notenbeispiele im Anhang, Seite 72) sind formal dem gleichen äußeren Schema verpflichtet, nämlich der Abfolge von Rez. – Arie – Rez. - Arie, einem Schema, welches nicht alle Kantaten dieser Sammlung aufweisen. Die Arien lassen eine strophige Anlage erkennen, obgleich es sich um Da-capo-Arien handelt. Nur die erste Arie der Kantate *Quanto lieto saria*, „E pur è quella bella crudele", bildet eine Ausnahme, da in deren Mittelteil das Strophenschema weitgehend vernachlässigt wird. Auffällig ist der Einheitsaffekt der punktierten „Spiccato"-Bewegung (siehe Beispiel 1). Generell lässt sich beobachten, dass sich der Mittelteil weniger durch divergierende Melodieführung, Motive oder Deklamation abhebt, sondern durch seine harmonische Ausrichtung, die kühn in teilweise weit „entfernte", fast visionär anmutende – und dies ist textbedingt – Gefilde führt. In derartigen Dispositionen liegt ein markanter Unterschied zur Opernarie der Zeit. Meines Erachtens ist hier der Verzicht der Kantate auf das Szenische das Entscheidende; ohne Ablenkung durch die Darstellung kann sich die Aufmerksamkeit des Hörers in einem weit konzentrierteren Maße als

20 Einige Kantaten von Giovanni Bononcini und von Francesco Mancini enthalten eine konzertierende Violinstimme. Bemerkenswerterweise findet sich auch eine Kantate von Giacomo Greber mit einem Flauto obligato.

21 Sowohl für die Opernarien von Lotti, als auch für jene von Brusa und Porta ist nicht auszuschließen, dass man eine Personalunion von Violone-Spieler und Sänger annehmen kann.

22 Eine abschließende Beurteilung, die eventuelle Sammlungskriterien aufscheinen lässt, kann momentan noch nicht erfolgen. An anderer Stelle wird näher auf den Kantatenbestand in Sondershausen, vor allem auf weitere Unikate eingegangen.

in der Oper auf musikalische Details richten – obgleich die harmonische Kühnheit und Dichte der Kantate eventuell noch hinter jener der geistlichen Gattungen zurückbleibt.[23] In beiden Kantaten gibt es je ein Rezitativ (in *Quanto lieto* ist es das erste, in *Occhi* das zweite), das in einer kurzen ariosohaften Gestik endet (siehe Beispiele 2 und 3).

Bemerkenswert ist die Virtuosität, die dem Generalbass abverlangt wird, und man wird dabei zweifelsohne dessen gewahr, dass Antonio Bononcini ein herausragender Cellist war. Dies gilt vor allem für die Kantate *Quanto lieto*, deren Anliegen eine verzweifelte Liebesklage ist, worauf schon mottoartig die Tonart g-Moll für die erste Arie deutet. Allerdings schließt diese Kantate mit einer Arie in a-Moll, es liegt also keine einheitliche Tonartendisposition vor, und dies gilt auch für die andere Kantate. Wie sensibel aber am Text entlang gearbeitet wird und welch feine Interpretationsstrukturen der Bass in sich birgt, zeigt beispielsweise der Beginn der zweiten Arie aus *Quanto lieto*. Entsprechend der Textvorgabe „Io m'inganno fiori vaghi" erklingt die Tonika erst am Ende des Eingangsritornells – ein textbedingtes Täuschungsmanöver hinsichtlich der harmonischen Verankerung (siehe Beispiel 4).

Wie schon an diesen wenigen Beispielen ersichtlich, ist in den Arienfakturen eine feine Abstimmung zwischen Sing- und Continuostimme zu beobachten, die vielfach imitatorisch ineinandergreifen. Das motivische Material des Eingangsritornells liefert dabei die Grundausstattung für die gesamte Anlage. Dies lässt sich besonders gut an der Kantate *Occhi del mio tesor* studieren. Das Eingangsritornell der ersten Arie über dem Text „Il sole voi non siete" setzt sich aus markanten Motiven zusammen, dessen zweites seinen Abschluss über einem Bassbordun bzw. Orgelpunkt findet (siehe Beispiel 5). Abgestuft in der Verwendung, erklingt dieser Orgelpunkt – man kann sich der Assoziation an einen Dudelsack nur schwer erwehren – unmittelbar vor dem Mittelteil der Da-capo-Arie und im Mittelteil selbst, was nichts anderes als eine innere Steigerung und Verdichtung bedeutet, allerdings eine gewissermaßen ironische Verdichtung um ein „primitiv" anmutendes pastorales Elementes.

Andererseits kennen die mittleren Abschnitte durchaus apotheotisch anmutende harmonische Gesten, wie hier in dieser Arie, die im Mittelteil, in der Begeisterung über die Geliebte („Siete il tutto ed io l'ho so") fast visionäre harmonische Ausblicke gewinnt,[24] wie es auch im Mittelteil der Arie „Io m'inganno" (aus der Kantate *Quando lieto saria*) zu den Worten „cedendo in sen mi va" geschieht.

Eine drastische Mimesis zeichnet die zweite Arie der Kantate *Occhi* aus: „Vi dirò che'gran tonante un miracolo perfetto per voi solo occhi formò". Sowohl das Gerassel des Donners ist zu hören, als auch das Motiv des doppelten Oktavabstiegs – eine sprechende Gestik großartiger Selbstdarstellung (siehe Beispiel 6).

23 Dies ist sicher anzunehmen, siehe hierzu auch die grundsätzlichen Überlegungen, die Wolfgang Osthoff in seinem Artikel *Antonio Sacchini als Opern- und Oratorienkomponist*, in: *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Helen Geyer und Wolfgang Osthoff, Rom 2004, S. 269–293 anstellte. Obgleich er seine Beobachtungen für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts machte, gibt es keinen Grund anzunehmen, dass dies für frühere Zeiten nicht auch gegolten hätte.

24 Von der Dominante A-Dur aus werden die entsprechenden Harmonien bis hin in den Cis-Dur-Bereich mit Dominante anvisiert.

Die Rezitative nehmen manchmal eine herausragende Stellung ein, und zwar hinsichtlich der Deklamation der Inhalte, denen auf vielfältige Weise nachgespürt wird. Die Grenzen zwischen seccohafter Deklamation, arioser, auf Sequenzierungen beruhender melismenreicher Gestaltung bis hin zur Cavata, die über einer fixierten Metrik abläuft und eine refrainartige Wiederholung eines Verses darstellt, fließen ineinander, wie die Grenzen zwischen Rezitativ und Arie ebenfalls noch nicht festgezogen sind; es gibt aber Tempo- bzw. Taktveränderungen.[25] Eindrucksvoll spürt Bononcini wesentlichen und affektverdichteten Textpassagen nach, im Rezitativ wie in den Arien. Im ersten Rezitativ der Kantate *Quanto lieto saria* werden die zentralen inhaltlichen Aspekte des Leids mit der harmonischen Führung verdichtet: die „pene mie" finden ebenso harmonische Beachtung, wie der Schmerzensruf „ah", der zugleich den Übergang in den ariosen Abschnitt auslöst, welcher mit der Liebesklage einen chromatischen Bassabstieg (von ais nach f) beschwört, die in der Vorstellung des Todes aus Liebesgram („Tirsi muore": Modulation in die Arientonart g-Moll) kulminiert (siehe Beispiel 2).

Dieses Hineingleiten in die ariose, kantabel gestaltete Deklamation und die Verwendung von sprechenden harmonischen – auch überraschenden – Gesten, findet sich auch in der anmutigen Kantate *Occhi del mio Tesor*, und zwar vor allem im zweiten Rezitativ, wo die Metaphorik und schmachtende Ergebenheit entsprechende Dehnungen zur sequenzierenden Fortschreitung auslösen. Ein Meister dieser harmonischen Sprachebene ist übrigens Mancini mit den in Sondershausen liegenden Kantaten.

Ein Blick auf die große Vielfalt der Produktion, auf die Experimente eines Alveri oder Gaffi zeigt, wie sehr man in den kleinen Höfen Aufgeschlossenheit und Modernität demonstrieren wollte. Offenbar nahm man teil an den neuesten Entwicklungen, gab sich weltoffen und besaß einen bemerkenswerten Sinn für Qualität, der sich auch in der Architektur, am Hofetikett und in der Ornamentik ablesen lässt. Und natürlich steht Sondershausen hierin nicht alleine, Weimar, Meiningen, die anderen kleinen und mittelgroßen Residenzen bemühten sich in vergleichbarem Maße, auch wenn uns viele Quellen heute nicht mehr zur Verfügung stehen. Welche intensiven Innovationsschübe für die heimischen Komponisten von der Begegnung mit derartiger Musik ausgingen, kann man nur erahnen, sicher ist aber zweifelsohne, dass das Neue aus Italien und Frankreich in einem weit größeren Maße gerade in Mitteldeutschland präsent war, als es noch manche Geschichtsschreibung wahrhaben will.

25 Übrigens findet sich an keiner Stelle in den Manuskripten eine Bezeichnung „Arioso".

Anhang

Antonio Maria Bononcini, *Quanto lieto saria*

Rezitativ

Quanto lieto saria mio stato allora
Che noto fosse a Fille
Quello ch'è noto a mille selve e mille.
Ma come a questa fonte
Narrò le pene mie,
Così non posso raccontrarle a colei,
Che n'e la colpa. Ah degli affanni miei,
Questo è il maggiore,
Filli non sa che di lei Tirsi more.

Aria, g-Moll, „Cantabile e Spiccato", C

E pur e quella,
Quella bella crudele
Che lo piagò.

Quando improvviso,
Suo dolce dolce viso
Ei rimirò.

Rezitativ

Fiori se in voi rimase
Dopo ch'il cielo vi cangiò di spoglia
Segue d'amore ancora.
Deh sentite pietà della mia doglia.
Quando Fillide mia viene a raccorvi
O nasca l'alba ò l'ombra scemi il giorno,
Della pena ch'udite
Parte fiori leggiadri a lei ridete.

Aria, a-Moll, 12/8

Io m'inganno fiori vaghi
Mentre chiedo a voi pietà.
Ma l'affanno tanto gusto
Il dolce inganno
Che cedendo in sen mi va.

Antonio Maria Bononcini, *Occhi del mio Tesor*

Rezitativ

Occhi del mio Tesor luci adorate
Ove il giorno sparir già mai non suole.
Quando mi riguardate
Con si care facelle
Non so, se siete il sole o pur le stelle.

Aria, fis-Moll, C, 3/4

Il sole voi non siete
Se ben con vostro ardor
Sempre infiammate.
Ma crude e rie comete
Che con fiero tenor l'alma eclissate.

Rezitativ

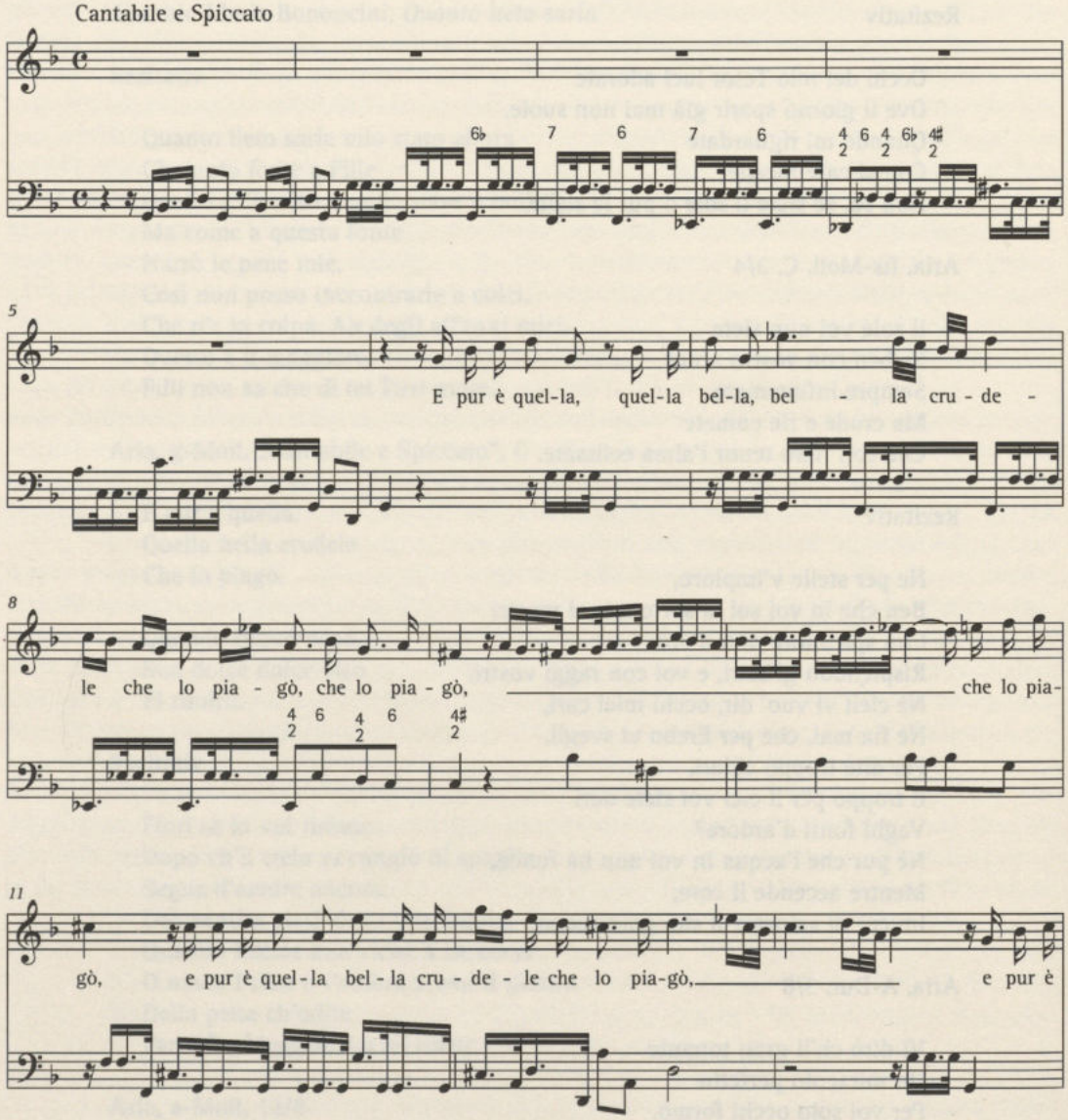
Ne per stelle v'imploro,
Ben che in voi sol la sorte mia si mostri
Con splendore non d'oro
Risplendon gl'astri, e voi con raggi vostri,
Nè cieli vi vuo' dir, occhi miei cari,
Nè fia mai, che per Erebo vi svegli,
Per dite troppo chiari,
E troppo per il ciel voi siete neri
Vaghi fonti d'ardore?
Nè pur che l'acqua in voi non hà fuoco,
Mentre accende il core,
Invece di smorzar il suo gran fuoco.

Aria, A-Dur, 3/8

Vi dirò ch'il gran tonante
Un miracolo perfetto
Per voi solo occhi formò.

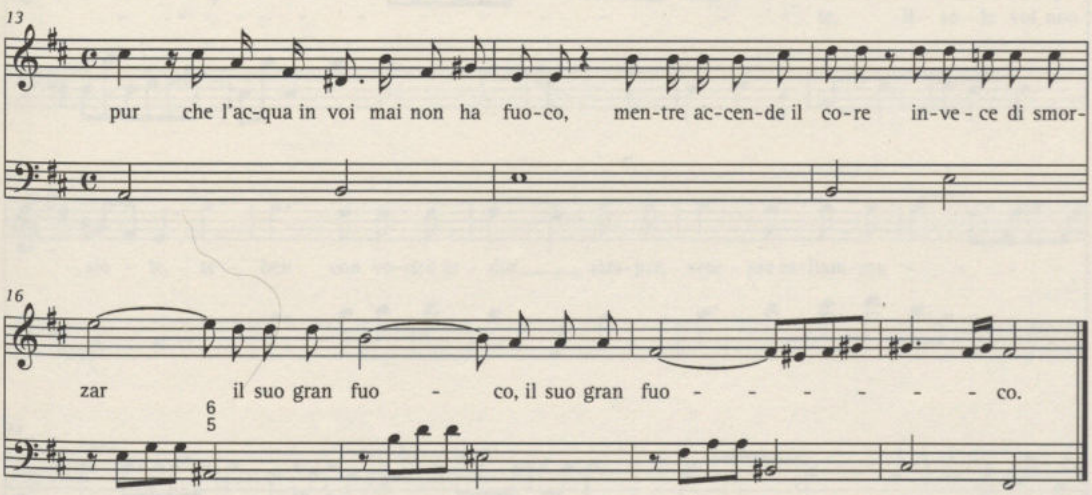
Mentre vedo in un istante
Che non siete quel ch'ho detto,
Siete il tutto ed io lo sò.

Beispiel 1: Antonio Maria Bononcini, *Quanto lieto saria*, Arie *E pur è quella*, T. 1-13.

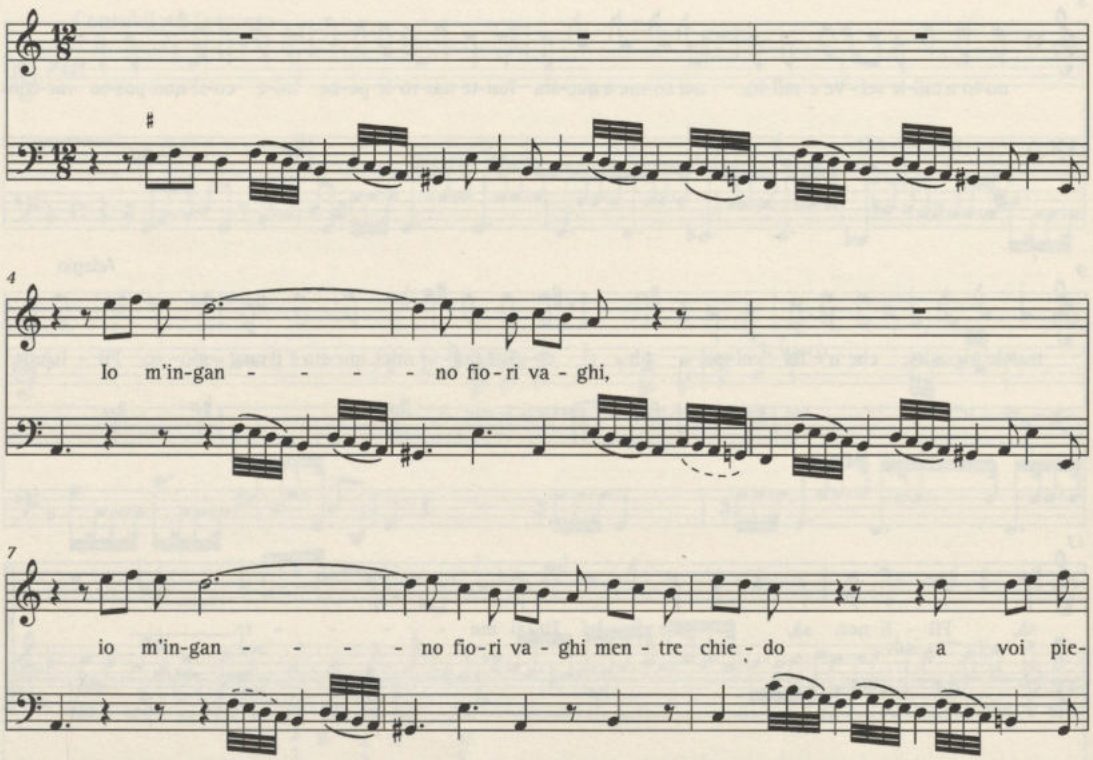


Beispiel 2: Antonio Maria Bononcini, *Quanto lieto saria*, Rezitativ *Quanto lieto*, T. 5-17.

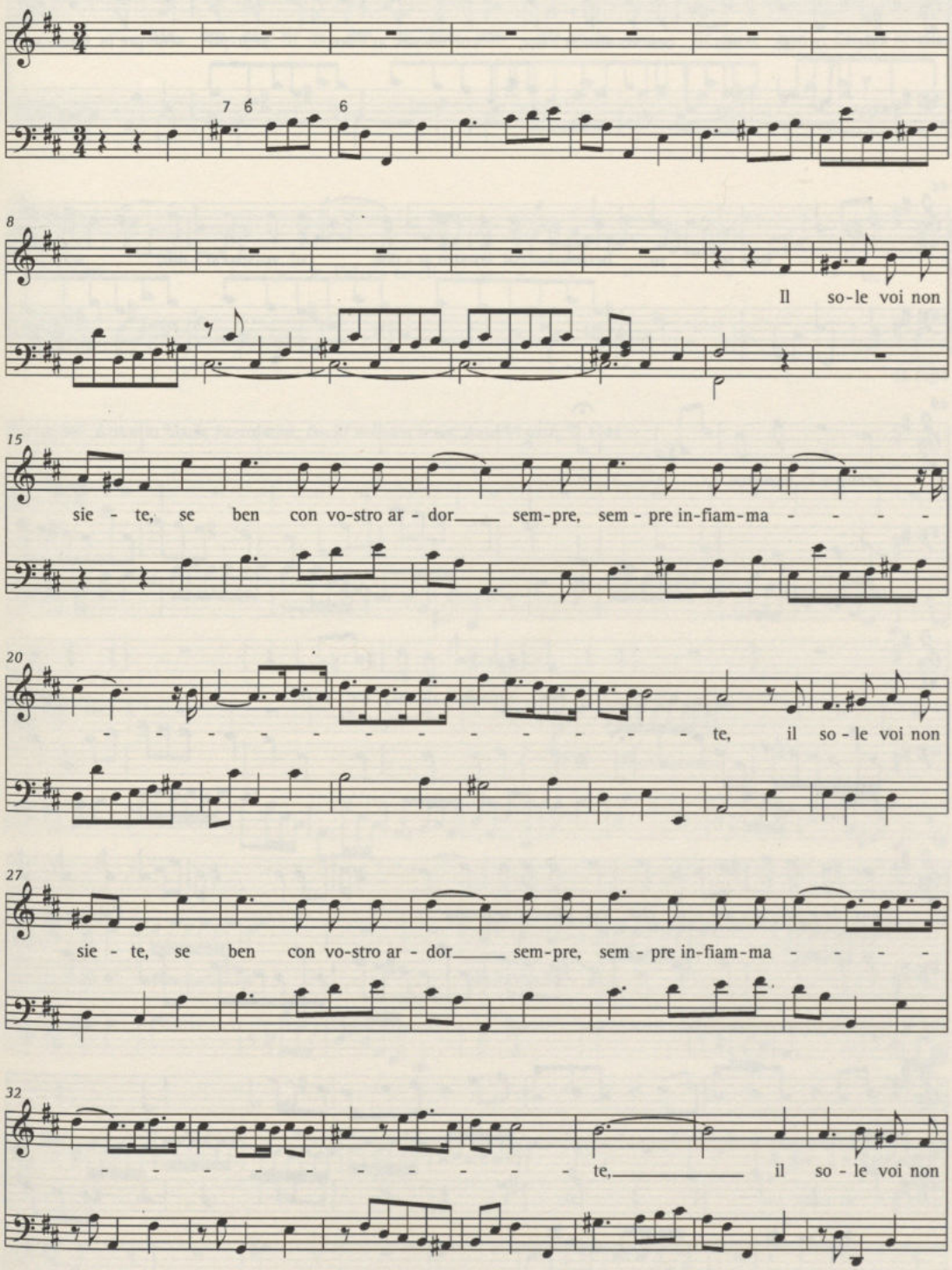
Beispiel 3: Antonio Maria Bononcini, *Occhi del mio tesor*, Rezitativ *Ne per stelle*, T. 13-19.

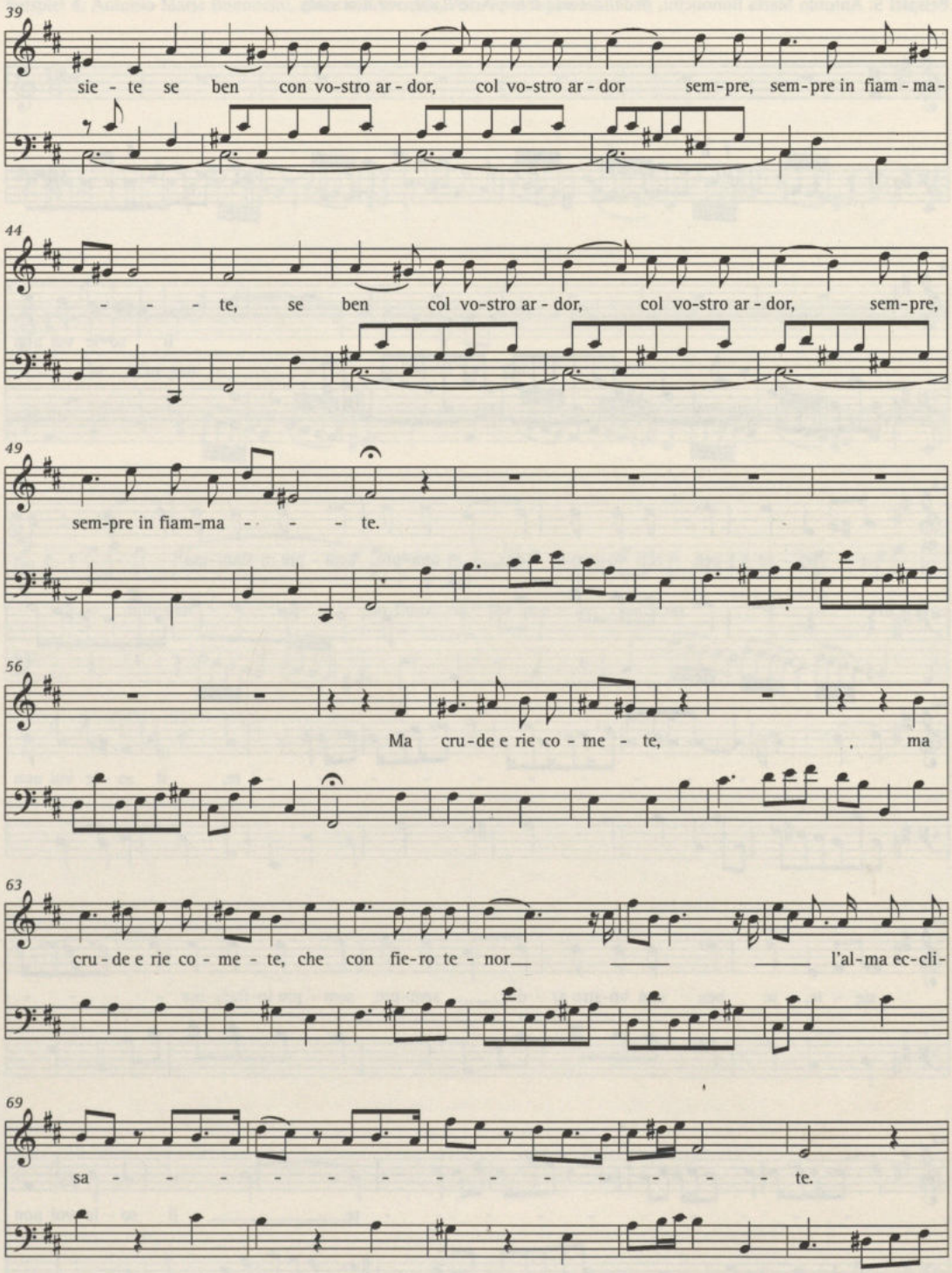


Beispiel 4: Antonio Maria Bononcini, *Quanto lieto saria*, Arie *Io m'inganno*, T. 1-9.

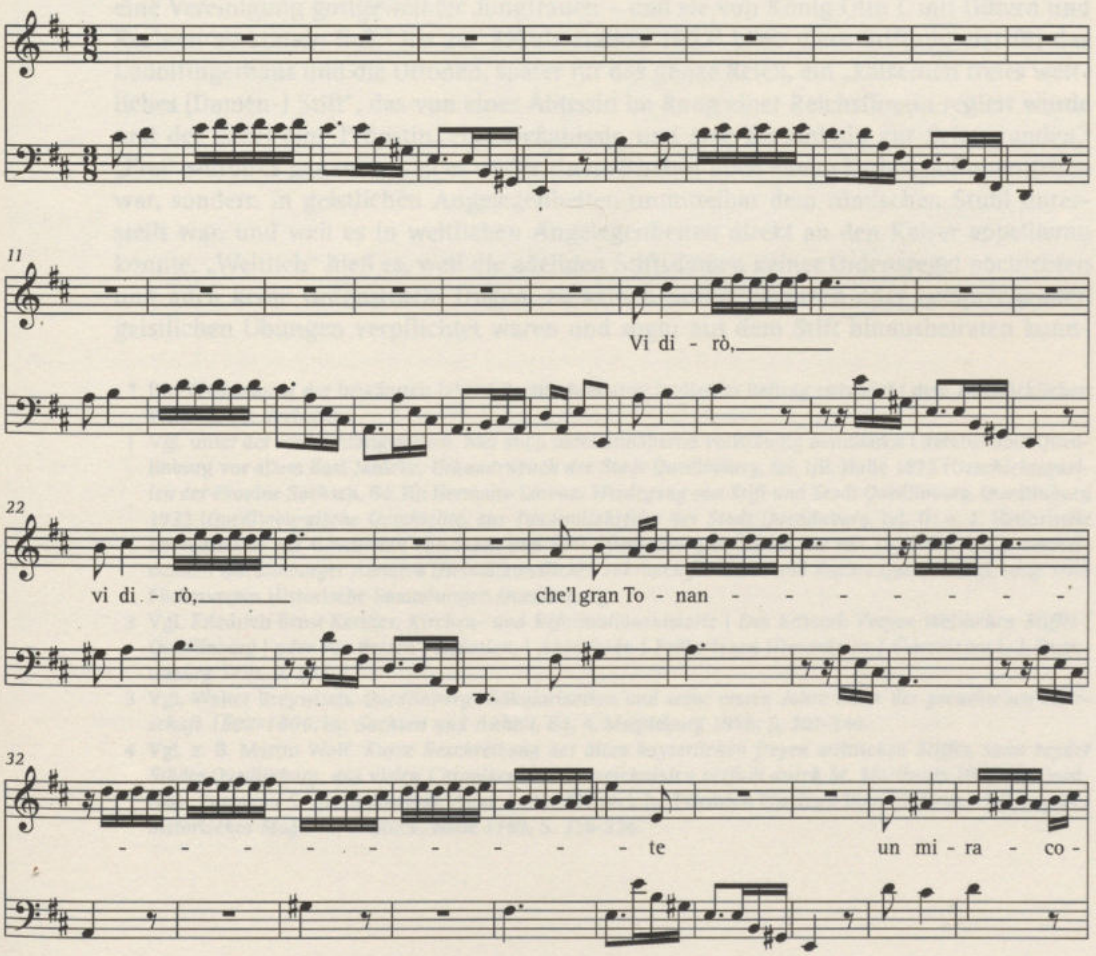


Beispiel 5: Antonio Maria Bononcini, *Occhi del mio tesor,* Arie *Il sole voi non siete.*




39
sie - te se ben con vo-stro ar - dor, col vo-stro ar - dor sem-pre, sem-pre in fiam - ma-
44
- - - te, se ben col vo-stro ar - dor, col vo-stro ar - dor, sem-pre,
49
sem-pre in fiam-ma - - - te.
56
Ma cru-de e rie co - me - te, ma
63
cru - de e rie co - me - te, che con fie-ro te - nor l'al-ma ec-cli-
69
sa - - - - - - - - - - - - te.

Beispiel 6: Antonio Maria Bononcini, *Occhi del mio tesor,* Arie *Vi dirò,* T. 1-41.



Dietz-Rüdiger Moser

Aurora von Königsmarck und die Musik ihrer Zeit am Kaiserlich Freien Weltlichen Stift Quedlinburg*

I.

Von allen anderen mitteldeutschen Residenzen unterscheidet sich Quedlinburg durch seine eigentümliche Stiftsverfassung.[1] Quedlinburg war 936, nach dem Tode König Heinrichs I., auf dessen Wunsch und Geheiß hin der Witwensitz seiner hinterbliebenen Gemahlin Mathilde geworden, die hier eine „congregatio sanctimonalium" einrichtete – eine Vereinigung gottgeweihter Jungfrauen – und sie von König Otto I. mit Gütern und Rechten ausstatten ließ.[2] Bis zur Säkularisation 1802[3] blieb diese Stiftung erst für das Ludolfingerhaus und die Ottonen, später für das ganze Reich, ein „kaiserlich freies weltliches (Damen-) Stift", das von einer Äbtissin im Rang einer Reichsfürstin regiert wurde und der dabei eine Pröpstin, eine Dekanissin und eine Kanonissin zur Seite standen.[4] „Frei" wurde es genannt, weil es weder einem Bischof noch einem Erzbischof untergeben war, sondern in geistlichen Angelegenheiten unmittelbar dem römischen Stuhl unterstellt war, und weil es in weltlichen Angelegenheiten direkt an den Kaiser appellieren konnte. „Weltlich" hieß es, weil die adeligen Stiftsdamen keiner Ordensregel nachlebten und auch keine Ordenstracht trugen, zu keinen Stundengebeten oder entsprechenden geistlichen Übungen verpflichtet waren und sogar aus dem Stift hinausheiraten konn-

* Die Verwendung der bewährten (alten) Rechtschreibung in diesem Beitrag entspricht dem ausdrücklichen Wunsch des Verfassers.

1 Vgl. unter der sehr umfangreichen, hier auch nicht annähernd vollständig nennbaren Literatur über Quedlinburg vor allem Karl Janicke, *Urkundenbuch der Stadt Quedlinburg*, Bd. I/II, Halle 1873 (*Geschichtsquellen der Provinz Sachsen*, Bd. II); Hermann Lorenz, *Werdegang von Stift und Stadt Quedlinburg*, Quedlinburg 1922 (*Quedlinburgische Geschichte, zur Tausendjahrfeier der Stadt Quedlinburg*, Bd. I); u. a. Historische Einzelstudien zur Geschichte von Stadt und Stift Quedlinburg enthalten die seit 1998 (Bd. 1 ff.), erscheinenden *Quedlinburger Annalen* (*Heimatkundliches Jahrbuch für Stadt und Region Quedlinburg*), hrsg. vom Förderverein Historische Sammlungen Quedlinburg.

2 Vgl. Friedrich Ernst Kettner, *Kirchen- und Reformationshistorie | Des Kayserl. Freyen Weltlichen Stiffts | Quedlinburg | oder von dessen Fundation, | Abbatissen | Pröbstinnen |Decanissen | Canonissen* [...], Quedlinburg 1710, S. 10 f.

3 Vgl. Walter Breywisch, *Quedlinburgs Säkularisation und seine ersten Jahre unter der preußischen Herrschaft 1802-1806*, in: *Sachsen und Anhalt*, Bd. 4, Magdeburg 1928, S. 207-249.

4 Vgl. z. B. Martin Wolf, *Kurze Beschreibung des alten kayserlichen freyen weltlichen Stiffts, samt beyder Städte Quedlinburg, aus vielen Chroniken und Verzeichnissen verfaßt durch M. Martinum Wolfium Quedlinb., Pastor zu S. Blasii daselbst, Anno 1622*, Abdruck in: Friedrich Eberhard Boysen (Hrsg.), *Allgemeines historisches Magazin*, 5. Stück, Halle 1769, S. 215-326.

ten. Die in neueren Arbeiten, besonders der umfangreichen, z. T. feministisch getönten Romanliteratur über Aurora von Königsmarck häufig gewählte Bezeichnung „Kloster" trifft auf das Stift ebensowenig zu wie die daraus gezogenen Folgerungen.[5]

Die Äbtissin residierte im hochgelegenen Schloß (auf dem Schloßberg über der Bode),[6] die Pröpstin in einer eigenen, am 20. Juli 1846 abgebrannten Propstei östlich des Domes, dicht am Hohen Chor der Stiftskirche.[7] Diese Stiftskirche, dem hl. Servatius geweiht (und heute im Volksmund oft irrig als Dom bezeichnet),[8] bildete das Zentrum des Stiftes, das von einem geistlichen „Ministerium Quedlinburgense" geleitet wurde.[9]

Abb. 1: Quedlinburg, Stich um 1700.

5 Vgl. z. B. Angelika Jordan, *Aurora von Königsmarck*, Berlin, Darmstadt und Wien o. J. (*Frauen der Liebe*), Schutzumschlag: „Stolz zieht sie sich schließlich ins Kloster Quedlinburg zurück, wo sie in zurückgezogener Frömmigkeit den Rest ihres Lebens verbringt." Davon kann in Wirklichkeit und von der Funktion des Stiftes her nicht die Rede sein.

6 Vgl. z. B. Paul J. Meier, *Die Kirchen in Quedlinburg*, Burg bei Magdeburg 1932; Elisabeth Speer, *Quedlinburg*, Dresden 1953, S. 12-15; Josef Adamiak und Klaus G. Bayer, *Der Schloßberg zu Quedlinburg*, Leipzig 1971; Wolfgang Hoffmann, *Die Kirchen in Quedlinburg*, Wernigerode 1994; Christa Rienäcker und Rosi Radecke, *Quedlinburg*, Köln 1995; vgl. Angela Pfotenhauer und Elmar Lixenfeld (Hrsg.), *Welterbe Quedlinburg*, Bonn 2004; u. a.

7 Vgl. Lorenz, *Werdegang* (wie Anm. 1), S. 395.

8 Vgl. z. B. Hans-Joachim Mrusek und Klaus G. Beyer, *Drei deutsche Dome* [Quedlinburg, Magdeburg, Halberstadt], Dresden 1963.

9 Vgl. Kettner, *Kirchen- und Reformationshistorie* (wie Anm. 2), S. 149 ff; ders., *Antiquitates Quedlinburgenses, Oder Keyserliche Diplomata, Päbstliche Bullen | Abteyliche und andere Uhrkunden von dem Keyserlichen Freyen Weltlichen Stiffte Quedlinburg* [...], Leipzig 1712. Exemplar im Besitz des Verfassers.

An der Kirche waren als Inhaber geistlicher Ämter ein eigener Hofdiakon und ein Organist bzw. Kantor tätig.[10] Das Stift selbst umfaßte die Schloßgemeinde und den Münzenberg, dazu die Alt- und die Neustadt Quedlinburgs und die in der Nähe der Stadt liegenden Dörfer Ditfurth und Westerhausen. Der Bürgermeister und die Räte „beider Städte Quedlinburgs" waren Untertanen der jeweils regierenden Äbtissin (bzw. in deren Vertretung der Pröpstin) und dieser zum Gehorsam verpflichtet, ebenso wie die Pfarrherren der Stadtpfarrkirche St. Benedikti, der Neustädter Pfarrkirche St. Nikolai, der sonstigen Altstädter Kirchen St. Blasii und St. Aegidii, der Kirche St. Wiperti und der umliegenden Dorfkirchen. Es gab schon im Mittelalter (belegt seit 1303) eine wohl von den Franziskanern betreute Lateinschule,[11] in der Neuzeit – seit der Einführung der Reformation im Jahre 1539 durch Anna II. von Stolberg[12] – ein evangelisches Gymnasium, an dem u. a. als Stadtkantor und Schullehrer der bedeutende Musiktheoretiker und Komponist Heinrich Baryphonus aus Wernigerode wirkte, ein Freund von Heinrich Schütz und Michael Praetorius.[13] Die Kantoren und Organisten wurden, wie alle Lehrer, aus dem „Großen Gotteskasten" besoldet, während der Rat der beiden Städte den „Hausmann" (= Stadtpfeifer) und die ihm untergebenen Spielleute finanzierte.[14] Beispielhaft seien als bedeutende Persönlichkeiten der Quedlinburger Musikgeschichte der Motettenkomponist und Pfarrer an St. Blasien, Bruno Quinos (aus Querfurt),[15] der Musiktheoretiker, Organist und Komponist Andreas Werckmeister,[16] der Nikolai-Organist Caspar Krüger,[17] der Schloßkantor Lorenz Holdefreund,[18] aus späterer Zeit Christian Friedrich Rolle und dessen Sohn Johann Heinrich Rolle genannt.[19]

Ob man die rund 30 Jahre, in denen Maria Aurora von Königsmarck in Quedlinburg lebte[20] – von 1698 bis zu ihrem Tode 1728 –, wirklich mit Recht als eine musikalische „Glanzzeit" der Quedlinburger Residenz bezeichnen kann, läßt sich wegen des Verlustes

10 Vgl. zum folgenden: Dietz-Rüdiger Moser, *1000 Jahre Musik in Quedlinburg*, München 1993, S. 143 ff.

11 Vgl. Selmar Kleemann, *Kulturgeschichtliche Bilder aus Quedlinburgs Vergangenheit*, Quedlinburg 1922, S. 268 f. (*Quedlinburgische Geschichte zur Tausendjahrfeier der Stadt Quedlinburg*, Bd. 2).

12 Vgl. Lorenz, *Werdegang* (wie Anm. 1), S. 387.

13 Vgl. hierzu Moser, *1000 Jahre Musik* (wie Anm. 10), S. 38–40.

14 Vgl. Kleemann, *Kulturgeschichtliche Bilder* (wie Anm. 11), S. 83-86.

15 Vgl. Moser, *1000 Jahre Musik* (wie Anm. 10), S. 132-135.

16 Ebd., S. 99-105.

17 Ebd., S. 89-92.

18 Ebd., S. 36-37.

19 Ebd., S. 48-51 u. ö.

20 Aus der umfangreichen Literatur über Aurora von Königsmarck seien nur wenige Titel herausgegriffen: Friedrich Cramer, *Denkwürdigkeiten der Gräfin Maria Aurora Königsmark und der Königsmark'schen Familie. Nach bisher unbekannten Quellen*, Bd. I/II. Bd. I *Mit einer Beilage: Biographische Skizze Friedrich August's des Starken*; Bd. II: *Mit einer Beilage: Quedlinburgische Geschichten*, Leipzig 1836 [grundlegend; Exemplar im Besitz des Verfassers]; Paul Burg-Schaumburg, *Die schöne Gräfin Königsmarck. Ein bewegtes Frauenleben um die Wende des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1919; Graf Birger Mörner, *Aurora von Königsmarck*, mit 16 Bildbeigaben. Berechtigte Übertragung aus dem Schwedischen von Clara Nordström und Siegfried von Vegesack, München 1921; Frieda von Oppeln, *Königsmarck. Eine Liebestragödie aus dem Barock. Nach den Quellen dargestellt*, Dresden 1924; Rudolf Dammert, *Aurora von Königsmarck. Ein Frauenschicksal um August den Starken*, Hamburg 1936; Georg Holmsten, *Aurora von Königsmarck und die Frauen um August den Starken. Roman nach zeitgenössischen Quellenwerken und Memoiren frei bearbeitet*, Berlin und Düsseldorf 1952; Sylvia Krauss-Meyl, *„Die berühmteste Frau zweier Jahrhunderte". Maria Aurora Gräfin von Königsmarck*, Regensburg 2002; Dorothea Schröder, *Die schöne Gräfin Königsmarck*, Wienhausen 2003; u. a.

hinreichend aussagekräftiger Musikalien nicht sicher sagen. Für das Stift als solches war es keine allzu gute Zeit. Mißernten hatten um 1700 zu Teuerung und Hungersnot geführt. Dennoch wurde kulturell manches geleistet. Der Superintendent, Konsistorialrat und Schulinspektor Ernst Ludwig Kettner veröffentlichte 1710 seine „Kirchen- und Reformationshistorie [...] des Stiffts Quedlinburg".[21] Zwischen 1708 und 1711 wurde auf Geheiß der Pröpstin Aurora von Königsmarck durch Neubau der Südwand des Langhauses die Stiftskirche St. Servatii saniert,[22] im Jahre darauf, 1712, ließ man an St. Nikolai in der Neustadt einen neuen Altar aufrichten,[23] und hin und wieder gab es sowohl auf dem Schloß als auch in der Stadt größere Festlichkeiten mit Musik, abgesehen von den ohnehin üblichen, durch den Festkalender vorgegebenen Kirchenkonzerten, und auch abgesehen von Hochzeiten und Jubiläen, bei denen die Spielleute „aufzuwarten" pflegten.

In die Regierungszeit Auroras von Königsmarck fiel 1717 als ein bedeutendes Fest die zweite Säkularfeier der Reformation, die in der Stadt und auf dem Schloß aufwendig begangen wurde.[24] Eingeleitet wurde das festliche „Jubeljahr" am Reformationstag 1717 mit der Aufführung einer Kantate über *Das aus dem Staub allgemach sich erhebende Sion*, Text wohl von Daniel Otto Kegel, Musik von Christian Friedrich Rolle. Sie bestand aus einer regelmäßigen Abfolge von Da-capo-Arien und Rezitativen nach neapolitanischem Muster. Die ortsansässigen Chöre traten erst bei den Kantaten zu den Festgottesdiensten im Frühgottesdienst an der Benedikti-Kirche in Erscheinung, als man in großer Besetzung, wiederum unter Christian Friedrich Rolles Leitung (übrigens später, von Magdeburg aus, eines Mitbewerbers Johann Sebastian Bachs um das Thomaskantorat in Leipzig),[25] „nach dem Kyrie und Haupt-Gesang" mit zwei Chören auf der großen und auf der kleinen Orgelempore der Marktkirche ein stark besetztes deutsches *Te Deum* musizierte – die erste Gruppe von vier Trompeten, Pauken, drei Violinen, vier Singstimmen und Violoncello begleitet, die andere von drei Oboen, vier Violinen, vier Posaunen, Harfe, Fagott, Kontrabaß, vier Singstimmen und Generalbaß. Am Nachmittag vor der Predigt folgte eine kleinere Kantate, die wie die erste in den gemeinsamen Gesang eines Chorals mit der Gemeinde und begleitenden Instrumenten mündete: im einen Fall *Herrgott, dich loben wir*, im anderen Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott*. Die erhaltene Perioche aus der Stifts-Buchdruckerei von Johann Georg Scriver vermerkt auf ihrem Titel, daß die Feierlichkeiten auf eine Anordnung „E. Hochwürdigen CAPITULI des Kayserl. freyen Weltl. Stiffts Qvedlinburg" zurückgingen, also letztlich auf die regierende Pröpstin Maria Aurora von Königsmarck, eine überzeugte Lutheranerin.

21 Vgl. Anm. 2.

22 Vgl. Hermann Lorenz, *Die Wiederherstellung der Quedlinburger Schloßkirche durch die Gräfin Aurora Königsmarck*, in: *Am Heimatborn*, Beilage zum *Quedlinburger Kreisblatt* Nr. 253 (17. Dezember 1929), S. 1031 f.

23 Vgl. Martin Klewitz, *Geschichtliches aus der Nikolai-Gemeinde zu Quedlinburg*, Quedlinburg o. J. (um 1950), S. 19: „Der neue Altar der St.-Nikolai-Kirche" von 1712.

24 Vgl. Daniel Otto Kegel, *Jubel-Glocke, Oder: Christ-Lutherischer Heiliger Sabbath des Danckblasens*, Blankenburg 1718, S. 125 ff., S. 189 ff. – Das Programmheft ist abgedruckt bei Moser, *1000 Jahre Musik in Quedlinburg* (wie Anm. 10), S. 175-178.

25 Vgl. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt (Main) 2000, S. 240.

Abb. 2: Aurora von Königsmarck, Gemälde im Schloßmuseum Quedlinburg

II.

Wer war Aurora von Königsmarck, von der die Zeitgenossen geradezu schwärmerisch zu reden wußten? Man denke nur an den anspruchsvollen Voltaire, der sie später – wohl auch, aber nicht nur wegen ihrer Französischkenntnisse – rühmte: „Sie hatte das ausgezeichnete Talent, Sprachen verschiedener Länder, in denen sie gelebt hatte, mit der Feinheit der Eingeborenen zu reden. Sie schrieb zu ihrem Vergnügen zuweilen französische Gedichte, die man für die Arbeit einer geborenen Versaillerin halten sollte."[26] Sie war die Schwester des 1665 geborenen schwedischen Grafen Philipp Christoph Graf von Königsmarck, der als sächsischer Oberst einige Zeit in Dresden gelebt hatte, 1683/1685 in Ungarn gegen die Türken angetreten war und später als Oberst in den Diensten des Kurfürsten von Hannover gestanden hatte.[27] Hier hatte er ein Liebesverhältnis zu Sophie Dorothea, der Gattin des Kurprinzen (und späteren englischen Königs) Georg, angeknüpft und wurde vermutlich als Antwort darauf am 1. Juli 1694 von gedungenen Tätern ermordet; von diesem Tag an verliert sich jedenfalls seine Spur.[28]

Maria Aurora, seine drei Jahre ältere Schwester, war am 28. April 1662 in der Großen Schmiedestraße in Stade, nahe dem 1655 errichteten Stammschloß der Familie Königsmarck, Agathenburg, geboren worden.[29] Sie besuchte seit ihrem 15. Lebensjahr in Begleitung ihrer Mutter die Höfe Deutschlands und Schwedens, lebte nach dem Tode der Mutter (1691) in Hamburg bei ihrer älteren Schwester, der Gemahlin des Grafen Lewenhaupt, und kam 1694 nach Dresden, um durch die Verwendung des Kurfürsten die Rettung ihres verschwundenen Bruders oder Gewißheit über seinen Tod und damit den Besitz seiner Erbschaft zu erlangen. Ihre Schönheit beeindruckte den Kurfürsten, Friedrich August I. (den Starken) von Sachsen mehr als ihre Sorge um den verschollenen Bruder. Sie wurde seine Geliebte und kam von ihm am 28. Oktober 1696 in Goslar mit dem nachmals berühmten französischen Marschall Moritz, Grafen zu Sachsen, nieder, den August später als seinen Sohn öffentlich anerkannte, wobei er ihm eine Grafschaft mit 10.000 Talern Einkünften verlieh. Als Augusts Zuneigung zu Aurora erkaltete, zog sich diese mit seiner Zustimmung in das Stift Quedlinburg zurück, wo sie 1698 zur abteilichen Koadjutorin und 1700 zur Pröpstin gewählt wurde. Sie wäre auch selber gerne Äbtissin geworden, scheiterte mit dieser Absicht aber am Widerstand der Prinzessinnen von Schwarzburg, die schließlich 1718 die Wahl Maria Elisabeths, Herzogin von Holstein-Gottorp, durchsetzten. Diese wurde die 37. Äbtissin des Stiftes Quedlinburg.[30]

Die Pröpstin Maria Aurora von Königsmarck verließ Quedlinburg immer wieder, um abwechselnd in Berlin, Dresden und Hamburg (und auch noch anderen Städten) zu leben. 1702 soll sie mit Zustimmung Augusts des Starken in diplomatischer Mission in das schwedische Lager von Narwa zu Karl XII. geschickt worden sein, ohne jedoch auf

26 Vgl. Cramer, *Denkwürdigkeiten der Gräfin Maria Aurora Königsmark* (wie Anm. 20), S. 95. Überliefert wird auch Voltaires Ausspruch, sie habe für eine der schönsten Frauen ihrer Epoche gelten können: „passait pour être l'une des plus belles femmes de l'époque".

27 Vgl. u. a. Graf Birger Mörner, *Aurora von Königsmarck*, München 1921, S. 13 ff.

28 Vgl. Dammert, *Aurora von Königsmarck* (wie Anm. 20).

29 Vgl. Beate-Christine Fiedler, *Die Frauen der Agathenburg in der Schwedenzeit*, in: *Kulturelle Beziehungen zwischen Schweden und Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Drittes Arbeitsgespräch schwedischer und deutscher Historiker in Stade am 6. und 7. Oktober 1989*, Stade 1990, S. 35-52, bes. S. 44-48 (*Veröffentlichungen aus dem Stadtarchiv Stade*, 14).

30 Vgl. Lorenz, *Werdegang* (wie Anm. 1), S. 390.

diesen Eindruck gemacht zu haben – eine Episode, die von der schwedischen Geschichtsschreibung als erfunden angesehen wird. Jedenfalls kehrte sie nach dem Altranstädter Frieden (vom 24. September 1706) zwischen Karl XII. und August dem Starken wieder nach Quedlinburg zurück, wo sie mit Unterbrechungen bis zu ihrem Tod am 16. Februar 1728 ansässig blieb. Sie besaß, wie ihre Geschwister, eine vielseitige Bildung in Literatur, Religion, Geschichte und Geographie, beherrschte mehrere Sprachen, darunter Französisch, Schwedisch, Lateinisch und Italienisch, war Virtuosin auf der Laute und Viola da Gamba und pflegte den Tanz und die Malerei; ein von ihr gemaltes Blumenstück bewahrt das Schloßmuseum in Quedlinburg.[31] Unstrittig ist, daß Aurora zunächst eine vielseitige Literatin war.[32] Schon als 18jährige verfaßte sie nach Ovids *Metamorphosen* die Textvorlage zu dem fünfaktigen Singspiel mit Prolog *Die drey Töchter des Cecrops* des fränkischen Komponisten Johann Wolfgang Franck, das 1680 an der Hamburger Oper am Gänsemarkt aufgeführt wurde und dessen Partitur sich in der Regierungsbibliothek in Ansbach und der Stadtbibliothek Hamburg erhalten hat.[33] Dann veröffentlichte sie in Quedlinburg eine Gedichtsammlung *Nordischer Weihrauch oder Zusammengesuchte Andachten von schwedischen Frauenzimmern*,[34] arbeitete an einem Libretto für Mattheson Singspiel „Henrico IV." und verfaßte verschiedene weitere Kantatentexte. Für ihre Anerkennung auch als Musikerin oder zumindest Musikkennerin spricht der Umstand, daß ihr einschlägige Werke bedeutender Autoren gewidmet wurden: Reinhard Keiser eignete ihr 1713 seine *Divertimenti Serenissimi* zu, eine Sammlung von Kantaten,[35] und „der kräftige Johann Mattheson" (Ferdinand Cramer),[36] der sie zehn Jahre zuvor – wie er selber genau festhielt: am 5. Oktober 1703 – anläßlich eines „außerordentlichen Concerts" im Hause des Grafen von Eckgh kennengelernt hatte, dedizierte ihr im selben Jahr 1713 seine musiktheoretische Erstlingsschrift, *Das Neu=eröffnete Orchestre*, sowie 1717 seine Abhandlung *Veritöphili deutliche Beweisgründe, worauf der rechte Gebrauch der Musik, beides in den Kirchen als außer denselben, beruhet*. Zudem komponierte er für Aurora von Königsmarck ein italienisches Liebeslied *Aurora, dove sei*,[37] in der er sie seinen „Schatz" und das „Licht seiner Augen" nannte. Ähnlich schwärmerisch schrieb Keiser in der Widmung zu den *Divertimenti serenissimi*, Aurora gleiche „den Engeln an Holdseligkeit, an Großmuth den Heldinnen, den Musen an Erfahrenheit, an Majestät den höchsten Königinnen, und ob sie gleich kein Purpur ehrt, weiß man doch, daß er ihr gehört" – eine Anspielung auf die ihr nicht übertragene Äbtissinnenwürde. Es handelt

31 Abdruck bei Moser, *1000 Jahre Musik in Quedlinburg* (wie Anm. 10), S. 28.

32 Vgl. zum folgenden Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20), Bd. II, S. 92 ff.

33 Vgl. Solveig Olsen, *Aurora von Königsmarck's Singspiel „Die drey Töchter Cecrops"*, in: *Daphnis* 17 (1988), S. 467-480.

34 Vgl. Friedrich Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20), Bd. II, S. 97, unter Berufung auf ein Verzeichnis von Tobias Eckhard aus dem Jahre 1723: „Carmina sacra a Com. M. Aurora Königsmarck confecta. 4." – Vgl. Jean M. Woods, *„Nordischer Weyrauch": The Religious Lyrics of Aurora von Königsmarck and Her Circle*, in: *Daphnis* 17 (1988), S. 267-326.

35 Vgl. die CD mit Aufnahmen von Reinhard Keiser: *„La Bella Cantatrice." Kantaten aus den Sammlungen „Divertimenti Serenissimi", Hamburg 1713, „Musikalische Land-Lust", Hamburg 1714 und Mus. Ms. 30212 der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz. In honorem Maria Aurora Königsmarck.* CD (cpo) Susanne Rydèn und Capella Orlandi Bremen, Georgsmarienhütte 2003.

36 Vgl. Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20) Bd. II, S. 93.

37 Siehe Johann Mattheson, Die drei Kantaten für Sopran und Basso continuo aus Opus 2 „Aurora, dove sei?"; „Nel bel volto gradito"; „Quanti affani ad un core con Cembalo obligato". Edition baroque (eba, Nr. 3054), Bremen 2005.

sich um Kantaten für eine hohe Singstimme mit Continuo und obligater Viola da Gamba, die vermutlich der als Gambistin hervorgetretenen Aurora zugedacht waren. Die Musik zu der Kantate *Il geloso Sprezzante – der verächtliche Eifersüchtige* mit einer virtuosen Arie „Passo con questo trovar" – „Mit diesem Herzen kann ich eine andere Schöne finden, weniger flatterhaft. Amor darf sich rühmen, daß in seinem Reich kein treuerer Liebhaber ist als ich" (Nr. 12) hat sich bis heute in der Musikpraxis erhalten.[38] Schon im August 1704 hatte Mattheson die schöne Gräfin Aurora von Königsmarck in Quedlinburg besucht, von wo aus er im September nach Magdeburg ging, „um sich sowohl eines als anderen Ortes mit der Musik in Kirchen und Klangsälen hervorzutun", wie Auroras Biograph Cramer vermerkt;[39] Programme dieser Konzerte sind nicht erhalten.

Die Besuche selbst aber wurden wiederholt. So ging Mattheson 1705 von Quedlinburg nach Wolfenbüttel zum kunstliebenden Herzog Anton Ulrich. „Der schönen Dame Gunst konnte ein Mann wie Mattheson, der sich im Bewußtsein persönlichen Wertes den höchsten Ständen ebenbürtig dünkte [wovon NB seine *Critica musica* den besten Beleg liefert] und sich vornehm zu produzieren wußte, nicht fehlen", hielt Cramer fest.[40] Wie sich Mattheson bei diesen Gelegenheiten präsentierte, verriet er selber, nicht ohne einen Anflug von Ironie:

> „Ein Paar Reith-Pferde nach einander aus dem Stall; schöne Kleider für einen betrübten Sinn, die sich zum gräflichen Stande, dazu andere sich zweimal vergebliche Hoffnung machten, nicht übel schickten; die Kramer-Compagnie und der Rathskeller forderten ihre Pflicht einhelliglich. Ja, und bey dem allen war keine Übermaaße; nichts, was man debauches [Ausschweifungen] nennt; wohl aber eine löbliche Ehrbegierde. So viel ist gewis, daß, von zwo verschiedenen Personen, zu verschiedenen Zeiten, die eine ihm gerne den Reichfreiherrlichen, die andre aber gar den gräflichen Titel, auf italiänischem Fusse, erkaufft hätte; wenn nur die Güter und Einkünffte mit dabey auf dem Papier oder Pergamente gestanden wären. Im Entwurff des Patents zur letztern Standes-Erhöhung nannte man ihn: Don Giovanni, Conte di Castamano."[41]

Es scheint jedenfalls, als habe Johann Mattheson die schöne Gräfin nicht nur um ihrer selbst willen – als Frau – geschätzt, sondern auch ob ihrer gründlichen musikalischen Interessen. Jedenfalls läßt sich so die Dedikation seines *Neueröffneten Orchestres* verstehen, das er mit barocker Galanterie „Der Hochwürdig- und hochgebohrnen Gräfin und Frauen | Frauen Maria Aurora, Gräfinn von Königsmarck | Des Kayserlichen Weltlichen Stiffts Quedlinburg Pröbstinn" in Untertänigkeit widmet, wobei er ihr wohl ohne übergroße Schmeichelei versichert, die Welt kenne ihren „decisiven Gout", den sie in allen schönen Künsten besitze:

> „Es haben Ihro Hochgräfliche Excellence von je her rechtschaffne Virtuosen nicht allein mit gar gnädigen Augen angesehen, sondern sich selber der edlen Musicalischen Wissenschaft [...] mit Überfluß von Raitzungen und Vollkommenheiten vorzustellen Gefallen getragen."[42]

38 Vgl. die Aufnahme *La Bella Cantratrice* (wie Anm. 35), Nr. 3.
39 Vgl., Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20), Bd. II, S. 93.
40 Ebd., S. 93 f.
41 Ebd., S. 94.
42 Vgl. Moser, *1000 Jahre Musik in Quedlinburg* (wie Anm. 10), S. 30.

Johann Mattheson verstand es jedenfalls, über die Jahre hinweg in der Gunst der Quedlinburgischen Pröpstin zu verbleiben, denn als er 1719 seine *Exemplarische Organisten-Probe* von Hamburg aus in die Welt schickte, konnte er ihr ein Madrigal beifügen, das die Unterschrift „M.A.K.D.K.W.St.Q.P." trug, also von „Maria Aurora Königsmarck, des Kaiserlich Weltlichen Stifts Quedlinburg Pröbstin", geschrieben worden war;[43] – wahrlich eine bemerkenswerte Auszeichnung für einen Künstler, der ihr im Range und hinsichtlich seiner intellektuellen und künstlerischen Fähigkeiten sicherlich, dem Stande nach aber keineswegs ebenbürtig sein konnte. Mattheson empfahl sich, wie Cramer versichert, der Pröpstin nicht allein als gebildeter Weltmann und vorzüglicher Gesellschafter, als Künstler und als Schriftsteller. Die diplomatische Laufbahn, die er als Legationsekretär der Königlich Großbritannischen Gesandtschaft am Niedersächsischen Kreise mit glücklichem Erfolg betrat, machte seine mehrfache Anwesenheit in Quedlinburg bei der Verwirrung der dortigen Stiftsangelegenheiten für die vielfach angefochtene Pröpstin recht bedeutsam.[44]

III.

Enge persönliche Beziehungen unterhielt die Gräfin Aurora von Königsmarck auch zu Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel. Dieser überraschte Aurora im Sommer 1711 mit der Nachricht, daß der damals 21jährige Zarewitsch von Rußland, Alexei Petrowitsch, Sohn Peters des Großen, auf der Reise zur Hochzeit mit seiner Braut Charlotte Christine Sophie, der Tochter des ebenfalls als Verehrer Auroras bekannten Herzogs Ludwig Rudolph von Braunschweig-Blankenburg, über Quedlinburg kommen und sie dort besuchen werde. Der Herzog erkundigte sich gut gelaunt nach den hartnäckigen Feindinnen der „unvergleichlichen Pröpstin", den „sequestrierten [d. h. absonderlichen] Heiligen" (Schwarzburgerinnen),[45] die er in das Fegfeuer wünschte oder zu den Heiden: „Hätte doch der Türke etliche ihresgleichen bei seiner Armee, was Wunder sollte er mit ihnen können machen." Er klagte seine Not, wie schwer es falle, den Moskowiter zu unterhalten. Dieser werde vor allem durch geistliche Zeremonien gefesselt und „würde sich zu einem Patriarchen überaus wohl geschickt haben". Er freue sich daher auf die kirchlichen Feiern in Quedlinburg. Beschwerlich sei, daß er so oft Fasten halte und in dieser Zeit weder Butter noch Eier noch Milch zu sich nehme und alles mit Öl zubereiten lasse. Wenn diese Kasteizeit vorüber sei, werde er sich „mit ihm und seiner Bande einstellen", sieben Personen und er „mit einem Vaterunser dazu".[46]

Die Pröpstin beschloß, den Zarewitsch durch ein fröhliches weltliches Fest zu erfreuen und ihm Begegnungen mit den Schwestern Schwarzburg zu ersparen. In feierlichem Rahmen wurde der hohe Besucher mit seinen fürstlichen Begleitern in der Abtei empfangen. Die Stadtchronik berichtet:

43 Abdruck ebd., S. 30.
44 Vgl. Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20), Bd. II, S. 93 f.
45 Vgl. den ausführlichen Bericht bei Dammert, *Aurora von Königsmarck* (wie Anm. 20), S. 112 ff.
46 Ebd., S. 112.

„Harfenisten, romantisch schön und kostbar gekleidet, spielten die Harfen. Ihnen folgten zwei ansehnliche Rechtskandidaten als Marschälle mit bekränzten Zeptern und führten die Töchter der Stadt an, aus deren Mitte eine als Braut geschmückte Jungfrau trat, den festlichen Glückwunsch sprechend. Er schloß mit den Worten: ‚Was soll man dir für einen Namen geben, / Der lieblicher als Bräutigam? / Und weil du schenktest Herz und Leben / Der hohen Braut aus Brunos Stamm: / So leide, daß wir dir den Myrtenkranz jetzt reichen, / Dem auch die Kronen selbst an Zier und Anmut weichen.'"

Dann traten andere Jungfrauen hervor und überreichten

„der zarischen Hoheit einen kostbar gezierten Myrtenkranz unter nochmaligem poetischem Glückwunsche, der besonders an die herzoglichen Brauteltern gerichtet war und, mit güldenen Buchstaben gedruckt, präsentiert wurde. Hieran reihte sich eine Schäferei mit kurzweiligem Wettlauf nach einem Hammel und gewöhnlichen Tänzen, worauf man sich nach Rang und Stand im Lusthause und im Garten an Tafeln zur Mahlzeit setzte. Diese wurde unter Pauken- und Trompetenschall mit fröhlichen Bezeugungen aus dem Geschütze und aufsteigenden Raketen beschlossen. Dann begaben sich die hohen Personen in ein über den Bodestrom erbautes, mit grünem Buschwerk künstlich überzogenes und möbliertes Lusthaus. Baldachin und Fenster waren mit Kränzen geschmückt, und auf dem Wasser und aus dem Garten ertönte Musik. Am folgenden Tage wurde auf dem abteilichen großen Saale unter gleichfalls angenehmer Musik große Tafel gehalten, worauf nach dem Mittagsmahle allerseits hohe Gaste im größten Vergnügen voneinander schieden."[47]

Das Bemühen Auroras, den seltenen Besucher mit jenem Glanz zu bewirten, den sie von den Festen auf der Moritzburg[48] und in Dresden sowie von ihren frühen Besuchen im ältesten skandinavischen Heilbad Medevi Brunn am Vätternsee her kannte, wo sie allegorische Pantomimen mit hinter den Bäumen versteckten Spielleuten gesehen hatte,[49] ließ in Quedlinburg offenbar Kritik aufkommen. Denn der Chronist sieht sich veranlaßt, die Veranstaltung eifrigst zu rechtfertigen. Er nimmt die Frauenzimmer vor Schmähung und Lästerung in Schutz und führt aus dem Alten und Neuen Testament Beispiele dafür an, „daß ein Jungfrauen-Aufzug mit Kränzen und Reigen, Pauken und Pfeifen nichts Ärgerliches sei".[50] Dem Zarewitsch war das Vergnügen in Quedlinburg zu gönnen, denn er verlor nicht nur bald seine junge Frau im Kindbett, sondern starb selbst nach einem Hochverratsprozeß und schweren Folterungen am 7. Juli 1718 in der Peter-und-Pauls-Festung in St. Petersburg.

47 Ebd., S. 113-114.

48 Vgl. dazu ausführlich: Mörner, *Aurora von Königsmarck* (wie Anm. 27), S. 283-288 (nach Pöllnitz).

49 Vgl. ebd, S. 87 ff.: „Unsere Zerstreuungen in Medewij"; Dammert, *Aurora von Königsmarck* (wie Anm. 20), S. 141 ff.: „Das Wettrennen in Medewij".

50 Vgl. ebd., S. 114.

IV.

Als Maria Aurora von Königsmarck 1728 starb, hatte ihr Sohn, Moritz von Sachsen, das 30. Lebensjahr schon überschritten.[51] Da er in Quedlinburg, dem als Sitz adeliger Jungfrauen und Witwen bestimmten Stift, nicht bei seiner Mutter hatte leben können, war er von häufig wechselnden Erziehern in Warschau, Breslau, Dresden und später in Holland aufgezogen worden, die der Mutter in ausführlichen Briefen die Entwicklung des Kindes schildern. Moritz sah gut aus:

> „Er hat eine Stirne von reizender Hoheit. Sein Gang ist fest, und wenn er ein wenig schwankt, so ist dies ein Erbstück vom König, dem er übrigens sehr gleicht. Er tanzt mit Anstand. Wenn er ein Instrument spielen hört, macht er danach nach Gutdünken Schritte, was beweist, daß er Geschmack und Gehör hat."[52]

Der Lieblingssohn des Vaters hing gleichwohl auch in schwärmerischer Zuneigung an der Mutter, deren Bildnisse und Briefe er zu herzen und zu küssen pflegte. Schon früh entwickelte er eine Zuneigung zu „hübschen Weibern",[53] die seinem Leben wiederholt unbeabsichtigte Richtungsänderungen gaben. Als Moritz 17 Jahre alt war, beschloß August der Starke, den Sohn mit der Gräfin Johanna Viktoria Tugendreich von Loben zu vermählen,[54] und richtete schließlich auf der Moritzburg, wo der Sohn gezeugt worden war, die Hochzeit aus. Aber die Ehe scheiterte schon in den Flitterwochen. Graf Moritz weigerte sich nach seinem Kriegszug gegen die Türken, wieder zu seiner Frau zurückzukehren, so daß die Gräfin auf Ehescheidung klagte und Schutz gegen die Vergeudung ihres Vermögens beantragte. Es kam zu einem Prozeß, in dem beide Parteien einander Untreue vorwarfen. Aurora von Königsmarck wurde in diese Streitsache insofern mit einbezogen, als der Sohn behauptete, daß seine Gemahlin während ihres Besuches in Quedlinburg mit dortigen Musikanten Ehebruch getrieben habe.[55] Nach den Aussagen der Bedienten konnten die betreffenden Vorgänge nur mit Wissen der Pröpstin geschehen sein. Die Beantwortung der Frage, was es mit den oder dem Musikanten auf sich habe, mit denen oder mit dem die Pröpstin Aurora von Königsmarck eine Liebesbeziehung zu der Ehefrau ihres Sohnes, des späteren französischen Marschalls Moritz von Sachsen, ermöglicht oder doch zumindest geduldet zu haben, leitet über zu dem von 1716 bis 1718 dauernden und auf die Person des Quedlinburger Stadtmusikanten

51 Zur Lebensgeschichte des unehelich geborenen, aber von August dem Starken anerkannten Sohn „Mauritz" (Moritz, Maurice), der seinen Namen den Liebeserlebnissen des Kurfürsten mit Aurora von Königsmarck auf der Moritzburg verdankte, vgl. ausführlich Mörner, *Aurora von Königsmarck* (wie Anm. 27), S. 298 ff.

52 Vgl. hierzu den Bericht des Prinzenerziehers Delorme an die Gräfin Aurora von Königsmarck, datiert Breslau, den 15. September 1703, bei Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20), Bd. II, S. 2-4, hier: S. 2.

53 Vgl. den Bericht des Prinzenerziehers Leopold (N. N.) aus Utrecht, den 9. November 1704, bei Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20), Bd. II, S. 30-33, hier: S. 31.

54 Vgl. dazu das Schreiben des Sohnes an die Mutter, geschrieben zu Warschau, den 12. August 1713, bei Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20), Bd. II, S. 52; 82 ff.

55 Genannt wird in diesem Zusammenhang u. a. ein Musiker namens Johann Rudolph Hasse, vielleicht aus der bekannten Musikerfamilie. Eine Zeugin sagte 1721 vor dem Quedlinburger Gericht aus, daß sie gesehen habe, „wie die Gräfin von Sachsen mit dem Musikus Johann Rudolph Hasse bei dem Tische gestanden und einander umarmt und geküßt" hätten, vgl. Cramer, *Denkwürdigkeiten*, (wie Anm. 20), Bd. II, S. 86 f.

Johann Kaltwasser fokussierten Stadtpfeiferstreit über, der am Ende dazu führte, daß die Pröpstin Aurora von Königsmarck jenem das Amt und Privileg eines Hofmusikus verlieh, das es bis dahin nie gegeben hatte und das auch später nicht wieder besetzt wurde. Offenbar brach der Stadtpfeiferstreit deshalb aus, weil sich die Pröpstin mit dem Stadtmusikus gegen die Stadt verbündet hatte. Der Streit endete mit der Abdankung Kaltwassers am 28. April 1718.[56]

Maria Auroras weiteres Geschick verlief überaus ungünstig. Völlig verschuldet, geriet sie sogar posthum bei der Bürgerschaft in Mißkredit. Nach ihrem Tode am 15. Februar 1728 wurde Aurora zuerst überhaupt nicht bestattet und erst nach einer Intervention der Äbtissin in ihrem Sarg in eine Seitenkammer der Stiftskirche gebracht, die die Eigenschaft hat, zu mumifizieren.[57] Der unverweste Leichnam wurde gelegentlich noch bis 1965 gezeigt, was erst nach einem Einspruch des Hauses Königsmarck unterblieb.[58] Sie hinterließ nach ihrem Tod, Rudolf Dammert zufolge, „eine ansehnliche Sammlung von Musikalien",[59] die leider bis heute verschollen (aber möglicherweise wenigstens zum Teil in Schweden erhalten geblieben) ist, außerdem ein schwarz- und goldlackiertes Tafelklavier und ein Spinett mit Fußgestell und Pult, über deren Verbleib nichts weiter bekannt ist – vielleicht auch jenen Satz an Renaissance-Flöten, der sich heute in Michaelstein befindet und der nach früherer Auskunft von Eitelfriedrich Thom aus dem Schloß in Quedlinburg stammt.[60]

Alles in allem wird man das Musikleben in Quedlinburg zur Zeit der Pröpstin Aurora von Königsmarck als vielseitig bezeichnen können: Auf dem Schloß hörte man höfische Musik italienischen und wohl auch französischen Charakters, in den Kirchen erklangen Orgelmusiken und geistliche Konzerte, die Stadtmusikanten sorgten für die Tanz- und Unterhaltungsmusik und verstärkten mit ihren Bläsern bei Bedarf die Festmusik am Schloß und in der Stadtpfarrkirche St. Benedikti, und mehrfach kamen prominente Musiker in die Residenz, um der Pröpstin ihre Aufwartung zu machen und auf dem Stift wie in der Stadt Konzerte zu geben. Insofern stellte sich Quedlinburg den übrigen mitteldeutschen Residenzen als musikalisches Zentrum wohl ebenbürtig an die Seite.

56 Vgl. dazu Moser, *1000 Jahre Musik in Quedlinburg* (wie Anm. 10), S. 122.

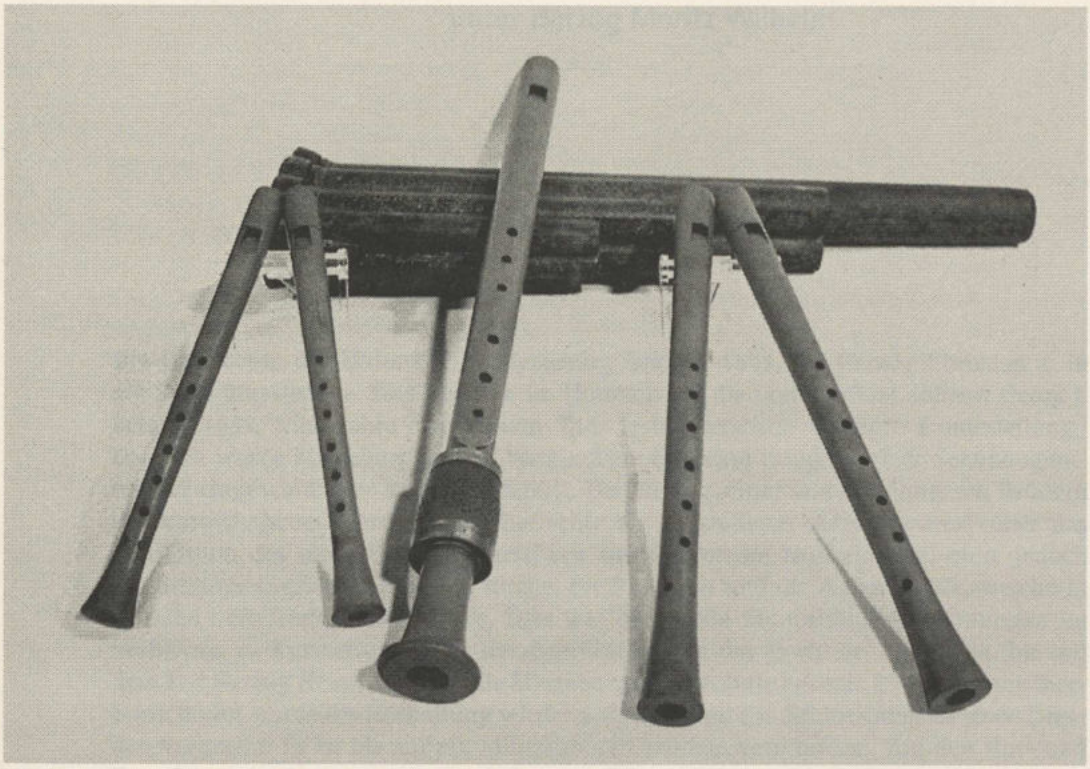
57 Vgl. Dammert, *Aurora von Königsmarck* (wie Anm. 20), S. 131; Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20), Bd. II, S. 144 f.

58 Dem Verfasser dieses Beitrages wurde der mumifizierte Leichnam noch durch die Verwalter der Stiftskirche, darunter den amtierenden Superintendenten, Wolf von Biela, gezeigt. Er sah die stark geschrumpfte Gestalt der ehemaligen Pröbstin mit einem vertrockneten Veilchenstrauß in den Händen.

59 Vgl. Dammert, *Aurora von Königsmarck* (wie Anm. 20), S. 130. Dammert versichert, es sei „gewiß, daß Aurora auch in der Tonkunst schöpferisch war, mit schöner Stimme selbstkomponierte Lieder sang und die Begleitung auf Laute und Gambe meisterte." Vgl. ebd., S. 133, wohl unter Bezugnahme auf Cramer, *Denkwürdigkeiten* (wie Anm. 20), Bd. II, S. 92 ff.

60 Es handelte sich aber vermutlich um den gleichen Instrumentensatz, der nach anderer Meinung dem Kantor der Marktkirche St. Benedikti gehört hatte, bevor er in den Besitz der Stiftsdamen gelangte.

Abb. 3: Renaissance-Flöten, Stiftung Kloster Michaelstein.



Christoph Henzel

Zur Merseburger Hofmusik unter Herzog Moritz Wilhelm

Die Geschichte der Hofmusik in Merseburg begann 1653, als Herzog Christian I. in die Stadt übersiedelte. Dies geschah im Hinblick auf die von Kurfürst Johann Georg I. bereits 1652, vier Jahre vor seinem Tod, testamentarisch verfügte Landesteilung.[1] Dadurch wurde Merseburg (neben Weißenfels und Zeitz) Residenz einer Sekundogenitur mit eingeschränkter Selbstständigkeit. Der Herzog, einer von drei jüngeren Brüdern des kursächsischen Thronfolgers, herrschte als „postulierter Administrator" über das Territorium des alten Bistums Merseburg sowie über die Niederlausitz, ohne jedoch die Bestimmungsrechte über die Kirche, die Finanzen und die Außenpolitik, welche in Dresden verblieben, innezuhaben. Dies war die Quelle für vielfältige Spannungen im Verhältnis zu Kursachsen.[2] Vier Herzöge bestimmten das Profil der Hofmusik, bis mit dem Tod Herzog Heinrichs 1738 die Merseburger Nebenlinie erlosch. 85 Jahre nach ihrer Einrichtung wurde die Hofhaltung wieder aufgelöst und das Schlossinventar nach Dresden verbracht. Es ist bis auf ein Münzkabinett seitdem verschollen. Von den Hof- und Kapellakten ist dagegen einiges erhalten geblieben. Wolfram Steude hat das Material vor kurzem ausgewertet und auf dieser Grundlage erstmals die Geschichte der Merseburger Hofmusik umrissen.[3]

In Ergänzung dazu möchte ich mich auf die Frage konzentrieren, welche Musik in Merseburg musiziert worden sein könnte. Ich werde mich dabei auf die Regierungszeit Herzog Moritz Wilhelms beschränken. Immerhin befanden sich in seinem Nachlass einst „vier große Kisten von weichen Holz, mit allerhand musicalischen geschriebenen und gedruckten Sachen angefüllt"[4] sowie 182 – teilweise unbrauchbare – Instrumente (darunter 64 Gamben). Diese Zeugnisse einer lebendigen Hofmusikkultur existieren nicht mehr. Es gilt die Möglichkeiten biographischer, überlieferungsgeschichtlicher und philologischer Forschung auszuloten, das verlorene Notenarchiv wenigstens partiell zu rekonstruieren. Methodisch wird dabei folgender Weg beschritten: Zunächst werden Besetzung und Aufgabengebiete der Hofkapelle bestimmt. Daran anschließend werde ich mich auf der Suche nach Merseburger Werken mit dem kompositorischen Schaffen

1 Vgl. Reiner Groß, *Geschichte Sachsens*, Berlin 2001, S. 108 f.

2 Vgl. Jochen Vötsch, *Kursachsen, das Reich und der mitteldeutsche Raum zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt (Main) 2003, S. 271–280.

3 Vgl. Wolfram Steude, *Bausteine zu einer Geschichte der Sachsen-Merseburgischen Hofmusik (1653–1738)*, in: *Musik der Macht – Macht der Musik*, hrsg. von Juliane Riepe, Hamburg 2003, S. 73–101 (*Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte* 8).

4 SHStA Dresden: Loc. 8698/19, Bl. 22a, zitiert nach Steude, *Bausteine* (wie Anm. 3), S. 94.

der führenden Kapellmusiker beschäftigen. Abschließend ist nach dem etwaigen Profil der herzoglichen Hofmusik zu fragen. Zu berücksichtigen ist selbstverständlich, dass die Kompositionen der Kapellmusiker aller Wahrscheinlichkeit nach nur einen Ausschnitt aus dem Musizierrepertoire der Kapelle darstellten, denn der Hof unterhielt natürlicherweise Verbindungen nach Dresden und zu den umliegenden Residenzen, insbesondere nach Zeitz. Die Tatsache, dass der Violinist Johann Christoph Förster 1723 zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Prag reisen konnte, lässt auf eine gewisse Weltläufigkeit des Herzogs in musikalischen Dingen schließen. Auch die Kontakte der Hofmusiker zu andernorts tätigen Kollegen – Förster etwa pflegte nachweislich Verbindungen zu Johann David Heinichen und Georg Philipp Telemann,[5] Johann Gottlieb Graun zu Johann Sebastian Bach[6] und Johann Georg Pisendel, sicher auch zu seinem Bruder Carl Heinrich – dürften sich auf das Repertoire ausgewirkt haben. Das Ausmaß all dieser Einflüsse kann allerdings nicht mehr bestimmt werden. Umso mehr stellt sich die Frage, ob im Schaffen der Kapellmusiker konkrete Anhaltspunkte gefunden werden können.

I.

Nachdem die Geschicke des Landes 18 Jahre lang vormundschaftlich von Dresden aus bestimmt worden waren, übernahm Herzog Moritz Wilhelm (1688–1731) Ende 1712 die Regentschaft in Merseburg. Über den Zustand der Hofmusik in der Anfangszeit ist fast nichts bekannt. Wir wissen lediglich, dass Georg Friedrich Kauffmann Hoforganist war und dass Christian Heinrich Aschenbrenner, Kapelldirektor in Zeitz, 1713 zum Hofkapellmeister berufen wurde. Mitgliederlisten der Kapelle sind aus den Jahren 1720 und 1727 überliefert.[7] 1720 ist Aschenbrenner nurmehr als Pensionär verzeichnet;[8] die Leitung der Kapelle scheint – man kann das aus dem hohen Gehalt von 300 Tl. schließen – in den Händen Kauffmanns gelegen zu haben. Ihm standen neben dem Kantor ein vierstimmiges Sängerensemble, bestehend aus einem Kapellknaben und je einem Altisten, Tenoristen und Bassisten, zur Verfügung, außerdem ein Oboist mit acht Zöglingen, ein Fagottist, ein Stadtpfeifer, ein Lautenist und zwei Violinisten. Rechnet man noch die hier nicht verzeichneten Lehrlinge des Stadtmusikers Johann Adolf Fleischhack hinzu, die dem Zeugnis Johann Joachim Quantz' zufolge als Aushilfen bei der Hofmusik tätig waren,[9] dann kann man bei den Instrumentalisten mindestens von einer einfachen Streicherbesetzung sowie etlichen Bläsern ausgehen. Trompeter und Pauker konnten ohnehin hinzugezogen werden. Nach 1720 wurde die Kapelle noch etwas verstärkt. So ist im *Besoldungsreglement de Anno 1727* (Abb. 1) als „Capell-Director" Johann Gottlieb

5 Vgl. den Brief Försters an Telemann vom 14. März 1733, in: *Georg Philipp Telemann: Briefwechsel*, hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 317 f.

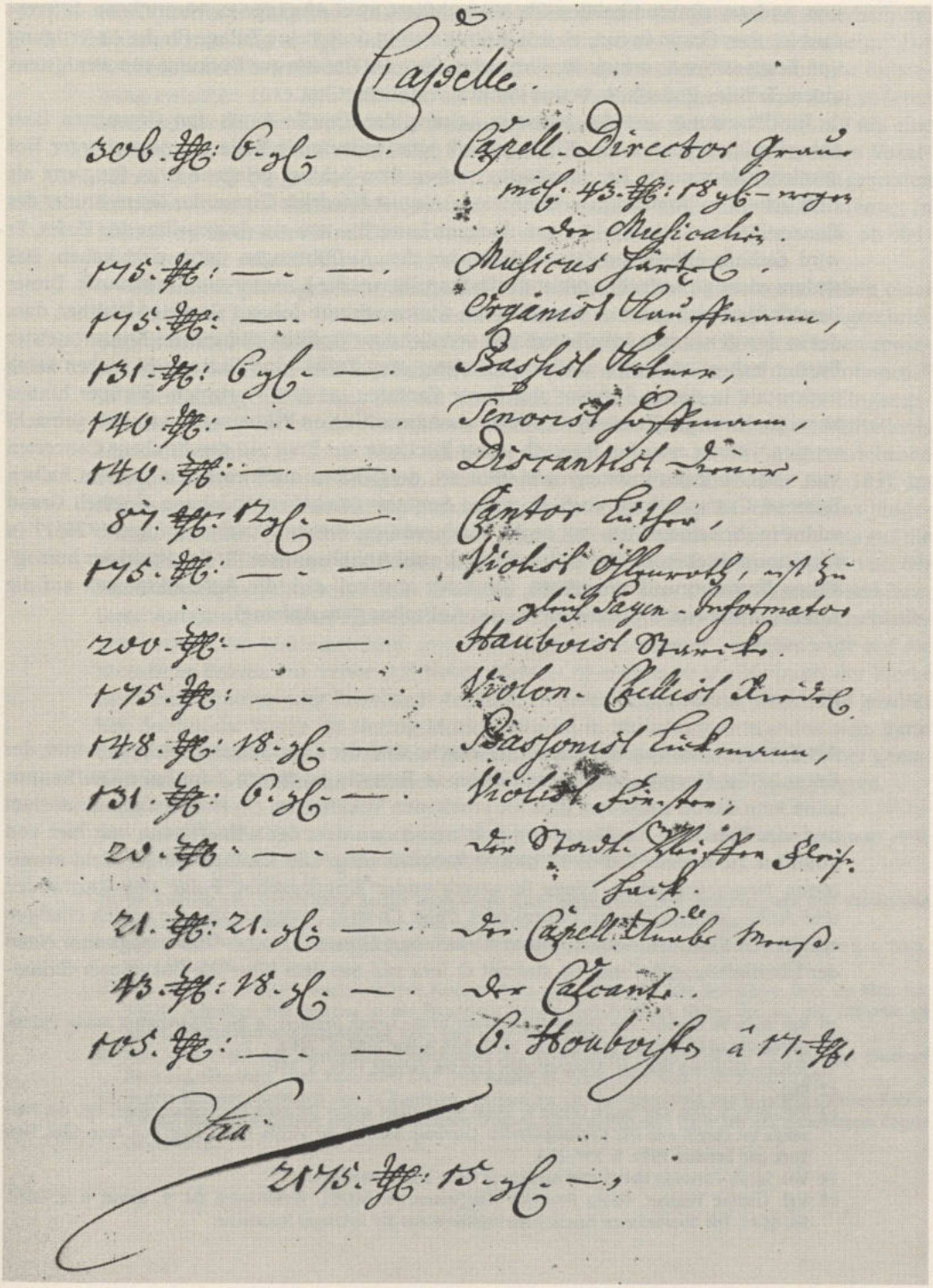
6 Vgl. Gregory Butler, *Johann Sebastian Bach und Johann Gottlieb Graun*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, hrsg. von Christoph Wolff, Leipzig 1999, S. 186–193.

7 Wiedergegeben bei Steude, *Bausteine* (wie Anm. 3), S. 88–91.

8 Entgegen der Angabe von Bernd Baselt erhielt er eine Pension von 150 Tl. (später 131 Tl. 6 Gr.) und nicht nur von 80 Tl.; vgl. Bernd Baselt, *Christian Heinrich Aschenbrenner*, in: MGG2, Personenteil Bd. 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 1062 f., hier Sp. 1062.

9 Vgl. Johann Joachim Quantz, *Lebenslauf*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754/55, S. 197–250, hier S. 201. Quantz lebte von 1708 bis 1715 in Merseburg.

Abb. 1: *Besoldungsreglement de Anno 1727*, Merseburg.



Graun angeführt. Der Diskantist Diener und der Violoncellist Riedel waren ebenfalls neu; andererseits sind bei den Oboistenschülern zwei Abgänge zu verzeichnen. Interessant ist, dass Graun (wenn ich den Eintrag richtig deute) eine Zulage für die Anfertigung von Kompositionen erhielt. Das bedeutet, dass der Hof ihn zur Deckung von wenigstens einem Teil des Bedarfs an neuen Werken verpflichtet hatte.

Die Besetzung und die zeitweise Leitung der Kapelle durch den Organisten lässt darauf schließen, dass die Kirchenmusik eine bedeutende Rolle am Merseburger Hof gespielt haben muss. Der unmittelbar neben dem Schloss gelegene Dom fungierte als Hofkirche. Der Domkantor – 1729 wurde August Friedrich Graun, der ältere Bruder des Konzertdirektors, Nachfolger von Andreas Lutter[10] – war ein Angestellter des Hofes. Er wird deshalb mit seinen Domschülern bei den Aufführungen mitgewirkt haben. Das andere wichtige Aufgabengebiet der Hofkapelle war die Kammer- und Tafelmusik. Dieser Bereich lässt sich genauer umreißen. So wissen wir von Johann Gottfried Walther, dass der in den genannten Mitgliederlisten verzeichnete Violinist und spätere Konzertmeister Förster Italienisch lernte, weil in Merseburg „bey Taffel- und Cammer-Musicken keine andere als in dieser Sprache abgefasste Cantaten getultet"[11] wurden. Darüber hinaus kann die Herzogin Henriette Charlotte als Adressatin von Widmungen namhaft gemacht werden. Förster etwa hat ihr nach seiner Rückkehr aus Prag „12 geschriebene Concerten von verschiedenen Instrumenten dediciret, dergleichen auch vorher mit einem halben Dutzend Cantaten, und eben so vielen Sonaten geschehen".[12] Johann Gottlieb Graun widmete ihr seinen Stich mit sechs Violinsonaten, welche Walther zufolge 1726/27 in Merseburg erschienen sein sollen.[13] Damit sind Anhaltspunkte für das Profil der herzoglichen Kammermusik gewonnen. Zunächst aber soll sich die Aufmerksamkeit auf die Kirchenmusik richten (siehe hierzu die Aufstellung im Anhang).

II.

Als Komponisten von Werken für die Kirche sind der Kapellmeister Aschenbrenner, der Organist Kauffmann, Graun und Förster in Betracht zu ziehen.[14] Im Falle Kauffmanns kann man davon ausgehen, dass die erhaltenen Vokalwerke, ein Himmelfahrtsoratorium und vier Kantaten, für Merseburg geschrieben wurden, denn Kauffmann war hier von 1698 bis zu seinem Tod 1735 ununterbrochen tätig. Die Kantaten folgen dem erweiterten Neumeisterschen Typus (konzertierender Eingangschor, Folge von Rezitativen und Arien, am Schluss ein Choral oder freier Chor).[15] Dagegen sind die beiden einzigen erhaltenen Kantaten Aschenbrenners eindeutig älteren Datums. Dies besagt zum einen der Überlieferungsbefund: So stammt *O Jesu süß* aus dem (über die Bokemeyer-Samm-

10 Vgl. John W. Grubbs, *The Sacred Vocal Music of the Graun Brothers. A Bio-Biographical Study*, PhDiss. University of California, Los Angeles 1972, Ann Arbor 1984, S. 141 f.

11 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 251.

12 Ebd.

13 Vgl. ebd., S. 289. Der Druck (RISM G 3549) verzeichnet weder Ort noch Erscheinungsjahr; vgl. das Faksimile in: *Corelli and His Contemporaries. Continuo Sonatas for Violin*, Bd. 1, hrsg. von Jane Adas, New York und London 1991, S. 237–262.

14 Von Jacob Christian Hertel sind überhaupt keine Werke überliefert.

15 Vgl. Undine Wagner, *Georg Friedrich Kauffmann*, in: MGG2, Personenteil Bd. 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 552 f. Die überlieferten Abschriften stammen aus der Leipziger Neukirche.

lung überkommenen) Besitz Georg Österreichs, des Kapellmeisters der 1702 aufgelösten Gottorfer Hofkapelle.[16] Die Kantate *Die Seele Christi heilige mich* ist innerhalb der Düben-Sammlung in Uppsala überliefert; sie muss also vor 1690 entstanden sein.[17] Die Aschenbrenner betreffende Bemerkung im Titel „Musico in Zeitz" weist auf eine Entstehung zwischen 1677 und 1682 hin, als er dort als Violinist angestellt war. Zum anderen bestätigt der Stil der Kantaten die Datierung: So handelt es sich bei *O Jesu süß* um eine Liedkantate, welche aus einer Folge von kurzen „Sonaten" und konzertierenden Vokalsätzen für 1–3 Singstimmen (Sopran 1, Sopran 2 und Alt) mit imitatorisch gesetzten instrumentalen Zwischenspielen besteht.[18] Anhaltspunkte dafür, dass Aschenbrenner in Merseburg modernere Kirchenwerke vorlegte, gibt es nicht. Zu erwägen bleibt, ob vielleicht erst mit seinem Abgang 1719 ein Modernisierungsschub einsetzte.

Wesentlich günstiger sieht die Quellenlage beim Schaffen Försters aus. Neben einer Messe, einem *Laudate Dominum* und einem deutschen Sanctus sind 26 ihm zugeschriebene Kantaten überliefert.[19] Als authentisch ist jedoch keine der Kompositionen erwiesen. Einige der Werke sind ausschließlich in peripheren Abschriften auf uns gekommen.[20] In einem einzigen Fall lässt sich ein konkreter Zweifel anmelden: So ist der Eingangschor *Jauchzet fröhlich, ihr Gerechten* sowohl in Försters Kantate zum Fest Visitationis Mariae überliefert (D-B: in: Mus. ms. 6440) als auch in einer „Graun" zugeschriebenen Pfingstkantate (D-B: in: Mus. ms. 8181, D-KPk: in: 95, PL-GD: in: Ms. Joh. 183). Im Nachlassverzeichnis Carl Philipp Emanuel Bachs ist diese Pfingstkantate Grauns jüngerem Bruder Carl Heinrich zugeschrieben.[21] Man kann also daraus keinen Hinweis auf die Merseburger Provenienz der Förster-Abschrift und 13 weiterer Partiturkopien von der Hand desselben Schreibers (eines gewissen „Hoffmann") im selben Sammelband bzw. ihrer Vorlagen gewinnen. Es bleibt einzig das Papier einiger Abschriften mit verschiedenen Formen des Wasserzeichens „gekröntes Kursachsenwappen", welches vage auf die sächsische Provenienz verweist.[22] Neben Merseburg wäre auch die Herkunft der Werke aus Sondershausen oder Rudolstadt denkbar, an deren Höfen Förster nach 1738 gewirkt hat. Sollten die Werke für Herzog Moritz Wilhelm in Merseburg entstanden sein, dann bleibt festzuhalten, dass sie in ihrer poetischen und kompositorischen Faktur her genau dem auch von Kauffmann vertretenen erweiterten Neumeisterschen Typus folgten.

16 Vgl. D-B: in: Mus. ms. 30094, dazu Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, S. 12 f. und 104 (Nr. 45) (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 18).

17 Vgl. S-Uu: Vok. mus. i hs. 47:14.

18 Die Kantate *Die Seele Christi heilige mich* wurde nicht eingesehen. Ihre Besetzung mit drei Violen und Basso continuo deutet allerdings ebenfalls auf ein älteres Entstehungsdatum hin.

19 Vgl. Undine Wagner, *Johann Christoph Friedrich Förster*, in: MGG2, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 1495–1499.

20 Vgl. die „Mr: Foerster" zugeschriebene Kantate *Alles was Odem hat, lobe den Herrn*, D-B: in: Mus. ms. 30228. Schreiber und Besitzer ist der Potsdamer Kantor Carl Friedrich Kolbe, der auf der Titelseite als Aufführungsdaten den Neujahrstag 1764 und 1767 notiert hat.

21 Vgl. *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* [...], Hamburg 1790, Faksimile, hrsg. von Rachel W. Wade, New York u. a. 1981, S. 89.

22 In dem Konvolut befinden sich 18 Kantaten. Die übrigen vier Kantaten sind von je einem anderen Kopisten auf unterschiedlichem Papier geschrieben worden. Zwei davon sind ebenfalls auf sächsischem Papier geschrieben.

Was das Kirchenmusikschaffen Johann Gottlieb Grauns angeht, lässt sich nichts Gewisses aussagen. Zwar kann es mittlerweile als gesichert gelten, dass Graun von spätestens 1727 bis zum Sommer 1731 in Merseburg tätig war,[23] doch kann diesem Zeitraum keine einzige seiner Kirchenkantaten verlässlich zugeordnet werden. Wir wissen auch nicht, ob er in Arolsen 1731–32 solche Stücke komponiert hat, da hier die Instrumentalmusik im Vordergrund des Interesses stand.[24] Mit einiger Sicherheit kann man aber davon ausgehen, dass er nach seinem Eintritt in den Dienst des preußischen Kronprinzen Friedrich 1732 vorerst keine Kirchenwerke mehr komponiert hat.[25] Trifft das zu, könnte man sämtliche seiner Kantaten (und auch die weiter verbreitete Messe Es-Dur[26]) mit einem gewissen Vorbehalt für Merseburg reklamieren. Leider kann aber aufgrund der desolaten Quellenlage keine einzige Kantate als authentisch gelten. Vier Werke sind mit einer Zuschreibung an ihn überliefert, je eines davon alleine in Crimmitschau und Weißenfels;[27] weitere 23 Kantaten sind nur unter dem Namen „Graun" überliefert (14 davon sind verschollen). Da Carl Heinrich Graun zur selben Zeit als Vizekapellmeister in Wolfenbüttel ebenfalls Kirchenwerke komponierte und seine Werke nachweislich in Mitteldeutschland rezipiert wurden, erscheint eine befriedigende Klärung der Zuschreibungsfrage zwischen den Brüdern derzeit als aussichtslos.

III.

Als Komponist italienischer Kantaten in Merseburg lässt sich, wie bereits erwähnt, bislang einzig Förster namhaft machen. Leider ist keine einzige Komposition von ihm überliefert. Wir kennen lediglich die Textincipits zu sechs Kantaten aus Breitkopfs Verkaufskatalogen.[28] Ob es sich dabei um genau jene Stücke handelt, die er der Herzogin widmete, ist unbekannt. Ebenfalls unklar ist, ob Graun italienische Kantaten für die herzogliche Tafelmusik komponiert hat. Die Annahme liegt nahe, und es sind auch

23 Vgl. das Attest Grauns für den Organisten Johann Gebhardt Gneist vom 2. Juni 1731, Stadtarchiv Merseburg: Rep. XX A, Nr. 40, fol. 1r. Für den Hinweis auf diese Quelle bin ich Michael Maul (Leipzig) zu Dank verpflichtet.

24 Vgl. Diether Rouvel, *Zur Geschichte der Musik am fürstlich Waldeckschen Hofe zu Arolsen*, Regensburg 1962, S. 63–79 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 22).

25 Allerdings ist die ausschließlich in Abschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überlieferte Kantate *Herr, leite mich in deiner Wahrheit* (GraunWV Av:IX:3) in zwei Kopien mit der Jahreszahl „1763" versehen; vgl. D-B: SA 734[1] und D-BNms: Ec. 70.6. Möglicherweise handelt es sich dabei um das Datum der Enstehung der Komposition. Die Werkverzeichnis-Nummern sind dem beim ortus musikverlag (Beeskow) im Druck befindlichen Graun-Werkverzeichnis entnommen.

26 Die Messe ist, soweit erkenntlich, ausschließlich in späten Abschriften überliefert. Für ein älteres Entstehungsdatum spricht aber eine Konzertannonce in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 31. Juli 1762. Hier wird die Aufführung des „berühmte[n], und von dem Herrn Concertmeister Graun componirte[n] Kyrie" für den folgenden Tag angekündigt. Es kann sich dabei in Anbetracht der Überlieferungslage nur um die Messe Es-Dur handeln, welche, um „berühmt" zu werden, schon längere Zeit vorher entstanden sein muss. Ganz gewiss entstand sie nicht in Berlin, weil hier im Gottesdienst keine lateinischen Kurzmessen musiziert wurden.

27 Vgl. *Gott, man lobet dich in der Stille* (GraunWV Av:IX:1), *Herr Jesu Christ, du wahres Gut* (GraunWV Av:IX:2), in: D-CR und *Wenn ich dich anrufe* (GraunWV Av:IX:4), in: D-WFe. Zu *Herr, leite mich in deiner Wahrheit* siehe Anm. 25.

28 Vgl. *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, hrsg. von Barry Shelley Brook, New York 1966, Sp. 186 f. und 330.

entsprechende Kompositionen aus seiner Feder überliefert. Doch entstammen sie ausschließlich dem Berliner Überlieferungskreis; d. h. es gibt keinen Anhaltspunkt für ihre Entstehung in Merseburg. Das gilt auch für die in der Zuschreibung unsicheren Kompositionen dieser Gattung.

Wesentlich besser sieht es bei der Instrumentalmusik aus. Über die sechs Merseburger Violinsonaten hinaus lassen sich verschiedene Kompositionen Grauns seiner Schaffenszeit als herzoglicher Konzertdirektor hypothetisch zuordnen. Grundlage dafür sind die über Johann Georg Pisendel und die Dresdner Hofkapelle überlieferten Graun-Abschriften, die sich den Schrift- und Papieruntersuchungen Manfred Fechners zufolge in eine Chronologie bringen lassen.[29] Von den authentischen Werken Grauns können fünf auf „um 1730" datiert werden, je ein Flöten- und Violinkonzert, zwei Trios und eine Violinsolosonate – wobei allerdings das Violinkonzert auch deutlich später abgeschrieben worden sein kann (es ist deshalb im Anhang mit einem Fragezeichen versehen). Je nachdem, ob man die in der Authentizität nicht völlig gesicherten Werke in Betracht zieht und ob man darüber hinaus zwei folgenreiche Prämissen akzeptiert, kommen noch etliche Werke hinzu. Es handelt sich um folgende Annahmen:

1. Von den Brüdern Graun hat nur der Violinvirtuose Solowerke für sein Instrument geschrieben. Demnach wären alle lediglich unter dem Namen „Graun" überlieferten Solosonaten und Violinkonzerte Johann Gottlieb Graun zuzuschreiben.

2. Carl Heinrich Graun hat vor seinem Eintritt in die Kapelle des preußischen Kronprinzen 1735 keine Instrumentalwerke geschrieben. Dadurch fielen sämtliche vor diesem Datum überlieferten Kompositionen an den älteren Bruder (so auch die Ouvertüre a-Moll).

Tatsächlich sprechen die Biographen im 18. Jahrhundert in Bezug auf Carl Heinrich Grauns Wolfenbütteler Zeit nur von Vokalwerken.[30] Schließlich könnte man noch das Fagottkonzert F-Dur hinzufügen, das nur in einer Darmstädter Kopie aus der zweiten Hälfte der 1730er Jahre vorliegt.[31] Ein weiteres, „um 1730" entstandenes Konzert C-Dur könnte als Hinweis darauf verstanden werden, dass der „Bassonist" Lückmann bzw. Lickmann aus der herzoglichen Kapelle ein fähiger Virtuose war, für den Graun noch ein weiteres Mal komponiert hat. Alles in allem sind aus dem Schaffen Grauns also eine Ouvertürensuite, 19 Konzerte, 2 Trios und 17 Soli für das Merseburger Musikrepertoire in Erwägung zu ziehen.

29 Vgl. Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts. Die Dresdner Konzert-Manuskripte von Georg Philipp Telemann, Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel, Johann Friedrich Fasch, Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Joachim Quantz und Johann Gottlieb Graun: Untersuchungen an den Quellen und thematischer Katalog*, Laaber 1999 (*Dresdner Studien zur Musikwissenschaft* 2).

30 Vgl. [Johann Friedrich Agricola?,] *Lebensbeschreibung des Herrn Karl Heinrich Graun*, in: *Duetti, terzetti, quintetti, sestetti ed alcuni chori delle opere del Signore Carlo Enrico Graun*, Bd. 2, Berlin und Königsberg 1773; Johann Adam Hiller, *Graun (Carl Heinrich)*, in: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, S. 76–98, hier S. 86 f.; Christian Carl Rolle, *Ehren-Gedächtniß C. H. Graun*, in: ders., *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weitern Ausbreitung der Musik*, Berlin 1784, S. 96–106, hier S. 100.

31 Vgl. D-DS: Mus. ms. 353/5. Die Fagottkonzerte d-Moll (Cv:XIII:114) und F-Dur (Cv:XIII:131) können hier außer Betracht bleiben, weil sie nur in Katalogen aus dem späten 18. Jahrhundert greifbar sind.

Vergleicht man diesen Befund mit den Förster zugeschriebenen Instrumentalwerken (deren Authentizität ganz überwiegend nicht gesichert ist), zeigen sich Parallelen, aber auch Unterschiede. So sind in seinem Werkverzeichnis zwölf Ouvertürensuiten aufgeführt, von denen allerdings neun verschollen sind, außerdem mehrere Oboen- und Violinsonaten.[32] Vier Sonaten für Violine und obligates Cembalo – es handelt sich von der Faktur her um Triosonaten – lassen sich aufgrund von Angaben in mittlerweile verschollenen Abschriften auf die Jahre 1724–27 datieren.[33] Ob wir es dabei mit den der Herzogin gewidmeten Kompositionen zu tun haben, ist unklar. In dem reichhaltigen Konzertschaffen Försters befinden sich wie bei Graun Werke für Violine oder Flöte sowie Gruppenkonzerte. Abweichend vom Schaffen des Konzertdirektors lässt sich bei ihm darüber hinaus ein Schwerpunkt bei Cembalo- und Oboenkonzerten ausmachen. Zwar ist auch unter dem Namen J. G. Graun jeweils ein solches Konzert überliefert, doch liegen beide Werke nur in späten Abschriften vor.[34] Möglicherweise stammen noch drei weitere, peripher überlieferte Oboenkonzerte von „Graun" aus seiner Feder.[35] Stilkritische Untersuchungen könnten hier vielleicht nähere Aufschlüsse über die Authentizität und Entstehungszeit all dieser Werke geben.[36] Dies gilt auch für zwei Oboenkonzerte, die sowohl für „Förster" als auch für „Graun" reklamiert werden.[37] Gerade die Doppelzuschreibung könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Stücke in Merseburg entstanden sind. Dass am herzoglichen Hof Konzert- und Kammermusik mit solistischer Oboe gepflegt wurde, erscheint insofern plausibel, als die Mitgliederlisten der 1720er Jahre den mit 200 Talern vergleichsweise gut besoldeten Oboisten Starke/Starcke aufweisen.

Eine letzte Auffälligkeit im Schaffen Försters ist die große Zahl von Sinfonien: 22 Werke werden ihm zugeschrieben. Graun hat erheblich mehr Sinfonien komponiert; doch sind sie ausschließlich in späteren Abschriften überliefert, mithin also erst in Ruppin, Rheinsberg oder Berlin entstanden. Allerdings lassen sich auch die Sinfonien Försters – wie überhaupt die Mehrheit der anderen ihm zugeschriebenen instrumentalen Kompositionen – bisher nicht verlässlich datieren, so dass ihre Eingliederung in das Merseburger Musizierrepertoire rein hypothetisch bleibt. Denkbar wäre auch hier ihre Entstehung für die Höfe in Sondershausen und Rudolstadt, vielleicht auch für andere Auftraggeber.

32 Vgl. Wagner, *Johann Christoph Friedrich Förster* (wie Anm. 19), Sp. 1497 f. Zu den hier aufgeführten 11 Ouvertürensuiten ist eine im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin überlieferte Komposition in A-Dur („Ouvertüre, Concerto à 5 [...] del Sigr: Förster") hinzuzufügen; vgl. D-B: SA 2472. Der Stimmensatz stammt aus dem Besitz Carl Jacob Christian Klipfels (gest. 1802). Das Papier mit dem Wasserzeichen „ES im Kreis" verweist auf seine Herstellung vor 1763, vermutlich in Meißen; vgl. zu Klipfels Musikaliensammlung Christoph Henzel, *Die Musikalien der Sing-Akademie zu Berlin und die Berliner Graun-Überlieferung*, in: JbSIMPK 2002, S. 60–106, hier S. 72–77 und 93–100.

33 Vgl. Johann Christoph Förster, *Sonaten für Violine und obligates Cembalo*, hrsg. von Otto Dörfer und Ludwig Schuster, Leipzig 1958.

34 Vgl. das Oboenkonzert c-Moll (GraunWV Av:XIII:19) und das Cembalokonzert G-Dur (GraunWV Av:XIII:35).

35 Vgl. die Konzerte F-Dur (GraunWV Cv:XIII:128), g-Moll (GraunWV Cv:XIII:144) und B-Dur (GraunWV Cv:XIII:159).

36 Vgl. die Ansätze bei Monika Willer, *Die Konzertform der Brüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun*, Frankfurt (Main) 1995, S. 222–228 (*Europäische Hochschulschriften* XXXVI/117).

37 Vgl. die Konzerte c-Moll (GraunWV D:XIII:165) und Es-Dur (GraunWV D:XIII:168).

IV.

Versucht man abschließend das Profil der Hofmusik in Merseburg zu umreißen, soweit es sich aus den hier vorgelegten Überlegungen zum Repertoire erschließt, dann darf man von einer Verschränkung von Tradition und Innovation sprechen. Der Tradition ist das starke Gewicht der liturgisch gebundenen Kirchenmusik zuzuordnen. In diesem Zusammenhang ist wahrscheinlich auch die Ernennung des fast 60 Jahre alten Zeitzer Kapelldirektors Aschenbrenner zum Hofkapellmeister zu sehen. Aschenbrenner war bereits bis 1695 Konzertmeister in Merseburg gewesen. Kauffmann und Förster waren Merseburger Zöglinge, wobei in ihrem Schaffen nun aber die zeittypischen innovativen Tendenzen deutlich hervortreten: die (schon vergleichsweise späte) Übernahme des neumeisterschen Kantatentypus, die Rezeption der italienischen Solokantate, die Aufwertung der solistischen Instrumentalmusik, in stilistischer Hinsicht schließlich die Einschränkung des kontrapunktischen Satzes zugunsten der oberstimmenbetonten melodischen Expressivität. Beispielhaft für den über Dresden vermittelten italienischen Einfluss ist die Ernennung Grauns zum Kapelldirektor. Damit stand ein ehrgeiziger Violinvirtuose, ein Schüler Pisendels und Tartinis, an der Spitze der Kapelle, dessen kompositorisches Schaffen, wenn nicht alles täuscht, um das Konzert und die Solosonate kreiste.

Der am kompositorischen Schaffen der Kapellmitglieder ablesbare Modernisierungsschub spätestens in den 1720er Jahren steht im Widerspruch zu der im Nachlassverzeichnis Herzog Moritz Wilhelms fixierten altertümlichen Instrumentensammlung. Keine einzige der Kompositionen verlangte den Gebrauch von Gamben, und auch nicht den von Pommern, Bassflöten und Viole d'amore, die der Herzog aufbewahrte. Offensichtlich hatte die Sammlung schon damals nur noch musealen Wert – es sei denn, sie hatte mit einem Segment der Kammermusik zu tun, welches nicht dokumentiert ist. Auch der im Kapellverzeichnis von 1720 aufgeführte Lautenist Graffe, der vom Gehalt her immerhin den zweiten Rang unter den Musikern einnahm, muss in einer Weise beschäftigt gewesen sein, für die es keine Spuren mehr gibt. Alles in allem dominiert also in Besetzung und Repertoire der Eindruck des Willens zur Modernität. Obwohl spätestens in den 1720er Jahren klar war, dass die Merseburger Nebenlinie keinen Bestand haben würde, demonstrierte Herzog Moritz Wilhelm dem Dresdner Kurhaus gegenüber, dass seine Hofmusik, wenn schon nicht vom Aufwand her, so doch wenigstens in den Gattungspräferenzen und der stilistischen Orientierung ebenbürtig war.

Anhang: Die möglicherweise für die Merseburger Hofmusik unter Herzog Moritz Wilhelm entstandenen Kompositionen

1. Kirchenmusik

Komponist	Werke
Chr. H. Aschenbrenner?	
J. Chr. Förster	Kantaten? Messe C-Dur?
J. G. Graun	Kantaten? Messe Es-Dur (GraunWV A:VI:1)?
G. F. Kauffmann	4 Kantaten 1 Himmelfahrtsoratorium

2. Italienische Kantaten

Komponist	Werke
J. Chr. Förster	mindestens 6 Kompositionen: möglicherweise - *Clori, sei tutta bella* - *Inimica d'amore* - *Sei gentile, sei vez*[zosa] - *Vieni ô morte a* - *Zeffiretti che* - *Zeffiretto*
J. G. Graun?	

3. Instrumentalmusik

Komponist	Werke
J. Chr. Förster	Ouvertürensuiten? Sinfonien? mind. 12 Konzerte 6 Duette? mind. 4 Violinsonaten mit obl. Cembalo mind. 6 Sonaten
J. G. Graun	Ouvertüre a-Moll (GraunWV C:XI:16) Flötenkonzert g-Moll (GraunWV A:XIII:9) Violinkonzert B-Dur (GraunWV A:XIII:15)? Gruppenkonzert C-Dur (GraunWV C:XIII:62) Fagottkonzert C-Dur (GraunWV C:XIII:66) Violinkonzert c-Moll (GraunWV C:XIII:68) Violinkonzert D-Dur (GraunWV C:XIII:70) Violinkonzert G-Dur (GraunWV C:XIII:88) Violinkonzert g-Moll (GraunWV C:XIII:89) Violinkonzert B-Dur (GraunWV C:XIII:92)

Komponist	Werke
J. G. Graun	Violinkonzert c-Moll (GraunWV Cv:XIII:98)
	Violinkonzert e-Moll (GraunWV Cv:XIII:121)
	Violinkonzert F-Dur (GraunWV Cv:XIII:124)
	Fagottkonzert F-Dur (GraunWV Cv:XIII:122)?
	Violinkonzert F-Dur (GraunWV Cv:XIII:126)
	Violinkonzert G-Dur (GraunWV Cv:XIII:133)
	Violinkonzert G-Dur (GraunWV Cv:XIII:137)
	Violinkonzert a-Moll (GraunWV Cv:XIII:155)
	Violinkonzert B-Dur (GraunWV Cv:XIII:156)
	Violinkonzert B-Dur (GraunWV Cv:XIII:158)
	Trio D-Dur (GraunWV A:XV:6)
	Trio A-Dur (GraunWV A:XV:13)
	Violinsolo D-Dur (GraunWV A:XVII:2)
	Violinsolo D-Dur (GraunWV A:XVII:3)*
	Violinsolo E-Dur (GraunWV A:XVII:4)*
	Violinsolo F-Dur (GraunWV A:XVII:5)*
	Violinsolo G-Dur (GraunWV A:XVII:6)*
	Violinsolo g-Moll (GraunWV A:XVII:7)*
	Violinsolo A-Dur (GraunWV A:XVII:9)*
	Violinsolo C-Dur (GraunWV C:XVII:57)
	Violinsolo C-Dur (GraunWV C:XVII:58)
	Violinsolo D-Dur (GraunWV C:XVII:59)
	Violinsolo D-Dur (GraunWV C:XVII:60)
	Violinsolo d-Moll (GraunWV C:XVII:62)
	Violinsolo Es-Dur (GraunWV C:XVII:65)
	Violinsolo G-Dur (GraunWV C:XVII:69)
	Violinsolo G-Dur (GraunWV C:XVII:70)
	Violinsolo g-Moll (GraunWV C:XVII:71)
	Violinsolo A-Dur (GraunWV C:XVII:72)

Die mit * gekennzeichneten Soli sind enthalten in: J. G. Graun, *Sei Sonate per il Violine e Cembalo*, o. O. [1736/27] (RISM G 3549).

Konstanze Musketa Musik am Zerbster Hof

Die Geschichte des Anhalt-Zerbster Fürstentums beginnt mit der Teilung Anhalts, die im Jahre 1603 von den fünf zu dieser Zeit noch lebenden Söhnen des Fürsten Joachim Ernst von Anhalt (1536–1586)[1] beschlossen wurde, und endet mit dem Erlöschen des Fürstenhauses Anhalt-Zerbst im Jahre 1793 beim Tod des kinderlos gebliebenen Fürsten Friedrich August (1734–1793), einem Bruder Katharinas der Großen. Auf diesen Zeitraum soll sich der folgende Beitrag hauptsächlich beziehen.[2]

Bei der Teilung des Landes, die 1606 offiziell in Kraft trat,[3] bekam der bereits regierende älteste der fünf fürstlichen Brüder, Johann Georg (I.) (1567–1618), Anhalt-Dessau, sein jüngerer Bruder Christian (I.) (1568–1630) Anhalt-Bernburg und der jüngste der Brüder, Ludwig (1579–1650), Anhalt-Köthen zugesprochen, während Rudolf (1576–1621) Fürst von Anhalt-Zerbst wurde. Der fünfte der Brüder (vom Alter her der dritte), August (1575–1653), verzichtete zunächst auf ein eigenes Fürstentum und ließ sich stattdessen eine Summe überschreiben, die einem Fünftel des Gesamtvermögens entsprach.[4]

Nach Rudolfs Tod am 20. August 1621 ging die Regentschaft an seinen gerade erst fünf Monate alten Sohn Johann (1621–1667) über, der ab 1642 selbstständig regierte. Johann wurde nach seinem Ableben von seinem Sohn Carl Wilhelm (1652–1718) abgelöst, der zu dieser Zeit knapp 15 Jahre alt war und ab 1674 die Regierung übernahm. Dessen Sohn wiederum, Fürst Johann August (1677–1742), trat 1718 die Nachfolge an, doch da seine beiden Ehen kinderlos geblieben waren, ging die Erbfolge nach seinem Tod 1742 an die Dornburger Nebenlinie des Hauses Anhalt-Zerbst über, die 1698 von Johann Ludwig (I.) (1656–1704), einem jüngeren Bruder von Carl Wilhelm, begrün-

1 Joachim Ernst war also gewissermaßen der „Stamm=Vater der jetzt [1757] blühenden vier Hochfürstlichen Häuser in Anhalt". Vgl. Samuel Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung des Hochfürstlichen Hauses Anhalt und der davon abstammenden Marggrafen zu Brandenburg, Herzoge zu Sachsen und Sachsen-Lauenburg. Weiterführung und Erg. durch Becmannus*, Cöthen u. a. 1757, Cap. VII, S. 354–364. Diese interessante Quelle zur Historie stützt sich auf ältere Beschreibungen der Geschichte Anhalts und wurde in der musikwissenschaftlichen Literatur m. W. noch kaum ausgewertet – vielleicht auch, weil sie nur vergleichsweise wenige konkrete Informationen zur Musikpflege enthält.

2 Zur Zerbster Musikgeschichte vgl. Günther Kraft, *Zerbst*, in: MGG, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 1244–1247. Zur Geschichte der Zerbster Residenz vgl. *Schloss Zerbst in Anhalt*, Internetseiten von Dirk Herrmann, www.schloss-zerbst.de letzte Aktualisierung 2.5.2004. Vgl. auch ders., *Schloß Zerbst in Anhalt*, Halle 1998; Erich Hänze, *Fasch und Zerbst*, Teil II: *Musikräume in der fürstlichen Residenz Anhalt-Zerbst*, hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V., Zerbst 1993 (*Fasch-Studien*, Bd. 3).

3 Vgl. Hermann Wäschke, *Anhaltische Geschichte*, 3 Bde., Köthen 1912–1913, Bd. 3, S. 8 u. 19.

4 Vgl. ebd., S. 8–11.

det worden war.[5] Dessen beide Söhne Johann Ludwig (II.) (1688–1746) und Christian August (1690–1747), also Cousins des verstorbenen Fürsten Johann August, traten daraufhin die Nachfolge an und regelten gemeinschaftlich die Regierungsgeschäfte, jedoch nur für wenige Jahre. Sie starben 1746 bzw. 1747, und nun regierte – anfangs unter Vormundschaft seiner Mutter – Christian Augusts Sohn Friedrich August (1734–1793), der letzte Fürst von Anhalt-Zerbst.

Zur Musik am Zerbster Hof in ihrer Gesamtheit ist bisher kaum ausreichend geforscht worden. Der Artikel *Zerbst* in der 2. Ausgabe der MGG[6] ist ausgesprochen dürftig und obendrein noch fehlerhaft. Die Schriftleitung hat den MGG-Artikel von Günther Kraft aus dem Jahre 1968 lediglich gekürzt und „verschlimmbessert".[7] Besonders bedauerlich ist, dass der Fasch-Konferenzbericht von 1997[8] zum Thema *Johann Friedrich Fasch und sein Wirken für Zerbst* nicht berücksichtigt wurde, der neben wertvollen Forschungsergebnissen zur Wirkungszeit Faschs auch sehr informative Beiträge über die Musik am Zerbster Hof davor und danach enthält.[9]

Über das Musikleben am Zerbster Hof im 17. Jahrhundert wissen wir vergleichsweise wenig, und besonders über die Regierungszeiten der ersten beiden Anhalt-Zerbster Fürsten lässt sich bisher kaum etwas Konkretes aussagen. Mehr Kenntnis haben wir von der Epoche unter Carl Wilhelm, in der die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung einen deutlichen Aufschwung nahm und schließlich zu einer Blütezeit des Hofes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts führte. Über diese Blütezeit, die mit der Gründung der Hofkapelle im Jahre 1709 beginnt und danach mit der Wirkungszeit von Johann Friedrich Fasch als Hofkapellmeister (ab 1722) weitestgehend zusammenfällt, sind wir inzwischen recht gut informiert.[10]

Musikpflege im 17. Jahrhundert

1603 ließ Fürst Rudolf „sich [...] in seinem in der Erbtheilung zugefallenen Zerbster Antheil den 3. Septemb. die Erb= und Landes Huldigung leisten".[11] Über die Art der musikalischen Darbietungen im Zusammenhang mit dieser Erbhuldigung ist nichts Genaueres bekannt, und die Vermutung, dass dieses Ereignis wie auch weitere Höhe-

5 Vgl. ebd., S. 181.

6 SL (Günther Kraft), *Zerbst*, in: MGG2, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 2380–2382.

7 Statt der durchaus zutreffenden Aussage in der alten Fassung der MGG, „Fasch selbst trug [...] nur eine für Zerbst bezeugte Oper (*Berenice*, 1739 [...]) bei" (Kraft, *Zerbst* [wie Anm. 2], Sp. 1246), erfährt der Leser der Neuausgabe nun, diese Oper sei „überliefert", was aber nicht den Tatsachen entspricht. (SL [Kraft], *Zerbst* [wie Anm. 6], Sp. 2382).

8 *Johann Friedrich Fasch und sein Wirken für Zerbst. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 18. und 19. April 1997 im Rahmen der 5. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst*, hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V., Dessau 1997 (*Fasch-Studien*, Bd. 6).

9 Hans-Georg Hofmann, *Höfische Musik am Zerbster Hof vor Johann Friedrich Fasch*, in: ebd., S. 46–58. Vgl. auch den Beitrag von Nigel Springthorpe, *The Zerbst Passion Tradition*, in: ebd., S. 101–113, sowie von Bettina Schmidt, *Musikpflege am Zerbster Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in: ebd., S. 323–330.

10 Vgl. u. a. auch Stephan Blaut, *Fasch, Johann Friedrich*, in: MGG2, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 760–775, 779–781.

11 Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 921.

punkte des Hoflebens ähnlich wie an anderen Residenzen begangen wurde,[12] lässt sich bisher durch keine Akteneintragung belegen.[13] Eine eigene Hofkapelle gab es in Zerbst, soweit bekannt, das ganze 17. Jahrhundert hindurch noch nicht. Von Anfang an war jedoch eine Kantorei tätig, die vom Hof finanziell unterstützt wurde.[14] Ihre Zuordnung in den Rechnungsbüchern zu den Almosenempfängern – zwischen Soldaten, Vagabunden,[15] Exulanten[16] und „abgebrannten Leuten"[17] – macht allerdings ihren sozialen Status sehr deutlich. Studenten, die manchmal auch musikalisch aufgewartet haben, erscheinen ebenfalls in diesen Ausgabenlisten.[18]

Bei besonderen Gelegenheiten haben wohl die in Zerbst ansässigen Stadtmusiker[19] gespielt; mehrfach sind aber auch auswärtige Musiker hinzugezogen worden.[20] Höfische Ereignisse, bei denen die Musikpflege sicher eine Rolle gespielt hat, waren die Hochzeiten, Kindtaufen und Beerdigungen in der fürstlichen Familie. Bisher sind entsprechende Feierlichkeiten in Zerbst selbst noch unzureichend erforscht, doch mit einiger Vorsicht lassen sich Rückschlüsse ziehen, wenn man zum Vergleich jene Hochzeitsfeste heranzieht, die bei der Verheiratung von männlichen Mitgliedern der Anhalt-Zerbster Fürstenfamilie am Hof der jeweiligen Braut begangen wurden.[21] Das Zerbster Fürstenhaus betrieb eine sehr geschickte Heiratspolitik und sicherte sich auf diese Weise Wohlstand und Einfluss.

12 Zum Vergleich könnten z. B. die eingehenden Beschreibungen solcher Hoffeste im 17. Jahrhundert in Halle herangezogen werden. Vgl. Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, 2. Bd., 1. Halbbd.: *Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs*, Halle u. a. 1939, bes. S. 14 ff., 38 ff. und 208 ff. (*Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 6).

13 Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1603/04ff. Die frühen Jahrgänge der Rechnungsbücher sind aufgrund des Durchschlagens des Textes der Rückseite teilweise schwer lesbar.

14 Seit März 1604 erhielt die Kantorei mehrfach 12 Groschen, seit dem folgenden Jahr aber jeweils nur noch 6 Groschen (vgl. „Ausgabe Gelt Propter Deum" bzw. „vor die Armen" in: LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1603/04, fol. 41v, 42r; ebd., 1604/05, fol. 10r, 12r, 13r; ebd., 1606/07, fol. 23r, 24r, 25r; ebd., 1607/08, fol. 20r–v, 21r–v; ebd., 1608/09, fol. 30r, 31r–38v, 41r–v; ebd., 1618/19, fol. 13r; ebd. 1620/21, fol. 18v, 19r, 20r–v u. a.) bis zu einer Währungsreform am 3. April 1622, bei der 8 Taler „leichten" Geldes in einen Taler „guten" Geldes umgetauscht wurden. Vgl. ebd., 1621/22, 21.8.1621–31.12.1622, fol. 57r. Im Rechnungsbuch von 1603/04, fol. 48v, wurde den Diener-Besoldungen folgender Nachtrag beigefügt: „7 rth 12 g. wegen des einen faß bieres so die Cantores bekommen".

15 Vgl. ebd., 1606/07, fol. 26r: 3 Groschen „einem armen Vagabunden".

16 Vgl. ebd., 1619/20, fol. 32v: 6 Groschen „Einem Vertriebenen Pfarrer von Wolmersdorff"; ebd., 1605/06, fol. 26r, und später mehrfach: „Exulanten".

17 Vgl. ebd., 1604/05, fol. 11r und später mehrfach: 12 Groschen „Zwey armen abgebrandten leuten".

18 Vgl. ebd., 1605/06, „Ausgabe auf Fürstlichen und des Herren Stalmeisters befhelich", fol. 16r: 1 Taler „Vier Studenten so da gesungen den 26 Octob."; fol. 19r: 6 Groschen „Sechs Studenten so Musicirt den 23 Junij".

19 Stadtmusiker sind z. B. für die Jahre 1650 und 1653 nachgewiesen. Vgl. Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 50: 1650 heiratete eine Tochter des Kunstpfeifers Georg Bergmann, und 1653 unterzeichneten zwei Zerbster Stadtmusiker den von Kaiser Ferdinand III. erlassenen *Sächsischen Musikantenartikel*.

20 Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1605/06, „Ausgabe auf Fürstlichen und des Herren Stalmeisters befhelich", fol. 11v: 2 Taler „Vier Instrumentisten"; fol. 16r: 1 Taler „den Musicanten den 3. Octob."; 1607/08, fol. 22v: 6 Groschen „den Musicanten", 12.6.1606; 1608/09, fol. 17v: 8 Taler „den Musicanten", 23.8.1608; fol. 19r: 30 Taler „den Musicanten"; fol. 39r u. 41v: 6 bzw. 3 Groschen „frembden Musicanten"; fol. 32r: 1 Taler „einem Componisten"; 1617/18, fol. 16r: 2 Taler „einem Musicanten"; fol. 22r: 6 Groschen „Dem Spielmann, so vohr dem F[ürstlichen] Hause musicirt"; fol. 23r: 6 Groschen „Dem Spielmann, so auf dem F[ürstlichen] Hause musiciret, den 4. Octobris"; 1618/19, fol. 50r: 12 Taler, 20 Groschen auf fürstlichen Befehl „Den Musicanten Vor ihre Aufwartung" zu Kindtaufen.

21 Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 48, vermutet, dass bei der ersten Heirat des Fürsten Rudolf von Anhalt-Zerbst mit Dorothea Hedwig zu Braunschweig-Wolfenbüttel 1606 in Wolfenbüttel die dortige Hofkapelle unter Michael Praetorius musizierte.

Auch Kindtaufen mögen auf ähnliche Weise wie an anderen Residenzen gefeiert worden sein, wenn vielleicht auch nicht ganz so prachtvoll wie die mehrtägigen Feierlichkeiten in Halle im April 1616 anlässlich der Taufe der Tochter des Administrators Markgraf Christian Wilhelm von Brandenburg, wo u. a. ein großer Festzug unter Mitwirkung zahlreicher Musiker stattfand.[22] Aber als dem Fürsten Rudolf am 24. März 1621 ein Sohn – sein baldiger Nachfolger – geboren wurde, wartete immerhin ein Trompetenensemble aus Schwarzburg auf und gab der Tauffeier ein festliches Gepräge.[23]

In der Gestaltung der Kirchenmusik dürfte sich der Zerbster Hof im frühen 17. Jahrhundert von den meisten anderen Residenzen außerhalb Anhalts unterschieden haben, denn Fürst Rudolf gehörte dem reformierten Bekenntnis an, das aufwändige Figuralmusik im Gottesdienst ablehnte. Im Mittelpunkt des Gottesdienstes stand der Gemeindegesang, insbesondere von Psalmvertonungen.

Schon während der Regierungszeit von Rudolfs Vater, Fürst Joachim Ernst von Anhalt, also noch weit vor der Teilung des Landes, hatte sich Zerbst zu einem Zentrum des reformierten Bekenntnisses entwickelt. Der Zerbster Superintendent Wolfgang Amling hatte seit 1578 in Zerbst mit Zustimmung des Fürsten die Ordination der Prediger selbst vorgenommen, um sie dem Einfluss Wittenbergs zu entziehen.[24] 1582 wurde in Zerbst durch die Zusammenführung der beiden Schulen von St. Bartholomäi und St. Nikolai ein „Gymnasium illustre", eine Mischung aus Gymnasium und Universität, als anhaltische Landesuniversität gegründet. Hier wurde einerseits eine höhere Schulbildung vermittelt und andererseits Theologie, Philosophie und Jura gelehrt. Der erste Rektor dieser Institution, der Theologe Gregor Bersmann, lehrte dort nach den Grundsätzen Philipp Melanchthons.[25] Zu den Eleven dieser Einrichtung gehörte ab 1585 für ein Jahr auch Michael Praetorius.[26] Auch nach Wiedereinführung der lutherischen Konfession wurde das Gymnasium von Reformierten weitergeführt, die übrigens für das alljährliche Neujahrssingen vom Hof einen Geldbetrag erhielten.[27]

Nach dem Tod des Fürsten Joachim Ernst im Jahre 1586 setzte Amling dann diese so genannte „zweite Reformation" fort, ließ unter Anwendung von Gewalt die Andachtsbilder aus den Kirchen entfernen und vereinfachte die gottesdienstlichen Formen im Sinne der Grundsätze der reformierten Konfession.[28]

Fürst Rudolfs ältester Bruder, Johann Georg I., der jetzt Anhalt regierte, und seine Gemahlin, die aus der Pfalz stammte – einer Region, die schon 1562 mit dem Konfessionswechsel des Kurfürsten Friedrich III. von der Pfalz reformierten Bekenntnisses

22 Der Festzug wurde von Conrad Grahle in Kupferstichen festgehalten. Vgl. auch die Beschreibung bei Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, II/1 (wie Anm. 12), S. 15–20.

23 Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1620/21, fol. 11v: 65 Taler „Aufs Herrn Stahlmeisters Befehl den Schwarzburgischen Trometer so in der Kindttauff aufgewartet, Verehret". Die vergleichsweise große Summe deutet auf eine umfangreichere Besetzung bzw. eine längere Darbietung hin.

24 Wäschke, *Anhaltische Geschichte* (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 469.

25 Vgl. ebd., S. 482 f.

26 Vgl. Arno Forchert, *Praetorius, Michael*, in: MGG, Bd. 10, Kassel u. a. 1962, Sp. 1560–1572, hier Sp. 1561.

27 Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1667/68, S. 131, Pos. 42: 1 Taler, 10 Groschen „Den reformirten Schuellcollegen wegen des NeuJahres ümbsingen gezahlet d. 3. Jan:"

28 1522 hatte es in Zerbst schon einmal einen Bildersturm gegeben. Vgl. Wäschke, *Anhaltische Geschichte* (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 123.

geworden war –, boten in den beiden letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vielen Flüchtlingen, die in ihrer Heimat (z. B. Sachsen, Schlesien, Böhmen und Mähren) aus Glaubensgründen verfolgt wurden, Zuflucht.[29]

Am 7. August 1606 wurde das reformierte Bekenntnis, wie es 1563 im Heidelberger Katechismus verankert worden war, in Anhalt offiziell eingeführt – allerdings nicht ohne Widerspruch. So manches Landeskind pilgerte daraufhin in benachbarte Gebiete, um dort dem lutherischen Gottesdienst beizuwohnen.[30]

Fürst Rudolf starb am 20. August 1621 und wurde am 25. September desselben Jahres in der „Fürstlichen Schloß=Kirche S. Bartholomäi" beigesetzt.[31] Vor seinem Tod hatte er seinen Bruder August zum Vormund seiner Kinder bestimmt. Angeblich „wird ihm viel Gutes nachgerühmet": Er habe „mäßig in Speise und Trank auch Kleidung sich bezeiget, und seine Hofhaltung sehr weißlich eingerichtet",[32] sich der Armenfürsorge gewidmet, kluge Rechtsprechung geübt und weisen Rat erteilt, doch wie er es mit der Musikpflege hielt, bleibt im Dunkeln. Bei seinem Tod hatte der Dreißigjährige Krieg schon begonnen, und Rudolfs zweite Frau Magdalena von Oldenburg, die „nach dem Absterben ihres Gemahls fast 36. Jahr im Wittwen=Stande" lebte, „hielt sich bey den damahligen Kriegs=Trublen etliche Jahre zu Wittenberg auf, begab sich aber mit ihrem Herrn Sohn von hier an. 1633. nach Oldenburg, wo sie bis ins neunte Jahr verblieb, und endlich an. 1642. [am 7. November] wieder in ihr Fürstl. Antheil Zerbst zurücke kehrte".[33] In diesem Jahr hatte ihr „Herr Sohn" Johann die Volljährigkeit erreicht und konnte seine Regierung antreten. Nun werden auch wieder zwei Kurrenden vom Hof bezahlt, die vom 14. November 1642 an wöchentlich 12 Groschen erhalten.[34] Später wird außerdem ein „Coro Musico" monatlich mit einem Taler unterstützt.[35]

29 Der in Zerbst ordinierte Schlesier Martin Füssel (1571–1626), seit 1612 Superintendent und Professor am Gymnasium illustre zu Zerbst, wurde 1613 zur Vorbereitung des Konfessionswechsels des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg (geb. 1572 in Halle, reg. 1608–1619) nach Berlin geholt und blieb dort als Hofprediger, wo er allerlei Verfolgungen ausgesetzt war. Vgl. Martin Gabriel, *Die reformierten Gemeinden in Mitteldeutschland. Geschichte und Verfassung einer Bekenntnisminderheit im 18. Jahrhundert und danach*, Witten 1973, S. 30 (*Unio und Confessio*, Bd. 5). 1715 geschah es, dass Füssel „mit der größesten Gefahr allhier [d. h. im Berliner Dom] sein ambt verrichtet und nach ausgestandener Bestürm- und Plünderung seines Hauses auff einen stillen Freytag in dieser Kirche die Cantzel in ungewöhnlicher Kleidung, nehmlich einem Unterkleide und grünem Camisol, da ihm sonsten nichts überblieben, betretten und öffendlich, wiewohl mit Todesfurcht umbgeben, geprediget hat." (Vgl. Rudolf von Thadden, *Die brandenburg-preußischen Hofprediger im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1959, S. 173, hier zit. nach Gabriel, S. 32).

30 Wäschke, *Anhaltische Geschichte* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 16 f.

31 Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 922.

32 Ebd., S. 921 f.

33 Ebd., S. 922.

34 Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1642/43, fol. 34r–v: 12 Groschen „den beyden Currenden". Die Jahrgänge 1643/44–1653/54 sind leider nicht erhalten, doch werden die Kurrenden auch noch danach für das wöchentliche, allsonntägliche Singen mit jeweils 12 Groschen bezahlt. Vgl. ebd., 1666/67, S. 40, 43 u. a. Jetzt erfolgen die Zahlungen häufiger für mehrere Sonntage nachträglich; vgl. ebd., S. 43: 3 Taler beyden Currenden „noch vor 6 Sontage als von 26. May bis 30. Junij"; ebd., 1667/68, S. 61: 7 Taler für 14 Sonntage; ebd., S. 65: 12 Taler für 24 Wochen; ebd., 1673/74, S. 50: 13 Taler für 26 Wochen – d. h., die Sänger mussten immer länger auf ihre Bezahlung warten.

35 Vgl. ebd., 1666/67, S. 43: 3 Taler für die Monate April, Mai und Juni; ebd., 1667/68, S. 61: 3 Taler für die Monate Juli, August und September. Vgl. ebd., 1673/74, S. 51 f.

Johann war der einzige männliche Nachkomme des Fürsten Rudolf. Seine Mutter ließ ihn in der evangelisch-lutherischen Konfession unterrichten,[36] da sie selbst so erzogen worden war und ihr Mann ihr bei der Verlobung versprochen hatte, „sie in Glaubens=Sachen nicht zu zwingen, auch verstatten und zugeben wollte, dass sie sich nach ihrem Gefallen einen Prediger ihrer Religion von andern Orten zu sich holen lassen und sich dessen bedienen könnte“[37] – ein bemerkenswertes Zeichen religiöser Toleranz!

Die Erbhuldigung für Johann fand am 24. März 1643 statt. Am 6. Januar 1644 führte er die evangelisch-lutherische Religion in der Pfarr-Kirche St. Bartholomäi öffentlich wieder ein, „gleichwie er auch zu Coswick that, [...] und ließ die Reformierten Prediger auf dem Lande aussterben, und setzte Lutherische an ihre Stelle“.[38] Somit endete schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts die Ära des Zerbster Hofes als reformierte Residenz.

1649 erfolgte in Gottorf die Eheschließung des Fürsten Johann mit Sophie Auguste zu Schleswig-Holstein, bei welcher Gelegenheit ein *Ballett zur Anhaltischen Hochzeit* aufgeführt wurde.[39] Zu dieser Zeit befand sich die Zerbster Burg in dem Zustand, wie sie von Matthaeus Merian in seiner *Topographia Germaniae* von 1650 abgebildet ist.[40] Die Anlage war während des Dreißigjährigen Krieges lange Zeit verwaist, doch wurden regelmäßig kleinere Baumaßnahmen zur Erhaltung der Gebäude durchgeführt.[41] Von einer Vernachlässigung, großen Schäden und der teilweisen Unbewohnbarkeit der Häuser[42] ist auf Merians Darstellung jedenfalls nichts zu erkennen.

Unmittelbar vor seinem Tod erbte Fürst Johann noch die Herrschaft Jever von seinem Onkel, Graf Anton Günther zu Oldenburg,[43] der am 19. Juni 1667 starb,[44] doch folgte er ihm schon wenige Tage später, am 4. Juli desselben Jahres, ins Grab.[45] Johann hatte – nach Darstellung von Lentz – „keine Predigt versäumet, und sich bey dem heiligen Abendmahl sehr devot erzeiget [...], war gütig gegen die Armen“, und neben weiteren christlichen Tugenden gehörten auch „Gelindigkeit“ und „Aufrichtigkeit“ zu seinen Charakterzügen; außerdem sei er nie krank gewesen.[46] Über eine Musikpflege schweigt allerdings die Quelle.

36 Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 923.
37 Ebd., S. 922.
38 Ebd., S. 923.
39 Vgl. auch das davon erhaltene Textbuch in D-HAu sowie den Beitrag von Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 49, in dem auch Auszüge abgedruckt und kommentiert werden.
40 Matthaeus Merian, *Topographia Germaniae. Obersachsen*, Faksimile der Erstausgabe von 1650, Kassel u. a. 1964, Tafel nach S. 202.
41 LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1623, fol. 15r; 1637/38; 1638/39; 1639/40 u. a.
42 Vgl. *Schloss Zerbst in Anhalt* (wie Anm. 2).
43 Der Bruder von Fürst Johanns Mutter, Graf Anton Günther zu Oldenburg, der letzte Graf von Oldenburg, hatte am 23. April 1663 ein Testament verfasst, in dem er „unsern Fürst Johannes zu Anhalt=Zerbst zum Erben und Nachfolger in der Herrschaft Jever ernennete.“ Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 925.
44 Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 927, gibt irrtümlicherweise den 29. Juni an.
45 Ebd., S. 927.
46 Ebd., S. 927 f.

Die Regierungszeit des Fürsten Carl Wilhelm (1667–1718)

Fürst Johanns Sohn Carl Wilhelm (reg. 1667 bzw. 1674–1718) war beim Ableben seines Vaters 1667 noch minderjährig, weshalb seine Mutter zusammen mit dem Landgrafen Ludwig zu Hessen-Darmstadt und Fürst Johann Georg II. zu Anhalt-Dessau bis 1674 die Vormundschaft führte. Über Carl Wilhelm lesen wir bei Lentz den schönen Satz: „Dieser liebe Fürst betrübte seine Unterthanen mit nichts, als nur mit seinem Absterben, welches an. 1718, den 8. [eigentlich 3.] Novemb. erfolget ist."[47] Lentz mag hier wohl etwas übertreiben, aber mit Sicherheit stand die Regierungszeit Carl Wilhelms unter einem glücklichen Stern.

Begünstigt durch verschiedene Faktoren, nahm die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung einen deutlichen Aufschwung. Zum einen erholte sich das Land nun allmählich von den Folgen des Dreißigjährigen Krieges, zum anderen bedeutete der Zugewinn der Herrschaft Jever zusätzliche Einnahmen.[48] Carl Wilhelm ließ in dem neuen Gebiet Deiche anlegen, und das so gewonnene fruchtbare Land brachte von Jahr zu Jahr wachsende Erträge. Jever musste jedoch gegen die Ansprüche Dänemarks verteidigt werden.[49] Seit 1709 wohnte Carl Wilhelms Neffe Johann Ludwig (II.) in Jever und führte als Ober-Landdrost die Verwaltung.[50]

Zwei Jahre nach seinem offiziellen Regierungsantritt heiratete Carl Wilhelm am 18. Juni 1676 in Halle (Saale) Sophia (1654–1724), eine Tochter des Herzogs August von Sachsen-Weißenfels, mit der er bis zu seinem Tode in Zerbst lebte. Fürstin Sophia hatte in ihrer Kindheit und Jugend an der hallischen Residenz ein reiches Musikleben kennen gelernt und zu besonderen Anlässen auch Opernaufführungen erlebt bzw. wohl auch, wie es hier üblich war, mitgestaltet.[51] Zu den mehrtägigen Hochzeitsfeierlichkeiten in Halle 1676 – eigentlich einer Doppelhochzeit, da auch eine Schwester der Braut heiratete –, wurden drei Singe-Spiele aufgeführt.[52] Wenige Tage später bezog das junge Paar die Zerbster Burg. Die Kantorei sang, und ein Trompeter und ein Pauker wurden für ihre Aufwartung beim Hochfürstlichen Beylager entlohnt.[53]

Neben den Hochzeiten, Kindtaufen und Geburtstagen wurden auch die fürstlichen Begräbnisse musikalisch besonders gestaltet. Für das Jahr 1681 ist der Textdruck zu einer Trauer-Ode des Wittenberger Musikers Johann Christoff Ziegler anlässlich der Beisetzung der Fürstin Sophie Auguste, der Mutter des regierenden Fürsten, in Zerbst erhalten.[54]

47 Ebd., S. 941.

48 Schon Anfang 1668 konnten neben kleineren Posten 11.000 Taler Einnahmen aus der Herrschaft Jever verbucht werden, ein Vielfaches der Einnahmen aus den Ämtern Roßlau, Lindau, Coswig u. a. mit jeweils ca. 1500–2000 Talern. Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1667/68, S. 2.

49 Wäschke, *Anhaltische Geschichte* (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 180.

50 Ebd.

51 Vgl. auch Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, II/1 (wie Anm. 12), bes. Kapitel II: *Musik im Zeitalter des Hochbarock: Herzog August von Sachsen (1654–1680)*, S. 198–370.

52 *Der verstöhrte Buhler. Oder erster Theil Von der Liebe des Mercurs und der Aurora* am 20. Juni 1676; *Das Blättgen kehret sich. Oder Andrer Theil Von der Liebe Mercurs und der Aurora* am 23. Juni 1676 und *Flammendes Opfer Doppelt vereinigter Herzen.* Vgl. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, II/1 (wie Anm. 12), S. 243, und Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 51.

53 Vgl. Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 52. Schon 1674, im Jahr von Carl Wilhelms Regierungsantritt, sind in den Zerbster Kammerrechnungen drei Trompeter, ein chorus musico und die Kurrende nachgewiesen, und im Folgejahr kommen noch verschiedene auswärtige Musiker hinzu (ebd., S. 50 f.). Hoforganist war zu dieser Zeit Bernhard Meyer. Vgl. ebd., S. 52 f.

54 Ebd., S. 52 f.

Der wirtschaftliche Aufschwung ermutigte Carl Wilhelm, den Bau eines neuen Residenzschlosses nach Plänen des niederländischen Architekten Cornelis Ryckwaert zu veranlassen. Am 31. Mai 1681 erfolgte die Grundsteinlegung, aber die endgültige Fertigstellung der dreiflügeligen Anlage erlebte er nicht mehr, denn bis dahin sollten noch rund sieben Jahrzehnte vergehen. Der Haupttrakt jedoch, das Corps de logis, wurde nach 15-jähriger Bauzeit fertiggestellt, und kurz vor Ostern 1696 bezog die fürstliche Familie die Räumlichkeiten. Die feierliche Einweihung fand am 23. Juni des Jahres, dem Geburtstag der Fürstin Sophia, statt. 1703 begann man mit der Errichtung des Westflügels, in dem die Schlosskapelle untergebracht war. Die Einweihung erfolgte erst ein Jahr nach Carl Wilhelms Tod, zum Geburtstag seiner Schwiegertochter, der Fürstin Hedwig Friederike, am 18. Oktober 1719.[55] Die Schlosskapelle war übrigens schon 1713 mit einer Orgel des Silbermann-Schülers Caspar Sperling ausgestattet worden. Die Arbeiten am Schlossturm begannen 1721, und im Jahre 1736 konnte der Anbau eines Pavillons an den Westflügel und ab 1744 dann schließlich die Errichtung des Ostflügels in Angriff genommen werden. Bis 1753 war die Schlossanlage fertiggestellt, die zu einem der imposantesten Bauwerke der Barockzeit im mitteldeutschen Raum gehörte.

Im Fürstentum Anhalt-Zerbst entfaltete sich unter Carl Wilhelms Regierung auch über die Errichtung des Zerbster Schlosses hinaus eine rege Bautätigkeit, deren Spuren z. T. heute noch sichtbar sind.[56] In Zerbst selbst ließ der Fürst für die lutherische Gemeinde – unmittelbar gegenüber der Nikolaikirche – ein neues Gotteshaus, St. Trinitatis, errichten, da St. Nikolai am 27. September 1679 durch einen Vergleich den Reformierten zugesprochen worden war. Die Entwürfe stammten von denselben Baumeistern, die auch mit dem Schlossbau betraut waren: dem Niederländer Cornelis Ryckwaert und dem Italiener Giovanni Simonetti. Am 4. Juni 1683 erfolgte die Grundsteinlegung, und die Weihe fand am 16. Oktober 1696, dem 44. Geburtstag des Fürsten, statt.[57]

Im gleichen Jahr heiratete die Tochter Carl Wilhelms, Magdalena Auguste, den Gothaer Herzog Friedrich II. auf Schloss Friedenstein, wo u. a. Philipp Heinrich Erlebachs Oper *Streit der Phamä und Verschwiegenheit über die Liebe* aufgeführt wurde. Die Verbindung zum Gothaer Hof wurde noch enger, als deren Bruder, der spätere Thronfolger Johann August, 1702 die Gothaer Prinzessin Friederike heiratete. Aus diesem Anlass kommt es am Zerbster Hof mit Unterstützung der Gothaer Hofkapelle erstmalig zur Aufführung eines größeren Bühnenstücks, des Singspiels *Des Frühlings Liebessieg*.[58]

Unter Carl Wilhelms Regierung erfolgte auch, wie schon erwähnt, im Jahre 1709 die Gründung einer Hofkapelle, zu der neben dem Kapellmeister[59] noch neun weitere Personen gehörten, die namentlich bekannt sind: die Hofmusici Rauchfuß und Sattler, der

55 Zu den Feierlichkeiten vgl. auch Hermann Wäschke, *Die Schloßkapelle in Zerbst*, in: *Zerbster Jahrbuch* 4 (1908), S. 1–6. Angaben nach Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 55.

56 Vgl. z. B. die Freitreppe am Richthaus des Amtsgerichts Jever von 1703/04, s. Amtsgericht in Jever, Internetseite von Andreas Hoffmann, www.amtsgericht-jever.niedersachsen.de, ohne Datum der Aktualisierung, Zugriff am 20.6. und 13.8.2004.

57 Vgl. *Schloss Zerbst in Anhalt* (wie Anm. 2).

58 Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 53.

59 Der Kapellmeister wird zunächst noch nicht namentlich genannt, weshalb man annehmen darf, dass die Stelle zunächst noch nicht besetzt war. Vgl. auch ebd., S. 55.

Sänger Poll, die Trompeter Clausius, Scheckel, Schmidt und Kühne, der Pauker Richter und der Hof- und Stadtmusikus Grahmann.[60] Bereits seit 1708 war auch der Komponist Johann Ulich (?–um 1741) als Hoforganist und Hofmusiker angestellt.[61]

Seit 1716 wird Johann Baptist Kuch, der für den Hof auch komponierte, als „Music-Director", später auch als „Capell-Director" in den Zerbster Kammerrechnungen geführt. 1722 verließ er Zerbst fluchtartig, um sich einem Gerichtsprozess zu entziehen, der ihn wegen eines seit 1716 nicht eingehaltenen Ehegelöbnisses erwartete.[62]

Dass der ehemalige Leipziger Student und Kuhnau-Schüler Johann Paul Kunzen (1696–1757), der später (1723) Operndirektor in Hamburg und danach ab 1733 Marienorganist in Lübeck war, seit 1718 für ein Jahr in Zerbst als „Hofkapellmeister" tätig gewesen sein soll, wie er später (1733) behauptet,[63] ist nicht nur aufgrund fehlender Belege in den Zerbster Kammerrechnungen zweifelhaft; seine Glaubwürdigkeit wird auch dadurch beeinträchtigt, dass er sich auch einer Tätigkeit vom „Caractere eines Director Musices [...] am [...] Königl. Polnisch. und Chur Sächsischen Hoff zu Dreßden" rühmte, was durch keine Quelle des Dresdner Hofes zu belegen ist.[64] Vielleicht ist er eher unter die gastierenden Musiker zu rechnen, die den Zerbster Hof frequentierten. Zu diesen auswärtigen Virtuosen zählte z. B. 1716 der Hof- und Feldtrompeter Johann Kaspar Wilke (ca. 1660/65–1731) aus Weißenfels, dessen Tochter Anna Magdalena, die spätere Ehefrau von Johann Sebastian Bach, auch danach noch in den Konzerten der Hofkapelle als Sängerin mitwirkte. Ihr Bruder Johann Kaspar Wilke d. J. (1691–1766) war um diese Zeit Hoftrompeter in Zerbst geworden, wo er 49 Jahre lang bis zu seinem Tod im Jahre 1766 tätig war.[65] Auch „der Merseburgische Kapellmeister Härtteln und dessen Sohn" (Jacob Christian Hertel und Johann Christian Hertel, der Geiger und Gam-

60 Vgl. Kraft, *Zerbst* (wie Anm. 2), Sp. 1246, und SL (Kraft), *Zerbst* (wie Anm. 6), Sp. 2382, sowie Bernhard Engelke, *Johann Friedrich Fasch. Sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist*, Diss. Univ. Leipzig, Halle 1908, S. 29. Poll (oder vielleicht ein namensgleicher Verwandter von ihm) ist noch mindestens bis 1758 als Tenorist Mitglied der Zerbster Hofkapelle. Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1758/59, S. 113, Nr. 156.

61 Vgl. Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 54, der drei Solokantaten und diverse Instrumentalstücke von Johann Ulich aus den Jahren 1711 und 1713 erwähnt. Ulich ist allerdings nicht identisch mit dem Zerbster Kustos Johann Jacob Ulich (auch „Ulisch"), der mehrfach „wegen verschiedener poetischen Arbeiten zur Musique" entlohnt wurde. Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1752/53, S. 256, Nr. 2376; ebd., S. 287, Nr. 2755; ebd. 1753/54, S. 282, Nr. 2540 u. 2542: 8 Taler „für die Poesie zum Kirchenstück und der Serenate auf Serenissimi hohen Geburths=Tag", 5 Taler „für dergl. zum Kirchen=Stück an der Hochfürstl. Frau Mutter hohem Geburths=Tage", 4 Taler zur Kirchenmusik am Geburtstag der regierenden Fürstin und 4 weitere Taler für den Text zu einer Serenate zu demselben Anlass. 1757 erhält Ulich auch eine Entlohnung für das Singen in der Kapelle von Pfingsten bis Weihnachten des Jahres. Vgl. ebd. 1757/58, S. 267.

62 Vgl. Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 55.

63 Ebd., S. 56. Bei Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren=Pforte*, Hamburg 1740, Reprint Berlin 1910, S. 161, ist nachzulesen, dass ihm die Kapellmeisterstelle lediglich „angetragen" worden sei und er sich ein Jahr in Zerbst aufgehalten habe.

64 Hofmann, *Höfische Musik* (wie Anm. 9), S. 56. Dieser Widerspruch scheint dem Autor des Kunzen-Artikels der MGG jedoch nicht aufgefallen zu sein. Vgl. Arndt Schnoor, *Kunzen, Johann Paul*, in: MGG2, Personenteil Bd. 10, Kassel u. a. 2003, Sp. 864–866, hier Sp. 864.

65 Vgl. Christoph Schubart, *Wilke, Stephan*, in: MGG, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 659.

bist) ließen sich 1722 in Zerbst hören,[66] ebenso erscheinen der Sondershäuser Kapellmeister Johann Balthasar Freislich,[67] und auch Johann David Heinichen in den Zerbster Rechnungsbüchern.[68]

Zum Inventar der Kapelle des „HochFürstlichen" Zerbster Hofes gehörte auch eine beachtliche Zahl von Musikinstrumenten. Anfang der 1720er Jahre wurden u. a. drei Traversflöten, eine silberne Trompete, zwei Oboen d'amore,[69] zwei Waldhörner, zwei „Waldoboen" und ein Violoncello neu angeschafft.[70]

Die Regierungszeit von Johann August und seinen Nachfolgern bis zum Jahre 1758

1718 war Fürst Carl Wilhelm gestorben, und sein Sohn Johann August trat die Nachfolge an. Über dessen Erziehung und Ausbildung berichtet Lentz:

> „Er ist nebst seinem Herrn Bruder unter der Hochfürstl. Eltern Aufsicht, und unter der Anführung und Information R. Zachariä Schülern erzogen, und zu allen seinem hohen Stande gemäßen Wissenschaften, ins besondere zum Christenthum, zur Historie, Politic, Jure Civili et Publico, Mathesi, Fortefication und allen Exercitiis auch der Musik vortrefflich unterrichtet."[71]

Nach dem plötzlichen Weggang Kuchs war die Stelle des Hofkapellmeisters neu zu besetzen, und bekanntlich trat Johann Friedrich Fasch (1688–1758) auf Vermittlung des mit ihm befreundeten Gothaer Hofkapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel dieses Amt zu Michaelis 1722 an.[72] In der Hofkapelle waren zu dieser Zeit die Musiker Sattler, Kettner, Poll, Wagner und Horn, der Cantor Gattermann und vier Choralknaben fest angestellt.[73]

66 Johann Wilhelm Hertel (1727-1789) gastierte 1750 und 1753 als Violinist am Zerbster Hof und erhielt dafür 12 Taler. Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1753/54, S. 282, Nr. 2549. Er war der Sohn des "Hochfürstl. Strehlitzischen Cammer Musico" Johann Christian Hertel, der in Strelitz seit 1749 auch den Sohn des Zerbster Hofkapellmeisters Carl Friedrich Christian Fasch im Klavier- und Violinspiel unterrichtete.

67 Engelke, *Johann Friedrich Fasch* (wie Anm. 60), S. 30.

68 Ausgabenrechnung für die Italienfahrt Heinichens im Zerbster Haus- und Staatsarchiv, Kompositionen von einem Kyrie und vier Konzerten. Vgl. Dieter Breitkreutz, *Burg, Genthin, Zerbst*, in: *Bedeutende Musiktraditionen der Bezirke Halle und Magdeburg*, hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Bezirksverband Halle/Magdeburg, Halle 1981, Tl. 2, S. 58–70, hier S. 62.

69 Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1722/23, S. 165, Nr. 1376 u. 1377: 4 Taler „vor 2. Hautbois d'Amour" und 18 Taler, 4 Groschen „vor andere Instrumenta zur Capelle".

70 Engelke, *Johann Friedrich Fasch* (wie Anm. 60), S. 30 („3 Flanti [sic!] traversi für 19 Taler und eine silberne Trompete für 52 Taler"); vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1723/24, S. 168, Nr. 1335 u. 1336: 17 Taler, 16 Groschen „vor einen großen Violon zur Capelle dem H. Capellmeister erstattet, d. 12. 7br. [September]" und 13 Taler „vor 2. Waldhörner und 2. Paar Wald Hautbois H. Gleditzschen in Leipzig".

71 Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 942.

72 Die Kammerrechnungen des Zerbster Hofes beziehen sich in der Regel jeweils auf ein Rechnungsjahr von Johannis eines Jahres (24. Juni) bis Johannis des darauf folgenden Jahres. Da Fasch zu Michaelis 1722 (29. September) eingestellt worden war, bekam er im Rechnungsjahr 1722/23 nur drei Viertel des Jahresgehaltes von 350 Talern. Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1722/23, S. 75, Nr. 193: 262 Taler, 12 Groschen „an 3/4 Jährigen Gehalt de Mich: 1722 bis Joh: 1723. dem Herrn Capellmeister Faschen". Später wurde das Gehalt auf 400 Taler erhöht und rückwirkend nachgezahlt. Diese Summe entsprach ungefähr der Besoldung eines Arztes oder eines Stallmeisters bei Hofe. Vgl. ebd., 1723/24, S. 71.

73 Vgl. ebd., 1722/23, S. 75.

Im Sommer 1722 jedoch, zum Geburtstag des Fürsten Johann August, der am 9. August begangen wurde,[74] war die Stelle des Hofkapellmeisters noch verwaist. Johann Sebastian Bach schrieb die Geburtstagsmusik und wurde dafür mit zehn Talern entlohnt.[75] Zuvor war auch Johann Georg Linike (um 1680–1762), Konzertmeister am herzoglichen Hof zu Weißenfels, für den Zerbster Hof als Musiker und Lehrer tätig geworden.[76]

In seiner kurzen Autobiographie, die bei Friedrich Wilhelm Marpurg 1757 veröffentlicht wurde, klagt Fasch über das immense Arbeitspensum, was von ihm zu bewältigen war:

> „Hier hatte ich gleich in dem ersten Kircheniahre von 1722 bis 23. einen doppelten Jahrgang auf den Vor- und Nachmittag des Gottesdienstes zu componiren, daher bey jedem kleinen Festtage, der mit einfiele, ich selbige Woche 4 Kirchenstücke componirte; hierzu kam noch eine starke Paßion und 3 Serenaten zu den hohen Geburtstagen."[77]

Dass der Bedarf des Zerbster Hofes an Kirchenkantaten über Jahre hin beträchtlich war, beweisen die Verzeichnisse darüber, *Was in Hoch=Fürstl: Schloß Kirchen musiciret wird*[78] und *Wie es mit dem GottesDienst in der hiesigen Hoch=Fürstl: SchloßKirchen gehalten wird*[79] aus den Jahren 1719 bis 1763, die heute im Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt in Dessau aufbewahrt werden.

74 Fürst Johann August war am 29. Juli 1677 geboren worden, doch nach der Umstellung des Kalenders vom julianischen auf den gregorianischen vollendete sich sein Lebensjahr jeweils immer erst am 9. August.

75 10 Taler „dem H. Capellmeister Back zu Cöthen vor eine Composition an Unsers gnäd. Landes Fürsten hohen Geburths Tag"; LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1722/23, S. 148, Nr. 1225. Vgl. auch: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, Kassel u. a. 1969, Nr. 114, S. 85 f. (*Bach-Dokumente*, Bd. 2).

76 Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1722/23, „Ausgabe. An Verehrungen", S. 147, Nr. 1216: 20 Taler „dem H. Concert Meister Lünichen zu Weißenfels" und weitere 8 Taler „wegen einiger Information" am 29. Juni 1722. Zu Linike vgl.: Ekkehard Krüger, *Linike*, in: MGG2, Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 168–171, bes. Sp. 169.

77 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*, III/2, Berlin 1757, S. 124–129, hier S. 128.

78 Das *Verzeichnis Was in Hoch=Fürstl: Schloß Kirchen musiciret wird. A: 1719.* [bis 1738], LHASA, DE: Konsistorium Zerbst IXa Nr. 378, enthält die Texte für die Gesänge in den Gottesdiensten. Wie auch das *Verzeichnis Wie es mit dem GottesDienst in der hiesigen Hoch=Fürstl: SchloßKirchen gehalten wird* (bzw. *gehalten worden*) beginnen auch diese Aufzeichnungen im Advent 1719, nach der Fertigstellung der Schloss-Kapelle, also ein Jahr nach dem Regierungsantritt des Fürsten Johann August.

79 Das *Verzeichnis Wie es mit dem GottesDienst in der hiesigen Hoch=Fürstl: SchloßKirchen gehalten wird* (bzw. *gehalten worden*), LHASA, DE: Konsistorium Zerbst IXa Nr. 351–371, wurde von Wäschke, *Die Schloßkapelle in Zerbst*, 1908 (wie Anm. 55) erstmals beschrieben. Es gibt in tabellarischer Form u. a. Auskunft darüber, was in den Gottesdiensten der jeweiligen Kirchenjahre, beginnend mit dem 1. Advent 1719, gesungen, musiziert und gepredigt wurde. Barbara Reul hat diese Bände in einer bisher unveröffentlichten Studie ausgewertet und in mehreren wissenschaftlichen Beiträgen darauf Bezug genommen. Vgl. insbes. Barbara Reul, *Musical-liturgical activities at the Anhalt Zerbst Court Chapel from 1722 to 1758: the Konsistorium Zerbst Rep. 15A IXa primary source at the Landesarchiv Oranienbaum*, in: *Johann Friedrich Fasch und sein Wirken für Zerbst* (wie Anm. 8), S. 59–70; dies., *Neuerkenntnisse zu Aufführungen von Kantatenzyklen in der Anhalt-Zerbster Schloßkirche nach 1743*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel u. a. 2000, Bd. 2: *Freie Referate*, S. 263–270.

Schon vor Faschs Amtszeit hatte die Hofkapelle jeden Sonnabend zur Vesper und am Sonntag im Vor- und Nachmittagsgottesdienst aufzuwarten. Von einem Teil der Kantatenjahrgänge sind gedruckte Textbücher überliefert.[80] Fasch musste jedoch durchaus nicht immer alle Kantaten selbst komponieren, sondern konnte einerseits auf die Jahrgänge seiner Musikerkollegen zurückgreifen, die für die „HochFürstliche Concert=Stube" angeschafft wurden, und andererseits einzelne Kantatenzyklen in späteren Kirchenjahren wiederholen. Manche Jahrgänge wurden bis zu sieben Mal verwendet.[81]

Ab 1728 beteiligte sich Fasch an einem regen Musikalientausch, der ihn einerseits entlastete, andererseits zur Verbreitung seiner eigenen Kompositionen beitrug, von denen ja keine einzige zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde.

Wie Fasch schon in seiner Autobiographie mitgeteilt hatte, gab es über die regulären drei wöchentlichen Gottesdienste hinaus, die musikalisch besonders zu gestalten waren, noch zusätzliche Gelegenheiten: kirchliche Hochfeste und Feiertage – zu denen im lutherisch-orthodoxen Zerbst u. a. auch noch Heiligenfeste wie z. B. die Aposteltage gehörten – sowie persönliche Feiern der fürstlichen Familie wie Geburtstage, Hochzeiten, Kindtaufen, Begräbnisse und dgl., die ebenfalls recht aufwändige musikalische Gestaltungen verlangten. Wegen der Vielzahl solcher Gelegenheiten, die während Faschs Amtszeit „einfielen", können im Folgenden nur ausgewählte Beispiele genannt werden.

Zum Geburtstag der Fürstin Hedwig Friederike, der am 29. Oktober (neuen Stils) 1722, also in Faschs erstem Amtsjahr, begangen wurde, hatte Fasch die Geburtstagsmusik komponiert und auch den Text dazu gedichtet, ebenso zum Geburtstag des Fürsten im darauf folgenden Sommer (am 9. August neuen Stils), als die Serenata *Freuden-Bezeugung der Vier Tages-Zeiten* aufgeführt wurde.[82] Solche Serenaten zu Geburtstagen waren am Zerbster Hof recht beliebt, wovon die Textdrucke zu entsprechenden Werken in der Francisceums-Bibliothek Zerbst zeugen.[83] Bis vor kurzem galt die *Freuden-Bezeugung* als die einzige Serenata Faschs, von der auch die Musik überliefert ist, doch wurde jetzt auch das Autograph zur Serenata *Beglückter Tag* im Archiv der Sing-Akademie zu Berlin wieder aufgefunden.[84]

80 D-ZEo: A 545–552. Angabe nach Barbara Reul, *Neuerkenntnisse* (wie Anm. 79), S. 263. Vgl. Gottfried Gille, *Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Kirchenkantaten in Jahrgängen. Ein Katalog der gedruckten Texte*, hrsg. von Eitelfriedrich Thom, 2 Teile, Michaelstein/Blankenburg 1989 (*Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein – Institut für Aufführungspraxis – Dokumentationen, Reprints*, Bde. 19, 20).

81 Vgl. Barbara Reul, *Musical-liturgical activities* (wie Anm. 79), Tabelle S. 63 f.

82 Die Textbücher sind gedruckt und werden in ihrem Wortlaut wiedergegeben bei Engelke, *Johann Friedrich Fasch* (wie Anm. 60), Anhang III, S. 76–88.

83 Blaut, *Fasch, Johann Friedrich* (wie Anm. 10), Sp. 766.

84 Sign. D-B: SA 1145/1288. Vgl. Elena Sawtschenko, *Zwei bisher unbekannte Werke von Johann Friedrich Fasch in dem aus Kiew zurückgegebenen Archiv der Sing-Akademie zu Berlin*, in: *Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 4. und 5. April 2003 im Rahmen der 8. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst*, hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V. Zerbst, Dessau 2003, S. 225–242 (*Fasch-Studien*, Bd. 9).

Auch Schauspieldarbietungen gab es gelegentlich in Zerbst,[85] doch Opernaufführungen spielten nur eine ganz geringe Rolle. Von Fasch wird nur die Oper *Berenice* (wohl eine „Neuauflage" seines für Zeitz komponierten *Lucius Verus* von 1711 bzw. 1713) erwähnt, die 1739 in Zerbst zur Aufführung kam.[86]

Für eine Kirchenmusik zum Geburtstag Friedrich Augusts im August 1750 hatte Fasch die Musik auf eine Textvorlage geschrieben, die der Magdeburger Organist Christian Gotthilf Jacobi geliefert hatte.[87] In den Gottesdiensten des Zerbster Hofes wurden aber nicht nur Kantaten zur Aufführung gebracht, sondern auch Messteile wie Kyrie und Gloria, teils auch Credo. Fasch hat diese dann auch gern zu vollständigen Messen erweitert und an den kursächsichen Hof nach Dresden geschickt, wo sie innerhalb der katholischen Hofgottesdienste Verwendung fanden.

Über den langen Zeitraum von ca. 1720 bis 1767 spielte in Zerbst auch die Aufführung von musikalisch aufwändig gestalteten Passionen eine wichtige Rolle.[88] Fasch selbst erwähnt eine solche „starke Paßion" in seiner Autobiographie.

> „Die Gestaltung der Passionsaufführungen in Zerbst war einzigartig [bzw. vielleicht nur mit Hamburg vergleichbar] ..., [hier] wurden die alljährlichen Aufführungen über vier und zeitweise über bis zu zwölf einzelne Gottesdienste während der Fastenzeit verteilt".[89]

In den Jahren bis 1744 ist ein Fünf-Jahres-Rhythmus erkennbar: Nachdem jedes Jahr nacheinander die Passionen der vier Evangelisten aufgeführt worden waren, folgte jeweils im fünften Jahr eine Zusammenstellung aus allen vier Evangelien. Diese Kompilation wurde in der Folgezeit aufgegeben.

85 Im Winter 1726/27 wurden zwei Mal Schauspielaufführungen veranstaltet, die zweite von der Köckeritzer Bande. Die Reichhardsche Truppe gastierte 1741/42 und, nach einer durch den Tod des Fürsten Johann August am 3. November 1742 bedingten Pause, die Schuchsche Truppe 1743/44. Vgl. Engelke, *Johann Friedrich Fasch* (wie Anm. 60), S. 35 f., auch wiedergegeben bei Rüdiger Pfeiffer, *Musikdramatische Aufführungen am Fürstenhof zu Anhalt-Zerbst oder Wo die Neuberin ihre Kostüme verpfänden mußte*, in: *Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen. 7. Arolser Barock-Festspiele 1992. Tagungsbericht*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Köln 1993, S. 55–72 (*Arolser Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 1). Am 3. November 1750 zahlte man 100 Taler „der Comoediantin Neuberin für gehabte Bemühungen bey verschiedentlich am Hofe aufgeführten Comoedien, auf gnädigsten Befehl". Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1750/51, S. 252, Nr. 2077. Einige Zimmerleute und Tischler wurden dafür entlohnt, „das Theatrum im Kirch=Saale aufzuschlagen", ebd., S. 276.

86 Fürst Christian August, der ab 1742 regierte, hatte zwar als junger Mann auf seinen Reisen 1712 in Rom zum Carneval auch Opernaufführungen erlebt, doch scheint er diese Anregungen während seiner kurzen Regierungszeit (1742–1747) in Zerbst nicht umgesetzt zu haben. „Allhier zu Rom wohnete er dem zu solcher Zeit gewöhnlichen Carneval mit bey, desgleichen besuchte er die Opern und andere Gesellschaften", und nachdem er eine Zeitlang außerhalb Roms unterwegs gewesen war, kehrte er am 10. März zurück, wo er „daselbst die Fasten=Zeit zubrachte, auch die in der Marter=Woche gewöhnlichen Solennitäten mit ansahe". Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 953.

87 Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1750/51, S. 253, Nr. 2087: 6 Taler dem Organisten Jacobi zu Magdeburg „für den Text zur Kirchen=Musique an unsers gnädigsten Landes=Prinzens, nunmehro gnädigst Regierenden Landesfürsten hohen GeburthsTage".

88 Vgl. auch Springthorpe, *The Zerbst Passion Tradition* (wie Anm. 9).

89 Ebd., S. 113. Fasch schrieb u. a. eine Brockes-Passion. Vgl. auch Blaut, *Fasch, Johann Friedrich* (wie Anm. 10), Sp. 773. Weitere Forschungsergebnisse wird Springthorpe in seiner Dissertation zu diesem Thema vorlegen.

Die Hofkapelle wurde immer auch von auswärtigen Musikern verstärkt.[90] 1725 soll ein Musiker dort aufgetreten sein, der zwei Waldhörner auf einmal blasen konnte.[91] 1732/33 gastierte Franz Benda in Zerbst, und durch dessen Vermittlung kam auch der aus Wien stammende Geiger und Waldhornist Carl Höckh (1707–1773) 1733 nach Zerbst und wurde dort bald darauf Konzertmeister.[92]

Nach dem Tod des Fürsten Johann August übernahmen seine beiden Cousins aus der Dornburger Nebenlinie, Johann Ludwig (II.) (1688–1746) und Christian August (1690–1747), gemeinsam die Nachfolge. Als Christian August, der bis dahin (seit 1716) „General=Major" und „Commendant" der Festung Stettin gewesen war und deren Ausbau geleitet hatte,[93] mit seiner Frau Johanna Elisabeth von Holstein-Gottorp[94] und seinen Kindern die Zerbster Residenz bezogen hatte, ließ er in der Zeit vom 1. März bis zum 23. April 1743 eine große General-Inventur durchführen, bei der auch der Bestand an Musikinstrumenten sowie die Notenbestände der „Hochfürstl: Concert=Stube" aufgenommen wurden. Dieses Verzeichnis[95] ist eine Quelle ersten Ranges, die uns ein Bild vom Musikleben am Zerbster Hof vermittelt. Neben einer großen Zahl von Kompositionen von Johann Friedrich Fasch selbst und von Georg Philipp Telemann finden wir auch zahlreiche Werke seiner deutschen und italienischen Zeitgenossen, die Fasch sicher zumindest zu einem Teil auch am Zerbster Hof zur Aufführung gebracht hat.[96]

Dem Verzeichnis zufolge war die Hofkapelle, zu der jetzt 14 fest angestellte Musiker und vier Choralknaben gehörten, gut ausgerüstet, besonders mit Blasinstrumenten. Es werden aufgelistet: ein Paar Pauken, ein Cembalo, zwei Violoni, zwei Violoncelli, acht

90 Zum Beispiel wurden 6 Taler gezahlt „Einen Hautbois [sic!] von Dreßden so sich alhier hören laßen d 6 Marty: 1723", vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1722/23, S. 147, Nr. 1222, und ebenso viel „einem Violinisten von Merseburg so sich alhier hören laßen, alles den 31. Marty: 1723", ebd., Nr. 1224. Im gleichen Rechnungsjahr (ebd., Nr. 1227a) werden 4 bzw. 6 Taler gezahlt „Einem Hautboist von Merseburg und [...] einem Trompeter von Merseburg, so sich beyderseits hören lassen", sowie 4 Taler „denen Musicanten Köckeritzen so aufgewartet" (ebd., Nr. 1333). Häufiger gastierte auch der Musiker Wahl aus Leipzig in Zerbst. Vgl. ebd., 1723/24, S. 152, Nr. 1192 f., ebd. 1724/25, S. 165 (drei Mal). 10 Taler zahlte man im folgenden Jahr „Einem Castraten und 6 [Taler] Einem musicum beyderseits von Gotha anhero recommendiret" und außerdem 3 Taler „vor Einem Fagottisten von Trier" und 1 Taler „Einem dergl. von ihr Sächs. Militz" (ebd., 1725/26, S. 188, Nr. 1549 u. 1550).

91 Vgl. ebd., 1725/26, S. 188, Nr. 1543: 4 Taler „Einem Musicum der 2 Waldhörner auf einmahl geblasen".

92 Engelke, *Johann Friedrich Fasch* (wie Anm. 60), S. 35.

93 Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 954. Nach einem Schlaganfall am 24. Januar 1741 war Christian August am Sprechen gehindert, worauf er nach Aachen zu einer Kur reiste. Vgl. ebd.

94 Johanna Elisabeth soll zum Zeitpunkt ihrer Eheschließung ein Muster an Tugendhaftigkeit gewesen sein. Ebd., S. 954 und S. 955: „Anno 1727, den 8. Novemb. vermählte sich der Durchl. Fürst Christian August mit einer der tugendhaftesten Prinzessinn von Teutschland."

95 Das Verzeichnis wurde erstmalig, wenn auch fehlerhaft, 1908 bei Engelke, *Johann Friedrich Fasch* (wie Anm. 60), Anhang II, S. [54]–75, wiedergegeben und ist 1983 im Reprint erschienen. Die Musikinstrumente und die Notenbestände der „Hochfürstl: Concert=Stube" sind auf den S. 127–[154] verzeichnet, die jeweils ungeraden Seiten sind nummeriert. Vgl. *Concert=Stube des Zerbster Schlosses*, Inventarverzeichnis, aufgestellt im März 1743; Faksimile-Ausgabe, mit einem Nachwort hrsg. von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein durch Eitelfriedrich Thom, Michaelstein/Blankenburg (Harz), 1983 (*Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts – Dokumentationen, Reprints*, Bd. 4).

96 Vgl. *Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil* (wie Anm. 84), und *Das Wirken des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch (1688–1758) für auswärtige Hofkapellen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 20. und 21. April 2001 im Rahmen der 7. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst*, hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V., Dessau 2001 (*Fasch-Studien*, Bd. 8).

Violinen, drei Bratschen, vier Flöten, zwei Bass-Flöten, zwei Fagotte, zwei Oboen, zwei „Waldoboen" und zwei Waldhörner.[97] In den 1740er Jahren wurden weitere Instrumente angekauft: sechs Trompeten, eine Bratsche, eine Traversflöte und ein Violone,[98] und fast jährlich erscheinen unter den Ausgaben 16 Groschen für „1. Paar Handschu zum Spielen des großen Violon".[99] In den 1750er Jahren werden nochmals einige Instrumente neu angeschafft: zwei Hörner, sechs Violinen, ein Pianoforte, ein Cembalo für die Fürstin, sechs Messingtrompeten, ein Fagott, eine Oboe, zwei Waldhörner und eine Traversflöte aus Ebenholz.[100]

Die Zahl der Mitglieder der Hofkapelle war inzwischen noch weiter angestiegen. 1750 erscheinen in den Besoldungslisten unter den fest angestellten Musikern nach dem „H. Capellmeister Faschen" der „Cammer=Musico und Violinist Höckh" mit 200 Talern, danach der Altist Kettner, der gleichzeitig für seine Tätigkeit als Sekretär entlohnt wird, der Tenorist Poll, der Organist Röllig, der Bassist Förster, der Sopranist Teicher[?] (später auch gleichzeitig Notist), die „Hautboisten" Ritter und Fröde, der Fagottist Unger, der „Clavcymbalist" Heinicke, der Lautenist Malachowsky, der „Hof=Cantor" Gattermann und der „Musicant" Johann Andreas Friedrich Vent sowie vier Choral-Knaben.[101]

Die Jahre nach 1743 gehören wohl zur glanzvollsten Epoche des Zerbster Fürstenhauses. Die Vermählung der Prinzessin Sophie Auguste Friederike mit dem russischen Großfürsten Karl Peter Ulrich, Herzog von Holstein-Gottorp, die im fernen Russland stattfand, gab Anfang Dezember 1745, mehrere Wochen nach der eigentlichen Hochzeit, Anlass zu aufwändigen Feierlichkeiten auch in Zerbst, zu denen sich zahlreiche Gäste aus Residenzen der weitläufigen Verwandtschaft einfanden.[102] Offenbar hatte man die Rückkehr der Brautmutter aus Russland noch abwarten wollen. Eine Illumination und ein grandioses Feuerwerk mit Musik[103] krönten die Feierlichkeiten. Das Feuerwerk, das

97 *Concert=Stube des Zerbster Schlosses* (wie Anm. 95), S. 127.

98 Schmidt, *Musikpflege am Zerbster Hof* (wie Anm. 9), S. 326.

99 LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1750/51, S. 272, Nr. 2255; ebd., S. 287, Nr. 2754: „für ein Paar zum Gebrauch beym Spielen des großen Violons nöthige Handschu"; ebd., 1753/54, S. 310, Nr. 2862; ebd., 1756/57, S. 298.

100 Ebd., 1752/53, S. 287, Nr. 2750: 7 Taler, 8 Groschen, 9 Pfennige „für 2. Dis=Hörner incl: Porto von Leipzig"; Nr. 2752: 22 Taler „für 6 Violinen, dem Instrumenten=Händler Anton"; Nr. 2753: 10 Taler, 8 Groschen „für die hierzu von Berlin verschriebene Bogen"; ebd. 1753/54, S. 310, Nr. 2858: 70 Taler „für ein so genanntes Piano und Forte, dem Orgelbauer Donat von Zwickau" – ob es sich hier um einen Hammerflügel gehandelt hat, ist angesichts des vergleichsweise geringen Preises nicht mit Sicherheit zu sagen (freundliche Mitteilung von Christian Ahrens, Bochum); ebd., Nr. 2859: 20 Taler „demselben bedungener maaßen für den Transport."; ebd., Nr. 2860: 70 Taler „dem Organist Heinicken alhier für einen neuen Flügel, so der Regierenden Fürstin HochFürstl: Durchl: erhalten"; ebd., Nr. 2861: 5 Taler „demselben für Reparirung beyder alten Flügel"; ebd., Nr. 2865: 17 Taler, 14 Groschen „für 6 Nürnberger Meßingene Trompeten mit Engelsköpffen, so von Leipzig mitgebracht"; ebd., 1757/58, S. 291, Nr. 2729: 20 Taler, 8 Groschen „für einen neuen Fagott, eine Oboe, und 2. neue Wald=Hörner, an H. Concertmeister Hökh" und 10 Taler „für eine Flaute traversiere von schwartzem Eben=Holtze".

101 Ebd., 1750/51, S. 107, Nr 162–177: „Denen zur HochFürstlichen Schloß=Kirche und Capelle gehörigen Bedienten".

102 Es scheint die Zerbster nie gestört zu haben, wenn die betroffenen fürstlichen Personen bei den Feierlichkeiten gar nicht anwesend waren. Schon der Geburtstag von Johann August wurde bis in sein Todesjahr 1742 immer am 9. August (neuen Stils) in Zerbst gefeiert, obwohl er selbst und seine Familie oftmals gar nicht „zu Hause" waren, sondern in einer der Sommerresidenzen weilten.

103 Beides wird bei Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), unpag., nach S. 968, ausführlich beschrieben und mit einer Abbildung von Johann Hoxa versehen.

die fürstlichen Herrschaften und ihre Gäste von den Fenstern des Schlosses aus beobachten konnten, wurde mit „angenehmen [sic!] Schall der Trompeten und Paucken mit Abfeuerung aller Canonen" eingeleitet.

> „Hierauf gieng eine schöne und hell strahlende Sonne über der oben [in der Erklärung der Illumination] schon beschriebenen großen Weltkugel auf. Kaum erschien diese Sonne, so ließ sich bey dieser Erdkugel eine durchdringende Stimme eines Bassisten hören, welcher mit einstimmenden Instrumenten nachstehende Arie und Recitativ [in dieser Reihenfolge!] deutlich und vernehmlich absung. Worauf die Musik mit dem folgenden stark besetzten Chor sich endigte."[104]

In diesem Chor werden die Braut, der Bräutigam und deren engste Verwandte besungen. Zum anschließenden Feuerwerk wurden noch zwei Intraden mit Trompeten und Pauken gespielt.[105]

Im November 1753 vermählte sich Friedrich August, der ab 1747 zunächst unter Vormundschaft seiner Mutter und ab 1751 selbstständig regierte, mit Caroline Wilhelmine Sophie von Hessen-Kassel. Zu diesem Anlass hatte sich die fürstliche Familie samt dem Hofpersonal mit großem Aufwand neu eingekleidet. Der Bräutigam allein erhielt zwei Mal 1.000 Taler Kleidergeld und zusätzlich 172 Taler für einen neuen Schlafrock, und seine Mutter brauchte sogar zwei Mal 2.000 Taler für ihre neue Garderobe. Die Hofräte bekamen 200–600 Taler, und die Musiker – mit Ausnahme des Lautenisten noch in der gleichen Besetzung wie 1750/51 – mussten mit je 15 Talern auskommen. Nur Fasch erhielt als Kapellmeister 20 Taler. Der Fürst überreichte seiner Braut einen Schmuck im Wert von 14.000 Talern als Brautgeschenk.[106] Am 17. November führte er sie unter feierlichen Zeremonien nach Zerbst heim: „die beyden bürgerlichen Frey=Compagnien zu Pferde und zu Fuß stunden im Gewehr, und alle Innungen zogen mit fliegender Fahne und Music auf". Der lange Festzug mit insgesamt 83 Positionen enthielt unter der Nummer 44 „Das Chor Jagt=Musicanten zu Pferde" und unter den Nummern 51–53 „Drey Fürstl. Trompeter zu Pferde", „Ein Paucker mit zwey Pauken zu Pferde" und noch einmal „Drey Fürstl. Trompeter".[107]

104 Ebd. Textautor und Komponist dieses Werkes („Heut strahlt bey dunkeln Abendstunden / Ein ungewöhnlich helles Licht") werden hier nicht genannt. Zu den selben Hochzeitsfeierlichkeiten wurde auch die Serenata „Weichet! Ihr verdickten Schatten!" von Johann Friedrich Fasch aufgeführt. Vgl. das Textbuch in der Kreisbibliothek des Landkreises Anhalt-Zerbst: „Bey der, | über das ... | Vermählungs=Fest | ... | Des ... | HERRN | Peters Foedorowiz, | ... | wie auch | Der ... | FRAUEN | Katharina Alexiewna, | ... | an dem Hochfürstlichen Anhalt=Zerbstischen Hofe | gnädigst angeordneten Festivität | führete nachstehende SERENATA | unterthänigst devotest auf | Johann Friedrich Fasch, | Hochfürstl. Anhalt=Zerbstischer Capellmeister." Zerbst [1745]. Reprint hrsg. von Eitelfriedrich Thom, Michaelstein/Blankenburg 1988 (*Michaelstein – Dokumentationen, Reprints*, Bd. 16).

105 Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), unpag., nach S. 968.

106 LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1753/54, S. 316, 319 f. sowie S. 333: Gesamtkosten für die Kleidung 8.758 Taler, für den Brautschmuck 16.925 Taler; dagegen für die Capelle und Musik nur 99 Taler, 6 Groschen.

107 Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 964 f.

„Drey Ehren=Pforten[108] waren gebauet, eine vor dem Heyde=Thore, nahe am Gottes=Acker, die andere mitten auf dem Markte, und die dritte auf dem Schloß=Platze. Diese Ehren Pforten waren prächtig angestrichen, mit Inscriptionen, dem Fürstl. Wapen und Laub=Werk gezieret. Auf diesen drey Ehren=Pforten liessen sich Trompeten und Paucken hören, auf jeder sechs Trompeter mit 2. Paucken. Dies alles geschahe den 17. Novemb Nachmittages zwischen 2. Uhr, und daurete der Zug bis 4 Uhr. [...] Der Herr Superintendent wiederholte den Abend die Trauungs=Ceremonien in dem Fürstlichen Saale,[109] und hielt eine kleine Rede, und sprach über das Fürstl. Paar den Segen. Nach diesen gingen sie zur Tafel, nachher wurde bis Morgens früh getanzet.[110] Die Lustbarkeiten währeten 14. Tage."[111]

Zu dieser Hochzeit führte die Gesellschaft des Leipziger Hofkomödianten Koch im Reithaus an fünf Abenden bzw. Nachmittagen Komödien mit Musik auf. Bei der Tafel am 17. November 1753 bot die Hofkapelle ein italienisches Drama des Leipziger Magisters Hopf mit Musik von Fasch dar.[112] Außerdem hatte Georg Philipp Telemann die „Musique an solennen Danckfeste" auf Texte des Hamburger Pastors Johann Joachim Daniel Zimmermann geliefert, die inzwischen identifiziert werden konnte.[113]

Im folgenden Jahr, 1754, gastierte die Scheuerlingsche Schauspieltruppe im Gelben und dann im Grünen Saal des Schlosses anlässlich der Niederkunft der Schwester des Fürsten, der russischen Großfürstin Katharina II.[114]

Bis zum Ende der 1750er Jahre wurden am Zerbster Hof jährlich mehrere Bälle veranstaltet, zu denen in der Regel der „Hof=Musicant" Vent mit seinen Leuten aufwartete. Im Rechnungsjahr 1750/51 gab es allein 20 derartige Festivitäten, zu denen Vents Truppe 14 Mal spielte; ein weiteres Mal wurden die Hautboisten engagiert, und zu den fünf Bällen der „Cammer=Jungfern und ihrer Gesellschaft" trat der Stadt=Musicant

108 Die Kosten für diese „Ehren=Pforten" betrugen 529 Taler, 18 Groschen und 8 Pfennige. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1753/54, S. 333.

109 Die eigentliche Trauung war offiziell bereits am 8. November 1753 in Kassel vollzogen worden – allerdings in Abwesenheit des Bräutigams! Vgl. ebd., S. 316; Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 964 f.

110 Dass hierbei musiziert wurde, ist so selbstverständlich, dass Lentz es gar nicht erwähnt. Aus den Zerbster Kammerrechnungen wissen wir, dass hier der Hof-Musicus Johann Vent, der schon seit mindestens 1723/24 für den Hof tätig war, mit seinen Leuten fünf Mal aufgespielt hat und dafür mit 10 Talern entlohnt wurde. Der „Stadt=Musicant" Reinsdorff erhielt 5 Taler „für dergleichen". Vgl. LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1753/54, S. 323, Nr. 3001 f.; zum Vergleich ebd., 1723/24, S. 72, wo Vent bereits namentlich erwähnt wird.

111 Lentz, *Historisch-Genealogische Fürstellung* (wie Anm. 1), S. 996 (eigentlich 966).

112 LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1753/54, S. 323, Nr. 2998: 20 Taler „H. Hopffen in Leipzig für Verfertigung eines Italiänischen Dramatis zur Composition an den Capellmeister Fasch geliefert". Koch erhielt insgesamt 1200 Taler; vgl. ebd., Nr. 3003: 1200 Taler „dem Leipziger Hof=Comoediant Koch überhaupt". Vgl. auch Engelke, *Johann Friedrich Fasch* (wie Anm. 60), S. 35.

113 LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1753/54, S. 323, Nr. 2999: 50 Taler „H. Capellmeister Telemann in Hamburg für Composition der Musique an solennen Danckfeste", 6 Taler „H. Pastor Zimmermann alda für die Poesie hierzu", 7 Taler, 18 Groschen „H. Telemanns Copiisten, zum Douceur", 5 Taler, 12 Groschen „dem Buchbinder Schurtz, die gedruckten Exemplaria des Textes und andere Sachen zu bearbeiten". Vgl. auch meinen Beitrag „Johann Friedrich Fasch und die Zerbster Feierlichkeiten zur Hochzeit des Fürsten Friedrich August von Anhalt-Zerbst 1753" zur internationalen wissenschaftlichen Konferenz zum Thema „Johann Friedrich Fasch als Instrumentalkomponist" am 8. und 9. April 2005 in Zerbst (Druck in Vorb.).

114 Engelke, *Johann Friedrich Fasch* (wie Anm. 60), S. 36.

Reinsdorff mit seiner Truppe auf.[115] 1754 wurde außerdem der Soldat Schöne und Consorten für Tanzmusik entlohnt,[116] und 1756 bekam nicht nur der „Hof=Musicant Vent", sondern auch „dessen Mutter" eine Entlohnung „für Aufwartung beym Balle" anlässlich des Geburtstages des Fürsten.[117]

Als Berlin 1758 von russischen Truppen bedroht wurde, suchten der Sohn des Zerbster Hofkapellmeisters, Carl Friedrich Christian Fasch, und Carl Philipp Emanuel Bach mit seiner Familie Zuflucht in Zerbst, wo sie während der letzten Lebensmonate Johann Friedrich Faschs weilten.[118] Carl Fasch, der seit 1749 bei Johann Wilhelm Hertel in Strelitz ausgebildet worden war („zur weitern Information auf dem Flügel und der Violine")[119] und inzwischen (seit 1756) eine Stelle als zweiter Klavierist am Hofe Friedrichs II. bekleidete, hatte zuvor schon gelegentlich in der Zerbster Hofkapelle musiziert.[120]

Johann Friedrich Fasch starb am 5. Dezember 1758. Als am 22. Mai 1759 auch Friedrich Augusts Frau, die Fürstin Caroline Wilhelmine Sophia starb, wurde ein Trauerjahr angeordnet. In den Zerbster Kammerrechnungen von 1758/59 finden sich keine Ausgaben für Bälle mehr, statt dessen besonders viele Posten im Zusammenhang mit Trauer und Begräbnis.[121]

Faschs Amtsnachfolger wurde ab 1760 Johann Georg Röllig (1710–1790), der schon längere Zeit als Kammermusiker und Hoforganist Mitglied der Hofkapelle gewesen war. Er hatte zunächst interimistisch gemeinsam mit dem Konzertmeister Carl Höckh die Hofkapelle geleitet.

Zu dieser Zeit war die Zerbster Residenz aber bereits verwaist. Die Fürstin Johanna Elisabeth hatte den Franzosen Du Fraique, den Friedrich II. für einen Spion hielt, 1757 am Zerbster Hof aufgenommen und sich geweigert, ihn auszuliefern. Dieser politische Faux pas brachte das Zerbster Fürstenhaus in ernste Schwierigkeiten. Preußische Truppen kamen nach Zerbst und brachten Du Fraique mit Gewalt nach Magdeburg. Friedrich August und seine Mutter fühlten sich gezwungen, Zerbst zu verlassen. Die Fürstin Johanna Elisabeth starb am 30. Mai 1760 in Paris und wurde erst am 22. Dezember desselben Jahres in der Schlossgruft in Zerbst beigesetzt, während Friedrich August in Basel und dann Luxemburg lebte, wo er 1793 starb und auch bestattet wurde.[122]

115 LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1750/51, S. 275, Nr. 2306. Vent spielte am 27. u. 29. Oktober, 16., 19. u. 30. November, 29. u. 30. Dezember 1750 sowie am 1. u. 6. Januar, 3. u. 4. Februar, 13. April, 3. u. 4. Mai 1751; die Hautboisten am 3. Februar 1751 und der „Stadt=Musicant" Reinsdorff am 27. u. 29. Oktober, am 29. Dezember 1750 sowie am 3. Februar u. 3. Mai 1751. Zur Aufwartung beim Ball gab es im Rechnungsjahr 1753/54 für „Vents Leute"17 Mal Gelegenheit. Vgl. ebd., 1753/54, S. 309.

116 Ebd., 1754/55, S. 295.

117 Ebd., 1756/57, S. 297.

118 Vgl. Blaut, *Fasch, Johann Friedrich* (wie Anm. 10); Susanne Oschmann, *Fasch, Carl Friedrich Christian*, in: MGG2, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 775–781; Günther Wagner, *Bach, Carl Philipp Emanuel*, in: ebd., Personenteil Bd. 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 1312–1320, besonders Sp. 1316.

119 *Was dieser Geldmangel uns vor tägl. Kummer machet. Briefe, Johann Friedrich Fasch betreffend, aus dem St. Bartholomäi-Stift zu Zerbst (1752 bis 1757)*, hrsg. von Konstanze Musketa unter Mitarbeit von Dietrich-Karl Bischoff, Oschersleben 1997, S. 19 (*Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte*, Serie I, Bd. 3).

120 Ebd., S. 41 u. 49.

121 LHASA, DE: Kammerrechnungen Zerbst 1758/59, S. 276–287.

122 Engelke, *Johann Friedrich Fasch* (wie Anm. 60), S. 36.

Nach dem Erlöschen der Anhalt-Zerbster Linie fiel das Territorium größtenteils an Anhalt-Dessau und ging 1863 in das Herzogtum Anhalt ein. Das Zerbster Schloss wurde nun auf verschiedene Weise, vor allem zu Archiv- und Verwaltungszwecken, seit 1920 auch als Museum, genutzt, bis es im Jahre 1945 vollständig zerstört wurde. Es brannte bei einem Bombenangriff, der am 16. April 1945 rund 80 Prozent der historischen Stadt vernichtete, aus, wurde danach geplündert und – mit Ausnahme des Ostflügels – gesprengt.[123]

Schlussbemerkung

Es wäre innerhalb dieses kurzen Beitrags ein gar zu kühnes Unterfangen gewesen, eine umfassende Darstellung der Musik am Zerbster Hof geben zu wollen. Hier konnten nur die wichtigsten Konturen umrissen und einige Streiflichter auf die interessante Geschichte geworfen werden. Weitere Erkenntnisse jedoch sind von der wissenschaftlichen Konferenz zu erhoffen, die im Rahmen der großen Fasch-Ehrung im Jahre 2008 zum 250. Todestag des Komponisten in Zerbst stattfinden soll und sich dieser Materie intensiver widmen wird.

123 Vgl. auch *Schloss Zerbst in Anhalt* (wie Anm. 2).

Eberhard Möller

Westsächsische Musikkultur unter den Herren von Schönburg

Über das Musikleben der großen und größeren sächsisch-thüringischen Residenzen sind in den letzten Jahren mehrfach Publikationen erschienen. Für die kleineren und kleinsten Rezessherrschaften fehlen solche Darstellungen weitgehend.

Dabei ist der Forschung bekannt, dass hier häufig wichtige Komponisten und Musiker als Hofkapellmeister bzw. -musiker wirkten. Es sei an Andreas Hammerschmidt und Stephan Otto erinnert, die als Hofmusiker in der Nähe von Pirna auf dem sächsischen Schloss Weesenstein der Herren von Bünau tätig waren.

Im Folgenden soll über das von den Herren von Schönburg geprägte Musikleben in einem eng umschriebenen westsächsischen Territorium berichtet werden. Gleichzeitig wird der in vielem typische berufliche Weg des Hofmusikers Jonas de Fletin verfolgt.

Die Herren von Schönburg waren ursprünglich den Reichsministerialen zugehörig und führten „im Pleißenlande den königlichen Auftrag der Kolonisation aus, wodurch sie zur Landesherrschaft gelangten".[1] So entstanden unter den Schönburgern die Herrschaften Glauchau und Lichtenstein, später Waldenburg und Hartenstein. Bis zum Tod von Ernst II. im Jahr 1534 war das gesamte schönburgische Herrschaftsgebiet in einer Hand vereinigt. Bereits im Spätmittelalter entsprach die Rechtsstellung der Dynasten von Schönburg jener der Reichsfürsten in den Fürstentümern.[2] Die kleinen Landstädte Glauchau, Hartenstein, Lichtenstein, Meerane, Waldenburg und Wechselburg blieben immer in Abhängigkeit von ihrer Herrschaft. Städtische Angelegenheiten lassen sich nicht von der Hofhaltung trennen, das trifft ganz entscheidend auf Inhalt und Struktur der Musikkultur zu.

Erst seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts haben wir nähere Kenntnis über das Verhältnis der Herren von Schönburg zur Musik. Ihr tiefgreifender Einfluss zeigt sich aber auch deutlich auf theologischem, schulischem und rechtlichem Gebiet. Sie bestimmten z. B. den Ablauf der Liturgie, wobei sie jedoch die sächsischen Landesgesetze nicht umgehen konnten. Auch die Herausgabe und Einführung des *Schönburgischen Gesang-Buches* (Ausgaben von 1711, 1715, 1723, 1732, 1742, 1784, 1826, 1842, zuletzt mit über 1300 Liedern) wurde auf Schloss Glauchau beschlossen, wobei sich Otto Carl Friedrich

1 Walter Hüttel, *Musikgeschichte von Glauchau und Umgebung*, Glauchau 1995, S. 8.

2 Die komplizierten Besitzverhältnisse zeigen sich u. a. darin, dass neben der schönburgischen Rezessherrschaft auch sächsische Lehensherrschaften bestanden. 1835 wurde zwischen dem Haus Schönburg und dem sächsischen Königreich der so genannte Erläuterungsrezess abgeschlossen, der die Staatsverträge von 1740 bestätigte und die schönburgischen Herrschaften unter die sächsische Steuerverfassung stellte. Die schönburgische Gesamtregierung in Glauchau wurde mit ihrer zweiten Instanz aufgehoben. An deren Stelle kam eine Gesamtkanzlei. 1855 erfolgte der Wegfall der Patrimonialgerichtsbarkeit.

von Schönburg gegen seinen Superintendenten für die Aufnahme bestimmter Choräle durchsetzte. Die Regenten beaufsichtigten und besuchten sogar die Proben der Kantorei, nahmen an den jährlichen Konvivien teil und entschieden über den Kauf neuer Orgeln. So trägt der Bauvertrag mit Gottfried Silbermann über die neue Glauchauer Stadtorgel von 1727 die Unterschrift von Otto Ernst Graf und Herr von Schönburg. Die Organisten von Glauchau führten den Titel eines Hoforganisten, wohnten auf dem Schloss und hatten hier als Mitglied der Schönburgischen Hauskapelle Dienst zu leisten. Sie wurden bevorzugt von auswärtigen Herrschaften als Gutachter für Kantoratsproben herangezogen. Der Glauchauer Stadtpfeifer Johann Caspar Richter wird kurz vor 1700 als der erste „bestallte Hoff- und Stadt Musicus" bezeichnet, für seine Aufwartung bei Hof gibt es mancherlei Zeugnisse. Die Wahl der Stadt- und Kunstpfeifer, die von „ehrlichen und achtbaren Eltern" abstammen mussten, erfolgte immer von der Herrschaft Schönburg, da diese auch zugleich als Hofmusiker fungierten. Die Statuten der Glauchauer Kantoreigesellschaft wurden im 17. Jahrhundert mehrfach von den Regenten bestätigt. Im Gegensatz zu den großen Residenzen ist in den kleineren Herrschaften eine Trennung von städtischer und höfischer Musik nicht möglich. Da nur zeitweilig eine selbständige kleinbesetzte Hofkapelle existierte, waren die schönburgischen Hofhaltungen in Repräsentation und Unterhaltung zusätzlich auf Kantorei und Stadtmusik angewiesen.

Anlässlich einer Pilgerreise in das heilige Land von 1476 besuchte Ernst I. von Schönburg gemeinsam mit Herzog Albrecht von Sachsen den Münchner Hof, wo Albrecht IV. von Bayern sie „mit Spielleuten, nemlich mit guten Singern und guten Organisten, Lauten, Harffen und Pfeiffen"[3] unterhalten ließ. Eine Übertragung dieser kulturellen Erfahrung auf die eigene Hofhaltung wird von Walter Hüttel angenommen.[4] Drei Jahre später erfahren wir dann erstmalig von Hoftrompetern, die in Glauchau „taeglich zur Tafel blasen muessen."[5]

Während wir bei Trompetern und Paukern – vor allem im Zusammenhang mit Ausritten und Ausfahrten (selbst im Schlitten) – über ein relativ reiches Quellenmaterial verfügen, gibt es leider nur wenig Informationen über andere Musiker. Für 1588 und 1589 lesen wir von einem fest angestellten Lautenisten am Hof. Hofstattrechnungen enthalten Zahlungen an Hofmusiker, leider ohne Angaben der gespielten Instrumente. Auswärtige Musiker verehrten den Regenten Musikalien, was auch für die Musikpflege am Hofe spricht. Mitglieder der städtischen Kantorei und die Chorknaben aus der Stadt wurden unter dem Hofgesinde aufgeführt, auch darin zeigt sich der untrennbare Zusammenhang von städtischer und höfischer Musikausübung. Seit 1488 waren von der Herrschaft in Glauchau acht Kantoreiknaben fest besoldet. Diese Beneficiarii gab es hier während der gesamten Barockzeit. Bei größeren Anlässen, z. B. Hochzeiten, kamen zu den Hoftrompetern und den wenigen Hofmusikern, die zumeist noch Verwaltungsaufgaben zu übernehmen hatten, Kantoreimitglieder, Chorknaben, Stadtmusiker sowie Musiker aus den Nachbarstädten, z. B. aus dem nur wenige Kilometer entfernten Zwickau. Bei der Hochzeit von Johann Hoyer von Schönburg im Jahre 1576 traten außerdem die Stadtpfeifer, verschiedene „Singer" und – als besondere Ehre – die kurfürstlichen Trompeter aus Dresden in Erscheinung.[6]

3 Conrad Müller, *Geschichte des Hauses Schönburg bis zur Reformation*, Leipzig 1931, S. 286.
4 Hüttel, *Musikgeschichte von Glauchau* (wie Anm. 1), S. 24.
5 Ebd.
6 Ernst Eckardt, *Chronik von Glauchau*, Glauchau 1882, S. 450 f.

Anlässlich des Einzuges von Graf Otto Ernst von Schönburg auf dem Glauchauer Marktplatz musizierten 1711 ein „Cohr Stadt Pfeiffer mit walt hörnern und howohn".[7]

Für die Feierlichkeiten zur Hochzeit von Christian von Schönburg mit Agnes von Schönburg auf Schloss Hartenstein hatte der aus der Musikgeschichte gut bekannte Heinrich Posthumus Reuß die Disposition entworfen. Offensichtlich verlief die Festlichkeit am 19. und 20. Februar nach diesem Plan. Danach wurden die Gäste im kleinen Hof mit Klängen von Zinken und Posaunen empfangen. Bei der Trauung selbst gingen die Trompeter voraus, auch in der Tafelstube erklang Trompetenmusik „bis die herrliche Braut gestellt war auf der rechten Hand unter dem Bette" – eine symbolische Handlung. Danach schwiegen die Trompeten und der Organist „präambulierte", vermutlich auf einem Regal oder Positiv. Es folgte, wahrscheinlich durch die kleine Hofkapelle, wie es heißt „ein Stück". Nach der Trauung erklangen erneut Trompeten und nach der Glückwünschung schloss sich der Hochzeitstanz an. Bei der Einsegnung am nächsten Tag wurde in der Tafelstube „ein Concert musicirt". Nach der Predigt gab es wiederum Musik. Selbst beim Überreichen der Morgengabe (Aussteuer) traten die Trompeter in Aktion. Leider kennen wir zu keiner der musikalischen Darbietungen genaue Titel.[8]

Verwiesen sei auch auf die bildhafte Nachgestaltung von Instrumenten, wie sie sich in dem so genannten Kriegsgerüst für den 1729 verstorbenen Graf Erdmann Friedrich von Schönburg in der Glauchauer Stadtkirche findet.

Die musikalische Ausgestaltung von Leichenkondukten für verstorbene Schönburger war ähnlich den Exequien, wie wir sie von den thüringischen Verhältnissen kennen.

Mehrfach wurden männliche und weibliche Mitglieder der Schönburger als dilettierende Musiker genannt. Reichsfürst Otto Carl Friedrich von Schönburg-Waldenburg spielte bei den allwöchentlichen Schlosskonzerten selbst Violine bzw. Violoncello, ebenso die älteren Söhne.[9] Die Hofbediensteten mussten – wie auch für andere kleinere Höfe bezeugt – „auf einem musikalischen Instrumente heimisch sein und in der Kapelle einen Platz ausfüllen".[10] Nicht immer lässt sich feststellen, ob diese in erster Linie als Musiker oder für eine anderes Amt angestellt waren. Nur selten finden wir an anderen kleineren mitteldeutschen Höfen diese kategorische Forderung. Während des 18. Jahrhunderts wurden in solchen Konzerten „Lieder mit Flöten- oder Harfen- oder Klavezimbelbegleitung, Trios, Quartette und Quintette, aber auch Stücke für kleines Orchester gespielt".[11] Otto Wilhelm von Schönburg war als Orgelspieler bekannt, wurde jedoch 1617 schon in jungen Jahren in einer Affekthandlung von seinem Bruder erstochen. Im 18. Jahrhundert führten die Regenten den Titel eines Direktors der Hofkapelle, ohne die Leitung selbst auszuüben. Vergessen wir auch nicht den Tanzmeister, der erstmalig 1688 erwähnt wurde. Erhalten hat sich ein handschriftliches Tanzlehrbuch von ca. 1760 (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden) mit zumeist internationalen Contretänzen. Es enthält sehr genaue Hinweise auf die tänzerischen Formen und steht unter dem Einfluss

7 Johann Christoph Riedel, *Memorial*, [Glauchau] 1773 ff., Ms., Städtisches Museum Hinterglauchau.

8 Ernst Oelsner, *Beiträge zur Geschichte der Stadt Hartenstein im Erzgebirge*, in: Die Heimat, 6 (1924), Nr. 6, S. 23.

9 Otto Eduard Schmidt, *Fürst Otto Carl Friedrich von Schönburg und die Seinen. Familienleben und Kunstpflege eines fürstlichen Hauses im Zeitalter der Empfindsamkeit und der Romantik*, Leipzig o. J., S. 120.

10 Ebd.

11 Schmidt, *Fürst Otto Carl Friedrich von Schönburg* (wie Anm. 9), S. 124.

der französischen Tanzmeister Landrin und De la Cuisse.[12] In späteren Jahren gab es auch einen Austausch mit den benachbarten reußischen Residenzen, wie das Engagement des reußischen Hofballettmeisters Nicolaus aus Gera zeigt.[13]

Eine herausragende Gestalt für die Musikpflege in den schönburgischen Residenzen war Hugo III. von Schönburg-Waldenburg (1581–1644). Er hat nicht nur wie sein Verwandter Posthumus Reuß im benachbarten Gera das Schulwesen seines Territoriums gründlich geordnet und sich für die „Aufführung nützlicher Comödien und Historien" eingesetzt. Bereits ab 1590 führten Lehrer und Bürger der Stadt auf dem Glauchauer Schloss mehrmals die seit der Renaissance beliebte Komödie *Daniel* auf. Es wird vermutet, dass die Bürger dabei als Sänger und Instrumentalisten mitwirkten.[14] Hugo III. ließ während der schweren Jahre des Dreißigjährigen Krieges zahlreiche Noten und Instrumente anschaffen. Die Erwerbungen begannen spätestens 1626 und endeten 1637. Aus all dem ergibt sich, dass Hugo III. „als Duodezfürst ein Ensemble [unterhielt], das bis weit hinein in die Wirrnisse des Dreißigjährigen Krieges lebensfähig gewesen sein muß".[15] Allein in elf Jahren wurden 28 Instrumente erworben, Tasten-, Saiten- und Blasinstrumente, mehrfach ganze Sätze. Die Fülle der von Hugo gekauften Noten ist überwältigend.[16] Sie beginnt mit Schützens *Psalmen Davids* von 1619, gefolgt von weiteren Werken des Sagittarius und einer umfangreichen Sammlung der Druckwerke des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein über Ausgaben von anderen Komponisten und Herausgebern, die zur „Moderne" ihrer Zeit zählten. Zu nennen sind u. a. Johann Crüger, Andreas Hammerschmidt, Johann Erasmus Kindermann, Tobias Michael, Ambrosius Profius, Samuel Scheidt, Thomas Selle, Andreas Vierdanck, darunter zahlreiche profane Werke, die wohl in erster Linie am Hof zur Aufführung gelangten. Hinzu kommen handschriftliche Werke, unter ihnen 27 Kompositionen von Schein, darunter auch leider verlorene Autographen. 13 Titel waren bisher vollständig unbekannt. Dass der Erwerb dieser Musikalien zumindest eine teilweise Aufführung am Hofe nach sich zog, kann mit Sicherheit angenommen werden.

Wie eng die beruflichen Tätigkeiten vieler Musiker – einerseits im Bereich der Kirchenmusik, andererseits im höfischen Dienst – zusammenhingen, soll an dem Weg eines Musikers aufgezeigt werden, der vom Universitätsstudium, dem Unterricht bei Heinrich Schütz über die Leitung der Hofkapelle im schönburgischen Hartenstein bis zum Kantorenamt in Arnstadt reicht. Hinzu kommt dessen enge Verbindung zu einigen Mitgliedern der Familie Bach, wodurch er u. a. zum Lehrer des Vaters und (ersten) Schwiegervaters von Johann Sebastian Bach wurde. Es handelt sich um Jonas de Fletin. Bereits sein mutmaßlicher Großvater, Lampert de Fletin, der auch kompositorisch hervorgetreten ist, war in den Hofkapellen Dresden und Berlin tätig. Die Familie ist französischer Herkunft, kam jedoch schon vor der großen Hugenottenauswanderung nach Deutschland.

12 Hüttel, *Musikgeschichte von Glauchau* (wie Anm. 1), S. 32 und 188.

13 Zur neueren Musikgeschichte im schönburgischen Territorium siehe Walter Hüttel, *Musikleben und Musikpflege*, in: *Die Schönburger, Wirtschaft/Politik/Kultur*, hrsg. zur gleichnamigen Sonderausstellung des Museums und der Kunstsammlung Schloß Hinterglauchau, Glauchau 1990/91, S. 108–115; ders., *Zur Charakteristik der Musikaliensammlung des Glauchauer Museums*, in: *Museum und Kunstsammlung Schloss Hinterglauchau*, Glauchau 1994, S. 22–32 (*Schriftenreihe*, Heft 10).

14 Ephoralarchiv Glauchau: J e II 1.

15 Hüttel, *Musikgeschichte von Glauchau* (wie Anm. 1), S. 30.

16 Ephoralarchiv Glauchau: W 1 a V 1 a (Loc. 241).

Geboren 1610 in Torgau als Sohn eines Bildhauers, tritt er uns erstmalig 1631 in Wittenberg als Student entgegen. Vorausgegangen war die zeitlich nicht näher zu bestimmende Ausbildung bei Heinrich Schütz in Dresden. Nach Graduierung mit dem Titel eines Magisters der Philosophischen Fakultät wurde Fletin 1636 die Leitung der kleinen Hofkapelle auf dem Hartensteiner Schloss der Schönburger übertragen. Hier wird er auch als „Kantor Hartensteinensis" bzw. „Cantor auff [dem] Schloß" bezeichnet. Die wenigen als Musiker hier tätigen Bediensteten hatten – wie auch in zahlreichen thüringischen Hofkapellen nachzuweisen – noch weitere Aufgaben, zumeist in der Verwaltung inne, wie z. B. Christian Sparschuch (der Schwager des Dichters Paul Fleming) als Küchenschreiber. Bemerkenswert ist, dass Christian Krüger, ein weiterer Schütz-Schüler, in der Hartensteiner Hofkapelle tätig war und als vielseitiger Instrumentalist von Schütz 1642 wieder für die Dresdner Hofkapelle begehrt wurde.[17]

Nicht ständig konnten sich die Schönburger eine Hofmusik finanziell leisten. 1643 war dieser Zustand wohl erneut eingetreten. (Auch andere Hofmusiker in Hartenstein bemühen sich um auswärtige Ämter). Durch das Ableben von Christoph Demantius wurde das Freiberger Domkantorat vakant. Am 8. Mai 1643 schreibt Otto Albert von Schönburg (1601–1681), der mit einer Tochter von Posthumus Reuß verheiratet war, an den Freiberger Rat, dass Fletin bei ihm

> „In die Sieben Jahr auffgewartet, vnndt unßere Music tirigiret, dass Wir wohl damitt zufrieden sein könnten, ingleichen ann seinem Stillen Erbarn vnndt eingezogenen lebenn nichts zu desideriren gehabt, sintemahl er nicht allein mit einer reinen Stimme einen guten Tenor vnndt Alt singet, sondern auch die composition Beydes auff die Italiänische manier, So er vonn seinen berühmten Lehrmeister, den Churf. Sächß. Capellmeister Heinrich Schützens in sua perfectione begriffen, wohl verstehet, daß er sich nicht zu schämen, Wann Sie es von ihm begehren werden seine Probe zuthun."[18]

Fletin kann die Stelle nicht erlangen und wird auch nicht zur Probe geladen, weil der Dresdner Christophorus Frölich noch bessere Reverenzen hatte. Für ihn hatten sich Magdalena Sybilla, die Frau des Kurfürsten Johann Georgs I., sowie der Kurprinz selbst in eigenhändigen Schreiben erfolgreich eingesetzt. Das zeigt wiederum, wie landesherrliche Wünsche selbst im eigentlich autonomen Bereich der Kirchenmusik nicht zu umgehen waren. (Ähnlich wurde auch die Besetzung des Thomaskantorats nach Bachs Tod mit Gottlob Harrer durch den allmächtigen Staatsminister Graf Brühl durchgesetzt). Die Einschätzung durch den in musikalischen Fragen offensichtlich erfahrenen Herrn von Schönburg ist in mehrerlei Hinsicht recht aufschlussreich, vor allem aber der Hinweis auf Fletins Können als Dirigent, Sänger und Komponist, letzteres in der modernen „Italiänischen Manier". Der Schönburger verweist damit einerseits auch auf den selbst in den kleinsten mitteldeutschen Residenzen sich durchsetzenden musikalischen Stilumbruch hin, der sich vor allem im konzertierenden Prinzip, Generalbass, Einbeziehung

17 Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, Reprint Hildesheim 1976, S. 150 (*Deutsche Musikbücherei*, Bd. 45).

18 *Acta Die Wiederbesetzung des Cantorats bey der Stadt Schule allhier zu Freyberg betr: vom Jahre 1593. an bis Ao: 1699*, D-FBa: Aa. Abt. VIII Sect. II, Nr. 1 I., S. 72.

von Instrumenten in die Vokalmusik und verstärkter Textausdeutung bemerkbar macht. Andererseits spricht das Gutachten auch für die auf vielen außermusikalischen Gebieten sich zeigende soziale Einstellung des Hauses Schönburg.

Nach Aufgabe seines Amtes als Hofkapellmeister ist Fletin für einige Monate als Kantor in der erzgebirgischen Bergstadt Eibenstock tätig. Hier lässt ihm Heinrich der Andere, Jüngere Reuß – es ist der Widmungsträger von Schützens *Exequien* – ausrichten, dass das Arnstädter Kantorat vakant sei und er sich dort bewerben möge. In der Folgezeit gibt es einen intensiven Briefwechsel zwischen Fletin, dem genannten Heinrich Reuß und Graf Christian Günther von Schwarzburg – beide Geschlechter waren eng mit den Schönburgern verwandt. So kommt es schließlich zur erfolgreichen Probe und am 1. Oktober 1644 zur Anstellung als Kantor an den beiden Arnstädter Hauptkirchen (Liebfrauenkirche, Oberkirche).

Einen tiefen Einblick in die unruhigen Zeiten gibt sein Brief an den Schwarzburger Grafen aus der Zeit der Übersiedlung von Sachsen nach Thüringen:

> „welcher gestalt Ich armer gesell Jüngstlich bey voransendung meiner sachen [von Eibenstock nach Arnstadt] umb alle das meine, welches mir biß anhero blutt sauer bey meinen diensten zu erwerben gewesen, ausserhalb meiner etlichen Musicalischen sachen, durch die strassenräuber gebracht bin worden, also das Ich anizo nicht mehr habe, als wie Ich geh undt stehe [und] wüste Ich nicht, womit Ich mich bekleiden sollte."[19]

In einer Zusatzklausel zu seinem Anstellungsvertrag wird er zur Ausrichtung der vollständig am Boden liegenden Arnstädter Hofmusik verpflichtet. Diese hatte unter dem Gabrieli-Schüler Christoph Klemse Anfang des 17. Jahrhunderts eine Blütezeit erfahren. Für 1617 werden, ohne die zur Verstärkung gelegentlich herangezogenen Stadt- und Kirchenmusiker, zehn Hofmusiker genannt. Nachdem in den Kriegsjahren deren Besoldung ganz unterbleibt, die Musiker den Dienst quittieren und schließlich Christoph Klemse 1641 sein Entlassungsgesuch einreicht, findet man vorübergehend in Heinrich Bach eine Vertretung und schließlich in dem Stadtkantor Fletin eine Übergangslösung, bis Christoph Bach 1654 zum neuen Hof- und Stadtmusikdirektor berufen wird.

Fletin wird in seinem umfangreichen Wirkungsbereich sehr geschätzt. Dem mehrfachen Ruf an die Altenburger Hofkapelle leistet er nicht Folge. In diesem Zusammenhang schreibt der Arnstädter Rat an Graf Christian Günther von Schwarzburg, er möge Fletin in Arnstadt halten, da der Kantor „unersetzlich" sei. Fletins hohes Ansehen zeigt sich u. a. bei der Einweihung der Schlosskirche in Gotha am 17. September 1649. Da eine Gothaer Hofkapelle noch nicht existierte, legte Herzog Ernst der Fromme die Leitung von diesem sich zu einem wahren Volksfest gestaltenden Anlass in die Hand des Schein-Schülers Dietrich Marold. Dieser engagierte heimische und fremde Schulchöre, Stadtmusikanten, Hofmusiker und Trompeter befreundeter Höfe für das durch Aufführungsprogramme im Einzelnen gut dokumentierte Fest. Im großen Festzug befanden

19 Brief vom 30. Juli 1644 an Graf Christian Günther von Schwarzburg, D-RUl: Konsistorium Arnstadt Nr. 2149, fol. 164.

sich auch mehrere Chöre. Noch über ein Jahrhundert später wird berichtet, dass die besten „vocaliter" singenden Schüler mit dem Chor kamen, „deren Direktor der Kantor von Arnstadt gewesen"[20] sei.

Obwohl sich bereits Otto von Schönburg 1643 über Fletins kompositorische Fähigkeiten geäußert hatte, konnte mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nur die doppelchörige achtstimmige Motette *Sey nun wieder zufrieden* ihm zugeordnet werden. In diesem Sinne äußerte sich Peter Wollny im Bach-Jahrbuch 1998.[21] Die Komposition, die neuerdings auch als CD-Einspielung vorliegt,[22] gehört zum Alt-Bachischen Archiv, das um 1740 im Besitz von Johann Sebastian Bach war. Die genannte Motette erinnert in ihrem blockhaften Aufbau in manchem an die *Psalmen Davids* von Fletins Lehrer Heinrich Schütz.

Eine besonders enge berufliche Zusammenarbeit machte sich für Fletin mit Heinrich Bach erforderlich, der als Organist beide Hauptkirchen in Arnstadt zu versorgen hatte. So ist es nicht verwunderlich, dass er bei zwei Kindern von Heinrich Bach als Taufzeuge (Züchter) fungierte. Ähnliche enge Kontakte gab es zu dem gräflichen Hof- und Stadtmusikus Christoph Bach, dem Großvater von Johann Sebastian. Die Söhne der beiden Genannten – zwischen 1642 und 1653 geboren – dürften bei ihm als der obersten musikalischen Instanz in Arnstadt in die Lehre gegangen sein und unter seiner Leitung an der Ausgestaltung der Arnstädter Kirchenmusik mitgewirkt haben. Das gilt vor allem für Johann Ambrosius, den Vater, und Johann Michael, den ersten Schwiegervater von Johann Sebastian.

Der fünfundfünfzigjährige Fletin ist im Februar 1665 verstorben. Zwanzig Jahre hatte er das angesehene Arnstädter Kantorat inne, mehrere Jahre auch in Verbindung mit der Ausrichtung der Hofmusik.

Musiker der Barockzeit wechselten vielfach von Hofdienst ins Kantorenamt und umgekehrt (siehe Johann Sebastian Bach) oder übten beide Tätigkeiten gleichzeitig aus. Das sollte am Berufsweg von Jonas de Fletin nachgewiesen werden. Er ist gleichzeitig ein musikgeschichtlich wichtiges Bindeglied – fast möchte man von einem missing link sprechen – zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach.

Höfische Musik und Kirchenmusik der Kantoreien lassen sich in den kleineren mitteldeutschen Residenzen vielfach nicht trennen. Kirchenmusiker waren häufig zum Dienst bei ihren Herrschaften verpflichtet und in Notzeiten oft allein für den musikalischen Betrieb zuständig. Andererseits wurden die festangestellten Hofmusiker vielfach mit weiteren Aufgaben betraut. Der Einfluss der Herrschaft reichte in den schönburgschen Landen weit hinein in das Kantoreileben bis hin zum Notenrepertoire, der Anschaffung von Instrumenten und sogar den Ablauf der Konvivien. Auch die Stadtmusiker wurden vielfach zur Tafelmusik herangezogen. Die zur Repräsentation unverzichtbaren Hoftrompeter können selbst in finanziell schweren Zeiten nachgewiesen werden.

Auch wenn zeitweilig[23] keine Kapelle existierte, war zu bestimmten Anlässen immer ein Ensemble installiert, so dass dank des großen Engagements und Organisationsvermögens und trotz der bescheidenen Mittel ebenfalls den kleineren Höfen durch die Musik Glanz verliehen wurde.

20 Eine ausführliche Schilderung bei Johann Georg Brückner, *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaates im Herzogtum Gotha*, Teil 1, Gotha 1753.

21 Peter Wollny, *Alte Bach-Funde*, in: *Bach-Jahrbuch* 84 (1998), S. 137–148, hier S. 139.

22 *Collegium Vocale Gent* unter der Leitung von Philippe Herreweghe.

23 Vor einigen Jahren wurde die *Fürstlich Schönburgische Capelle* wiedergegründet, ein Kammerorchester, das unter der Schirmherrschaft des Fürstlichen Hauses Schönburg steht.

Christine Fischer

Musikalischer Klassizismus? – Überlegungen zur Opernstilistik am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts

Kunstpolitik und Arkadien

Meinen Überlegungen zur Opernstilistik am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts,[1] also im direkten zeitlichen Umfeld der bis 1754 an ihrer Pastorale *Il trionfo della fedeltà* arbeitenden sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis, möchte ich zwei Gemälde Giambattista Tiepolos voranstellen: *Il trionfo di Flora* und das Gegenstück dieses Bildes, *Mecenate presenta le Arti ad Augusto*. Beide Werke wurden 1743 in Venedig von Francesco Algarotti in Auftrag gegeben. 1744 wurden die fertig gestellten Bilder als Geschenk für den „Superminister" Graf Brühl, der als enger und mächtigster Vertrauter des Kurfürsten Friedrich August II. auch eine wichtige Rolle in der künstlerischen Selbstinszenierung des Herrschers spielte, nach Dresden verschickt. Wichtiger Teil des künstlerisch-politischen Wirkens des Kurfürsten war sein Mäzenatentum, das sich unter anderem in den umfangreichen Ankäufen für die Gemäldegalerie niederschlug. Zur Auswahl der Bilder benutzte der Kurfürst Agenten vor Ort in Italien, darunter eben jenen späteren Opernschriftsteller Algarotti, und auch Mittelsmänner Ludovico Bianconis, des künstlerisch interessierten und vielseitig gebildeten Leibarztes des Kurprinzenpaares.[2]

1 Die vorliegenden Überlegungen sind Teil meiner Dissertation *Instrumentierte Visionen weiblicher Macht – Maria Antonia Walpugis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung*, einer Neuinterpretation des musikalischen Œuvres Maria Antonias, die 2006 im Bärenreiter-Verlag erscheinen wird. Weitere Aspekte meiner Arbeit werden beleuchtet in: Christine Fischer, *Selbststilisierungs- und Herrschaftskonzepte in Maria Antonia Walpurgis' Talestri, regina delle amazzoni*, in: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger, Herbolzheim 2000, S. 176–204 (*Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik* 1); dies., *Pietro Metastasio als Bearbeiter eines Librettos. Eine neue Quelle zur Genese der Pastorale Il trionfo della fedeltà von Maria Antonia Walpurgis*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 43 (2002), S. 69–93; dies., *„Metastasio l'a cruellement mutilé" – der Einfluß Metastasios auf das Werk der Maria Antonia Walpurgis*, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Gerhard Splitt, Tübingen 2002, S. 193–216 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 28); dies., *Musikalische Rollenporträts – Die Opern von Maria Antonia Walpurgis von Sachsen (1724–1780) im zeremoniellen Kontext*, in: *Frau und Bildnis. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*, hrsg. von Gabriele Baumbach und Cordula Bischoff, Kassel 2003, S. 111–131; dies., *Self-stylization in Ceremonial Context: Maria Antonia Walpurgis as Talestri, regina delle amazzoni*, in: *Italian Opera in Central Europe 1614–1780*, (*Institutions and Ceremonies* 1, im Druck).

2 Harald Marx, *Die Malerei in Dresden während der Regierungszeit König Augusts III.*, in: *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus. Ausstellungskatalog, Palazzo Zabarella Padua, 3. März – 11. Juni 2001*, hrsg. von Steffi Roettgen, München 2001, S. 35–53, hier S. 48; Rosy Candiani, *Tra Vienna e Dresda. L'amicizia epistolare tra Pietro Metastasio e Francesco Algarotti e gli allestimenti di opere metastasiane nei teatri di Dresda*, in: *Pietro Metastasio. Uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, hrsg. von Andrea Sommer-Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien 2000, S. 269–282, hier S. 269.

Abb. 1: Giambattista Tiepolo, *Il trionfo di Flora*, 1744, San Francisco, Fine Arts Museum.

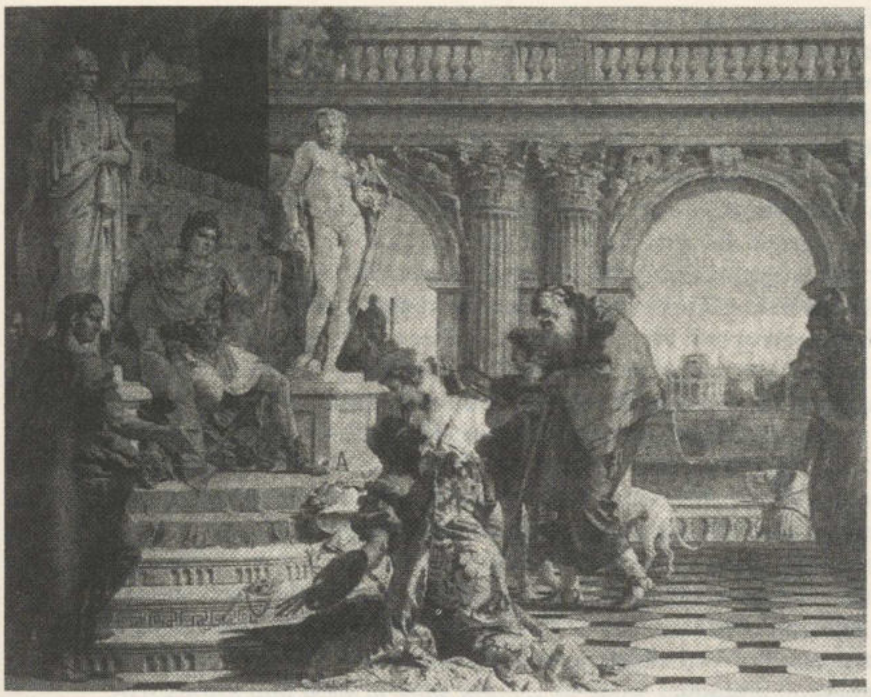
Der Kunsthistoriker William L. Barcham beschreibt *Il Trionfo di Flora* als „eine Pastorale über die Kunst, und über die Fähigkeit, in einem ewigen Frühling der Liebe und Poesie verzaubert zu werden".[3] Er stützt diese Aussage hauptsächlich darauf, dass in dem Gemälde zusätzlich zu bereits bekannten pastoralen ikonographischen Mustern wie der Göttin Flora auch Anspielungen auf die Handlung von Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* versteckt sind: Die Krieger links vorn sind gekommen, um Rinaldo aus den Fängen der Zauberin Armida zu befreien, deren Garten in dem Gemälde ins Arkadische verklärt wurde. Und eben in diesem Zaubergarten herrscht der ewige Liebesfrühling. Mit dem Triumph der Frühlingsgöttin Flora sind aber keineswegs nur die abgelegenen poetischen Zaubergärten einer mythologischen Figur beschrieben. Das blühende Paradies soll natürlich ein getreues Abbild Dresdens unter Friedrich August II. liefern, wo die Macht und Schönheit der Künste zu voller Entfaltung gelangten:[4] Deutlicher Fingerzeig hierauf ist beispielsweise, dass sich der antike Brunnen in Floras/Armidas Garten eigentlich in der Brühlschen Residenz in Dresden befand.[5]

3 „una pastorale sull'arte, e sulla capacità di incantare in un'eterna primavera di amore e di poesia", William L. Barcham, *Il „Trionfo di Flora" di Giambattista Tiepolo. Una primavera per Dresda*, in: *Arte Veneta* 45 (1993), Nr. 2, S. 70–77, hier S. 74.

4 Ebd., S. 74 f.

5 Ebd., S. 75, Fußnote 5.

Abb. 2: Giambattista Tiepolo, *Mecenate presenta le Arti ad Augusto*, 1744, St. Petersburg, Ermitage.



Ein ebensolcher Verweis auf die enge Verbindung zwischen dargestelltem Sujet und zeitgenössischem Dresden findet sich auch im Mäzenatengemälde. Denn hier ist natürlich nicht nur der römische Ahnherr aller Mäzene vor dem römischen Kaiser Augustus abgebildet, sondern auch Brühl vor den Füßen des sächsischen Kurfürsten. Dem Herrscher werden durch seinen Staatsdiener die Allegorien von Malerei, Skulptur, Architektur, Musik und Poesie präsentiert. Und im Ausblick der rechten Arkade ist die von der Elbe plötzlich an die Ufer des Tiber versetzte Residenz des Grafen Brühl erkennbar.[6]

Dass „blühende Landschaften" (in Dresden) durchaus auch eine politische Bedeutung haben können, weiß man also sicherlich nicht erst seit Helmut Kohl. In der Kunstgeschichte hat sich die Verbindung von pastoraler Ikonographie und Kunstmäzenatentum als staatspolitischer Leitlinie (oder zumindest als Selbststilisierung der Mächtigen) zur Grundlage von Interpretationen bereits Bahn gebrochen. Was musikdramatische Werke anbetrifft, steht es noch aus, diesen Konnex zu treffen. Und meiner Meinung nach bietet sich Maria Antonias Pastorale *Il trionfo della fedeltà* – nicht nur wegen der Titelanalogie zu Tiepolo – dafür geradezu an. Auch wenn im Falle Maria Antonias dabei sicherlich hinter die offizielle Fassade der Regierung Friedrich Augusts II. geblickt werden muss.

6 Ebd., S. 71, S. 75, Fußnote 5.

Kunstpolitik, Arkadien und Maria Antonia

Im zeitlichen Umfeld der Aufnahme der sächsischen Kurprinzessin in die römische *Accademia dell'Arcadia*, die 1747 wegen des poetischen Talents der Kurprinzessin per Akklamation vollzogen wurde, zeigten die zu Ehren Maria Antonias am Dresdner Hof aufgeführten Stücke deutlich pastorale Prägung. Die Kurprinzessin eignete sich in diesem Zusammenhang auch die pastorale Rollenhaltung in ihrem eigenen künstlerischen Schaffen völlig an: Ihre Werke wurden fortan unter dem arkadischen Übernamen Ermelinda Talea veröffentlicht. Gerade in der Zeit bis zur Uraufführung von *Il trionfo della fedeltà* scheint das Arkadische die gewichtigste Rollenhaltung in der Verherrlichung der zukünftigen Herrscherin gewesen zu sein. Dafür stehen vor allem zwei kleinere musikdramatische Werke ein: *Filandro* und *I lamenti d'Orfeo*.

Filandro

Am 18. Juli 1747 kam als Geburtstagspräsent für die Kurprinzessin das *Dramma comico pastorale per musica Filandro* zur Aufführung. Nicola Porpora hatte die Musik für das bereits 1720 uraufgeführte Libretto geliefert, das als Persiflage auf Pastoralhandlungen gelesen werden kann.[7] Wenn auch nicht die Handlung des Textbuches, so ist zumindest die überlieferte *Licenza* deutlich auf Maria Antonia ausgerichtet:

Sogno fù delle Muse,
Donna Real, dell'Oro
L'immaginata Età. Non venne; e sono
Tanti innocenti ardori
Di Ninfe, e di Pastori

Fole inventate, per velar col manto
Della Virtude, Amor, che nato appena,
Sdegna vedersi l'innocenza accanto.
Del ver, ch'io dico in prova
Quì la giocosa scena
T'espose nel suo lume,
Privo di larva, il Pastoral costume.

Quel secolo felice
Da TE l'aspetta il Mondo. Il folto stuolo
Delle Virtù Reali, che ti prese,
Attento, ad educar quando nascesti,
Col tuo NATAL, tolse l'impegno allora
Di farne al Mondo comparir l'Aurora.

7 Nicola Porpora, *Filandro* (Partitur), D-Dl: Mus. 2417-F-5.

Dal tuo REAL costume,
Che del suo corso è fonte,
Prenderà gloria, e lume
La sospirata età.

E a te darà più vanto
Quest'unico tuo dono,
Che lo splendor del Trono,
Che il pregio di beltà.
Dal tuo &c.[8]

Von Maria Antonias zukünftiger Herrschaft wird demnach erwartet, dass sich das goldene Zeitalter, das alle erhoffen, verwirklicht. In den pastoralen Termini der *Licenza* gesprochen bedeutet das, dass sich unter ihrer Ägide Liebe und Unschuld wieder vereinen und nicht – wie in der Handlung von *Filandro* zuvor gesehen – einander Unbekannte bleiben. Und in *Il trionfo della fedeltà* geschieht genau dies.

I lamenti d'Orfeo

1749 kommt ein weiteres Stück mit deutlich arkadischen Konnotationen in Dresden zur Aufführung: Der *componimento drammatico I lamenti d'Orfeo*, zu dem der Arkadier Claudio Pasquini den Text und Alberto Ristori die Musik lieferte.[9] Hier ist nun bereits das Libretto eindeutig auf ein *divertissement* zu Ehren Maria Antonias zugeschnitten: Der niedergeschlagene Orfeo kommt nach dem endgültigen Verlust Euridices aus der Unterwelt zurück und besucht seine Mutter, die Muse Calliope. Ihr schildert er sein Leid und seine Erlebnisse. Sie vermag ihn nur zu trösten, indem sie ihm weissagt, dass in einem zukünftigen goldenen Zeitalter der Name Ermelinda Taleas in seiner Lyra leuchtend eingeprägt erscheinen werde: Denn Jupiter habe ihr die Lyra, die Verse und die Harmonie des Gesanges bestimmt. Maria Antonia wird zur Nachfolgerin Orfeos stilsiert. Auch hier taucht also wieder der pastorale Topos des unter Maria Antonia zu erwartenden Goldenen Zeitalters auf und die vielfältigen künstlerischen Fähigkeiten der Kurprinzessin bilden eine der wichtigsten Grundlagen für diese Zukunftsvision. Diese Begabungen werden zudem wie selbstverständlich als Aspekt ihres Herrschaftsanspruchs gesehen.

8 Vincenzo Cassani, *Filandro Dramma comico pastorale per musica. rappresentato alla corte di Dresda, il giorno natalizio di Sua Altezza Reale ed Elettorale Maria Antonia Valpurga, Per comando Della Maestà d'Augusto III Re di Polonia, ed elettore di Sassonia, il dì 18. Luglio 1747*, [Dresden] 1747, S. 140 f.; Hervorhebungen durch die Autorin.

9 Alberto Ristori, *I lamenti d'Orfeo* (Partitur), D-Dl: Mus. 2455-L-3; Claudio Pasquini, Giovanni Ristori, *Etrenne poetique. I Lamenti d'Orfeo Componimento drammatico consagrato a Sua Altezza Reale ed Elettorale la Principessa Maria Antonia Valpurga tra gli Arcadi Ermelinda Taléa da Trigeno Migonitidio Pastore Arcade. Fu posta in musica dal Sig.r Giovanni Ristori, Compositore di Camera di S*[ua]. *R*[eale]. *M*[aestà]., Dresda 1749.

Zur Klassizismus-Diskussion

Giambattista Tiepolo wurde in der Kunstgeschichtsschreibung lange als großer Antagonist des Dresdner Klassizisten schlechthin, von Anton Raphael Mengs, gehandelt. Neuere Forschung setzte sich mit diesem Bild äußerst kritisch auseinander und hob gerade auf die Gemeinsamkeiten der beiden Maler ab;[10] hierbei erweisen sich die klassischen, das heißt antiken Einflüsse auf Mengs als deutlich stärker theoretisch hinterfüttert als die – auch in den beiden gezeigten Gemälden aufzufindenden – Klassizismen bei Tiepolo. Friedrich Augusts Interesse an der neuen Kunstausrichtung im zeitgenössischen Italien spiegelt sich nicht nur in diesen Gemälden, sondern auch in den Ankäufen generell wider – man denke nur daran, dass er Raffaels *Sixtinische Madonna* erwarb. Der Kunstpolitik Friedrich Augusts II. lag das in heutiger Sprache als „interdisziplinär" zu bezeichnende Anliegen zugrunde, diese Blütezeit in seiner Rolle als Beschützer der Künste in den Dresdner Gärten der Flora auf alle Hofkünste auszudehnen: auf Literatur, Musik und Malerei.[11] Mit diesem Bestreben folgte er auch klassizistischen Theoretikern in ihrem Verlangen nach der Einheit der Künste. Doch Friedrich Augusts Kunstpolitik war in dem Sinne keine Staatspolitik, als seine klassizistischen Interessen nicht – wie es die späteren klassizistischen Theorien Mengs' und Winckelmanns nahe legen – über die Kunst hinaus auf gesellschaftliche Neuerungen verweisen. Zwar weist die neuere Literatur zu Friedrich August durchaus aufklärerische Interessen und Kenntnisse des Kurfürsten nach. Auf seine Amtsführung – oder vielmehr Nichtführung (denn Brühl hatte nahezu alle wichtigen Ämter in absolutistischer Manier inne) – hatte dies jedoch keine Auswirkung: Er war ein Herrscher des Absolutismus.

Ganz anders dagegen das Kurprinzenpaar. Für den Thronfolger Friedrich Christian, seit 1747 der Mann Maria Antonias, war seine Mitgliedschaft in der klassizistisch ausgerichteten *Accademia dell'Arcadia* vermutlich politisches und künstlerisches Lebenskonzept. Wiebke Fastenrath-Vinattieri hat erst kürzlich belegt, dass er auf seiner Kavalierstour 1738–1739, auf der er Mitglied in der *Arcadia* wurde, ausführlich mit den Idealen in Berührung kam, die die später in der Kunstgeschichte so bezeichnete klassizistische Bewegung begründen sollten: In Rom kommt er bei Kardinal Alessandro Albani unter und lernt mit ihm die namhaftesten bildenden Künstler kennen. Seine Mitgliedschaft in der Arkadierarkademie und seine Besuche in der Französischen Akademie in Rom machen ihn mit den Idealen der Simplizität und Nachahmung vertraut. Auf seinem Rückweg nach Dresden kommt er in Venedig mit der Inventarisierung der Antikensammlung in der Bibliothek von San Marco in Kontakt. Mit diesen Eindrücken kehrt er zurück nach Dresden, wo ein gutes Jahrzehnt später zwei bedeutende Klassizisten-Karrieren ihren Anfang nehmen sollten: diejenige Anton Raphael Mengs' und Johann Joachim Winckelmanns.[12]

10 Steffi Roettgen, *Einführung*, in: *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus* (wie Anm. 2), S. 17–33, hier S. 17 f.

11 Marx, *Die Malerei in Dresden* (wie Anm. 2), S. 48.

12 Wiebke Fastenrath-Vinattieri, *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738–1740)*, in: *Zeitenblicke* 2 (2003), Nr. 3 (Internet-Zeitschrift).

Begonnen hatte Friedrich Christian seine Italienreise mit einem Aufenthalt in Neapel: Er begleitete seine Schwester zu ihren dortigen Hochzeitsfeierlichkeiten mit König Karl III. Just zu diesem Zeitpunkt wurden die ersten Berichte über neuerliche, bei Bauarbeiten gemachte archäologische Funde in Herculaneum und Pompeji bekannt. Das dort geweckte archäologische Interesse bewirkte auch die spätere enge Verbindung des Kurprinzen zu Winckelmann. Nach der Veröffentlichung seiner ersten Schrift, den *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* im Jahre 1755, die auf Studien in den Dresdner Sammlungen ab 1752 beruhten (ab Herbst 1754 wohnte er auch für ein knappes Jahr in Dresden), wurde Winckelmann auf Initiative Friedrich Christians mit einem kleinen Stipendium des Hofes für einen Italienaufenthalt ausgestattet. Teil seines Auftrages vor Ort war die regelmäßige Berichterstattung über archäologische Funde. Friedrich Christian verschaffte ihm durch Empfehlungsschreiben an seine dortige Familie den Zugang zu den Grabungen in Neapel. Nach seinem Neapelaufenthalt begann Winckelmann 1758, Berichte nach Dresden zu senden. Dies brachte ihm noch im selben Jahr das Angebot des Kurprinzen ein, Nachfolger Francesco Algarottis und Johann Gottfried Richters auf dem Posten des Antiquars und Aufsehers des Münzkabinetts in Dresden zu werden. Die Stelle hätte er jedoch erst nach dem gerade tobenden Siebenjährigen Krieg antreten können. Angesichts der wachsenden Berühmtheit seines Protegés berief der Kurprinz Winckelmann 1761 aus dem Exil in Nymphenburg auf diesen Posten und versicherte ihm ein gutes Auskommen am Dresdner Hof nach dem Friedensschluss. Winckelmann war gewillt, die Stelle anzutreten. Doch die lukrativen Posten, die ihm in Rom 1763 angeboten wurden, und der frühe Tod Friedrich Christians hielten den Antikenforscher davon ab, dieses Vorhaben zu verwirklichen.[13]

Dass gesellschaftliche und damit politische Ideale in die Antikenbegeisterung des Kurprinzen hineinspielten, zeigen seine ab Beginn der 1750er Jahre in einem geheimen politischen Tagebuch festgehaltenen Gedanken zur Staatsreform. Hier sind deutlich antifeudale Tendenzen erkennbar: Der Vorteil aller Bürger, „le bien public", soll im Mittelpunkt der Bemühungen der Fürsten stehen, die für die Untertanen da sind, „nicht die Untertanen für die Fürsten". Der Hauptzweck des Staates, bestand für den Kurprinzen in „Förderung und Schutz der Einwohner". Eine Lockerung der konfessionellen und sozialen Bindungen und der Abbau von Standesdünkeln, wie sie im Text des Tagebuchs festzumachen sind, werden auch in anderen Quellen als Anliegen des Kurprinzen verbürgt.

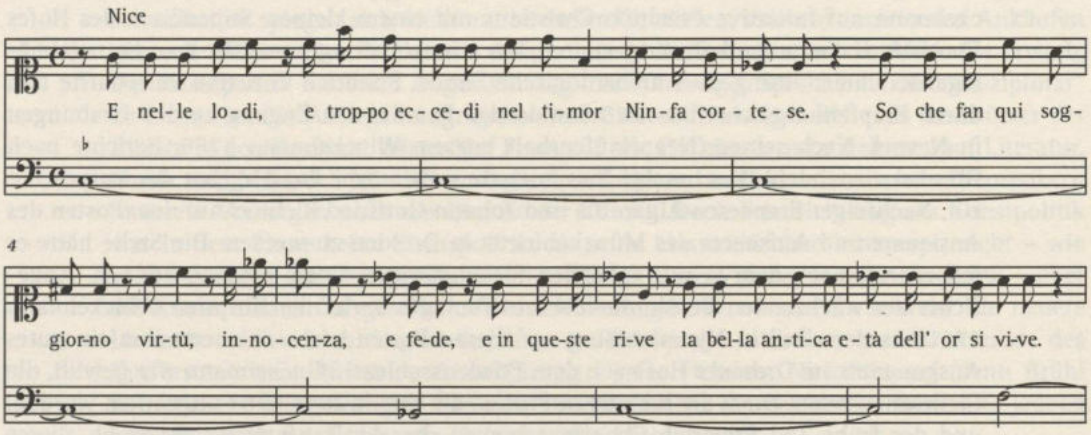
Maria Antonia ist nicht nur als Mitautorin der politischen Reformkonzepte ihres Mannes anzusehen, sondern nimmt in ihrer Pastorale *Il trionfo della fedeltà* auch deutlich auf die klassizistisch-politischen Komponenten dieses Reformprogramms Bezug. Die politischen Implikationen eines pastoralen Antikenrückbezugs müssen demnach auch für Ermelinda Taleas künstlerisches und politisches Wirken als maßgeblich angenommen werden.

13 Horst Schlechte (Hrsg.), *Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian 1751 bis 1757*, Weimar 1992, S. 46–48; Gerald Heres, *Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns*, Berlin und Leipzig 1991, S. 122–124.

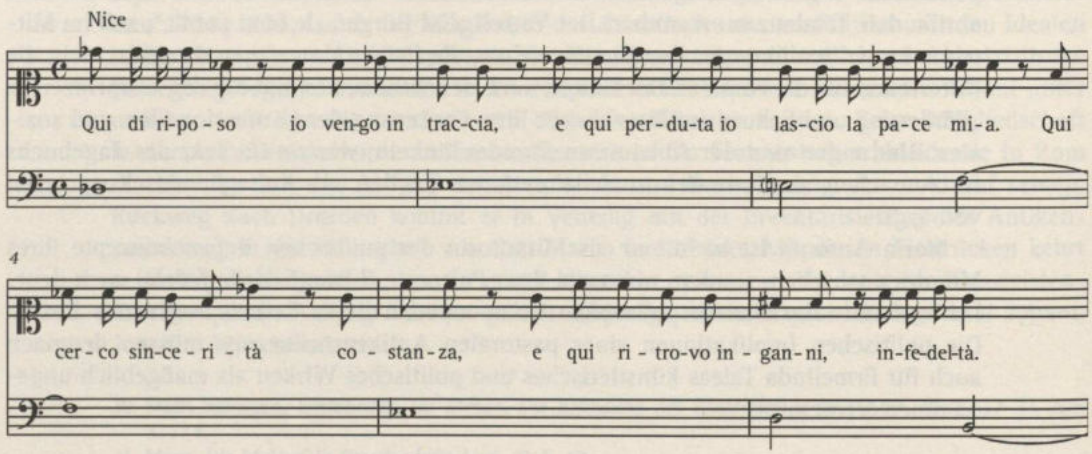
Il trionfo della fedeltà

Die Hauptfigur der Pastorale, die Schäferin Nice, die unschwer als Abbild der Kurprinzessin Maria Antonia zu lesen ist (sie sang die Rolle auch verschiedentlich selbst), markiert deutlich die Werte, die sie im Handlungsort des Stückes, in Arkadien, sucht: „virtù, innocenza, e fede" beziehungsweise „sincerità, costanza" sind die ersehnten Tugenden.

Beispiel 1: Maria Antonia Walpurgis, *Il trionfo della fedeltà*, 1754, Rezitativ Nice 1. Akt, 1. Szene.

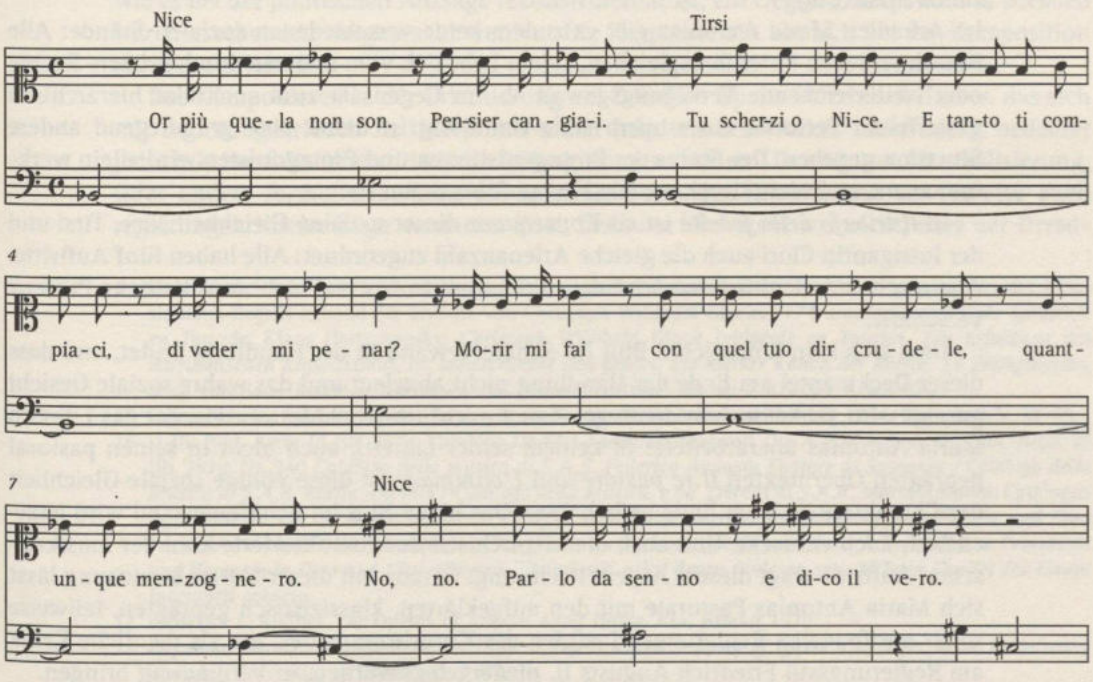


Beispiel 2: Maria Antonia Walpurgis, *Il trionfo della fedeltà*, 1754, Rezitativ Nice, 3. Akt, 5. Szene.



Die beiden Notenbeispiele zeigen die Passagen der Pastorale, in denen Nice diese Tugenden anspricht. An beiden Stellen, die sich in unterschiedlichen Akten der Pastorale finden, sind die Nennungen der zentralen Abstrakta des Werkes auf ähnliche Weise hervorgehoben: Der durchgehende Achtelpuls des Rezitativs ist unterbrochen und die Worte sind durch Pausen voneinander abgesetzt (Beispiel 1, Takte 4–5; Beispiel 2, Takte 4–5). Im ersten Beispiel baut Maria Antonia an der bereits genannten Stelle einen Septakkord (fis-a-c-es) auf, der wie ein Arpeggio ausgesungen wird und sich auf die Nennung der Zentraltugend des Stückes, auf die im Titel der Pastorale genannte Treue, nach g-Moll löst. So wird dieses positive Lebensprinzip harmonisch ähnlich deutlich aus dem Kontext hervorgehoben, wie der plötzliche Wechsel von c-Moll nach D-Dur in Takt 5–6 von Beispiel 2 Nices Enttäuschung angesichts der tatsächlich angetroffenen negativen Werte in Arkadien illustriert: „inganno" und „infedeltà". Sie musste die Erfahrung machen, dass sich auch hier bereits Untugenden, gerade die Untreue, finden – verkörpert in der intrigierenden Schäferin Clori. Doch angesichts der Aufrichtigkeit und treuen Liebe des Primo uomo Tirsi – und es gibt deutliche Hinweise darauf, dass Maria Antonia hier ein Abbild ihres Gatten Friedrich Christian schuf – bleibt das Goldene Zeitalter und die Treue in Arkadien erhalten: Der Schäfer überzeugt die übrigen Bewohner Arkadiens von der Aufrichtigkeit seiner in Verdacht geratenen Liebe zu Nice durch den lebensbedrohlichen Schmerz, den ihm die Absage der misstrauisch gewordenen Geliebten zufügt. Paradigmatisch hierfür steht der folgende Rezitativabschnitt:

Beispiel 3: Maria Antonia Walpurgis, *Il trionfo della fedeltà*, 1754, Rezitativ Nice/Tirsi, 2. Akt, 2. Szene.



Beginnend in B-Dur verlieren Tirsis Worte über dominantischen Quintfortschreitungen (Es, As, Des, Takt 3-8) zunehmend die harmonische Fassung: „Morir mi fai", „Du machst mich sterben" ist damit musikalisch nachvollzogen. Erst Nice kann dieses Abdriften mit einer auffälligen enharmonischen Verwechselung Des/Cis (Takt 8) auffangen und auf der Kreuzseite des Quintenzirkels langsam wieder zurück in weniger abgelegene Tonarten führen – durch ihr Mitleid und Nachgeben am Ende der Szene gibt sie Tirsi später auch in inhaltlichem Sinne wieder festen Boden unter die Füße. Auch in der Arie Tirsis im dritten Akt ist die Todesbereitschaft des Schäfers angesichts des Liebesverlusts drastisch geschildert, besonders auf die Zeilen:

In questo stato
Di sensi, di ragion, di luce privo
Moro ogn'istante, e ognor morendo vivo.

Und hier wird nun besonders deutlich, dass aufklärerische Leitlinien auch die Gefühls- und Tugendwelt der Bewohner Arkadiens bestimmen: Denn der Verlust von Vernunft und Licht bedeutet den emotionalen – und im Falle Tirsis, der sich selbst den Tod geben will – auch den physischen Tod; in einer Welt, deren Bewohner sich in Maria Antonias Erstfassung des Textes noch mit dem antiken Gruß „restate in libertà" verabschiedeten und die sich in einer Art Selbstreinigungsprozess aufgrund der Sozialtugenden ihrer Bewohner über das Böse erhebt und die Untreue besiegt.

Hierarchisierung

Im Arkadien Maria Antonias gibt es zudem keine verschiedenen sozialen Stände: Alle Bewohner leben unter ihresgleichen, keiner hebt sich vom anderen durch größere Rechte oder weiterreichende Verfügungsgewalt ab. Im Gegensatz zum auch klar hierarchisch gestaffelten Personal einer opera seria-Handlung ist damit eine grundlegend andere Situation gegeben. Der Status der Protagonistinnen und Protagonisten wird allein werkimmanent und nicht durch soziale Herkunft bestimmt.

In *Il trionfo della fedeltà* ist als Konsequenz dieser sozialen Gleichheit Nice, Tirsi und der Intrigantin Clori auch die gleiche Arienanzahl zugeordnet: Alle haben fünf Auftritte. Allein mit dem Schlussduett wird dem Primarierpaar formal mehr musikalische Präsenz verschafft.

Dass sich kein königliches Blut im Schäfergewand in der Handlung findet, und dass dieser Deckmantel am Ende der Handlung nicht abgelegt und das wahre soziale Gesicht gezeigt wird, ist keinesfalls die Regel – auch nicht im Werk Metastasios, der das Libretto Maria Antonias überarbeitete: In keinem seiner Libretti, auch nicht in seinen pastoral geprägten Operntexten *Il re pastore* und *L'olimpiade* ist diese völlige soziale Gleichheit der Charaktere bis zum Ende beibehalten. Das blaue Blut im Schäfergewand wird letztendlich doch entdeckt. Und auch die hierarchisch durchstrukturierte Zahl der musikalischen Auftritte trägt diesem Aspekt Rechnung. Gerade mit dieser Normabweichung lässt sich Maria Antonias Pastorale mit den aufgeklärten, klassizistisch geprägten, teilweise sogar antifeudalen Regierungsprinzipien des Kurprinzenpaares, die als deutliche Kritik am Regierungsstil Friedrich Augusts II. niedergelegt wurden, in Verbindung bringen.

Musikalischer Stil und Klassizismus?

Hier ist nicht der Raum für einen ausführlichen theoretischen Beitrag zur gerade in letzter Zeit so belebt geführten Diskussion um Begrifflichkeit der Klassik und des Klassizismus in der Musik. Doch eines ist sicherlich auffällig: Wann immer es um eine solche Begrifflichkeit in musikalischer Hinsicht ging, war kaum von Oper die Rede, sondern fast immer von anderen Gattungen. Gerade der Umweg über die Kunstgeschichte, wo die Terminologie relativ eindeutig geklärt und verknüpft mit dem klassizistischen Konzept der Einheit aller Künste ist, die sich in der Oper beispielhaft verwirklichen ließen, könnte sich ein Weg auftun, wie – sicherlich zunächst auf lokale Einzelphänomene beschränkt – Klassizismus auch in der Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts konstatiert werden kann.[14]

Der zur Zeit von *Il trionfo della fedeltà* vorherrschende Dresdner Opernstil war jener der Opera seria Johann Adolf Hasses; und Maria Antonia genoss den Kompositionsunterricht des „Sassone". Bereits 1934 wies Heinz Drewes in seiner anderweitig durchaus anfechtbaren Arbeit zu Maria Antonia als Komponistin auf die enge Verwandtschaft der von ihm so bezeichneten Themenbildungen bei Hasse und Maria Antonia hin.[15] Vor dem Hintergrund der Verzeichnisse ihrer erhaltenen Musikaliensammlungen[16] und den Forschungen Millners[17] und Monelles[18] scheint von Hasse auch hinsichtlich der Rezitativgestaltung und der formalen Anlage der Arien der am deutlichsten auszumachende Einfluss auf Maria Antonias Musik ausgegangen zu sein.

In musikalisch-stilistischer Hinsicht kann in *Il trionfo della fedeltà* demnach nicht, wie es bei der politischen Aussage rekonstruierbar ist, ein Gegenkonzept zum in Dresden Vor-Herrschenden ausgemacht werden: Die Kurprinzessin hat sich bei der Komposition an Hasse orientiert.

Das Komponieren in der Orientierung am Dresdner Opern-Offizialstil Hasses, das sich mit regierungskritisch zu interpretierenden Inhalten des Werkes nicht deckt, bedeutet jedoch keinesfalls eine stilistische Inkongruenz zwischen Libretto und Musikalisierung. Oder anders formuliert: Wenn die spezielle Form des Klassizismus im Libretto auch regierungskritische Züge vermuten lässt, bedeutet dies durchaus nicht, dass der Dresd-

14 Unter Berücksichtigung anderer Aspekte klassizistischer Theorien diskutiert Klaus Hortschansky den Klassizismus-Begriff anhand der Stilistik von Christoph Willibald Glucks 1774 uraufgeführter Oper *Iphigénie en Tauride*: Klaus Hortschansky, *Christoph Willibald Gluck Iphigénie en Tauride. Die Erfindung des musikalischen Klassizismus*, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2004, S. 81–104.

15 Heinz Drewes, *Maria Antonia Walpurgis als Komponistin*, Borna und Leipzig 1934, besonders S. 38–63.

16 D-Dl: Bibl. Arch. III Hb. 787e, *Catalogo De libri Numerati Musicali D.S.A.R.M:A:D:de B:*; Bibl. Arch. III Hb. 787g, Nr. 240 *Catalogo della musica di S.A.S. Federico Augusto Elettore di Sassonia / Catalogo della Musica di S.A.R. Maria Antonia / Catalogo della Musica, e de' Libretti di S.A.R. Maria Antonia*; Catalogus App. 553, Nr. 20, Catalogus *von Ihro. Königln. Hoheit der weyland Durchlauchtigsten Fürstin und Frau Frau MARIA ANTONIA, verwittibten Churfürstin zu Sachsen, gebohrnen Römisch Kayserlichen Prinzessin und Herzogin in Ober und NiederBayern Bibliotheck, nebst denen Preissen zum XXIsten Capitel des Haupt Inventarii gehörig.*

17 Frederick L. Millner, *The Operas of Johann Adolf Hasse*, Ann Arbour 1979.

18 Raymond Monelle, *Opera Seria as Drama. The Musical Dramas of Hasse and Metastasio*, PhD-thesis, [masch.], University of Edinburgh, 1979.

ner Hassesche Offizialstil der Musik nicht „klassizistisch" beeinflusst wäre. Denn gerade die Künstler, die für die Ausbildung eines Dresdner Prä-Klassizismus einstehen, darunter auch Algarotti, Bianconi und Mengs, waren wie Hasse offizielle Hofkünstler oder zumindest -angestellte, die demnach gar nicht offen Regierungskritik üben konnten (oder wollten?).

Mit Hilfe der zeitgenössischen Berichte Charles Burneys kommen wir der Verbindung des Dresdner Musikstils in der Person Hasse zu möglichen klassizistischen Konzepten einen Schritt näher. Burney schreibt 1773 zu einem Vergleich Hasses und Glucks:

> „Hasse may be regarded as the Raphael, and I have already called Gluck the Michael Angelo of living composers. If the affected French expression of *le grand simple* can ever mean any thing, it must be when applied to the productions of such a composer as Hasse, who succeeds better perhaps in expressing, with clearness and propriety, whatever is graceful, elegant, and tender, than what is boisterous and violent; whereas Gluck's genius seems more calculated for exciting terror in painting difficult situations, occasioned by complicated misery, and the tempestuous fury of unbridled passions."[19]

Im Kontext des Dresdner Vorklassizismus der Jahrhundertmitte kommt mit der Nennung des Renaissance-Malers Raffael sofort ein bildender Künstler auf das *Tableau*, der für die Klassizismus-Bewegung vor Ort einstand, und den Hasse und auch Maria Antonia persönlich kannten: Anton Raphael Mengs. Er galt als zweiter Raffael aufgrund der stilistischen Ideale, die er in der Malerei wieder beleben wollte, und die er beim italienischen Vorgänger auf ideale Weise verkörpert sah. Seine dritte Romreise 1751 begründete er explizit mit dem Bedürfnis, Raffael weiter zu studieren. Und 1754 war das Jahr, in dem eines der Hauptwerke des Künstlers, die *Sixtinische Madonna*, auch unter Vermittlung Bianconis, ihren Weg nach Dresden fand (und Winckelmann zu einer begeisterten Beschreibung in seiner 1755 veröffentlichten Schrift zur Antikenrezeption anregte):[20] Die Ideale des Stils, für die sich Mengs bei Raffael begeisterte, seine Darstellung nackter Figuren und die Konzepte von Natur und Natürlichkeit, die in seinem Werk umgesetzt wurden, sollten auch zur Grundlage des in dieser Zeit neu durchdachten Akademiegedankens werden – zu dem sich auch Mengs und Winckelmann mehrfach äußerten, was handfeste Folgen in Dresden hatte. Dort trieb Maria Antonia 1764, also noch nach dem unerwartet frühen Tod ihres Mannes, die Einrichtung einer Kunstakademie voran, in deren Gründungsleitlinien die Verknüpfung von Kunst und Gesellschaft mit einem Schwerpunkt auf Kunsthandwerk im Zentrum steht.[21]

19 Charles Burney, *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands* (London 1775), hrsg. von Percy A. Scholes, London 1959, Bd. 2, S. 120 (*Dr. Burney's Musical Tours in Europe* 2).

20 Luigi Emery, *Gian Ludovico Bianconi in Germania (1744–1764)*, in: *Studi e memorie per la storia dell'università di Bologna* 14 (1938), S. 115–168, hier S.128 f.

21 Steffi Roettgen, *Hofkunst – Akademie – Kunstschule – Werkstatt. Texte und Kommentare zur Kunstpflege von August III. von Polen und Sachsen bis zu Ludwig I. von Bayern*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 36 (1985), S. 131–181, hier S. 156, 176 f., Fußnote 149; Manfred Altner, *Geschichte der Dresdner Kunstakademie von den Anfängen bis zum Tode Hagedorns (1764–1780)*, in: *Academies of Art Between Renaissance and* Romanticism, hrsg. von Anton W. A. Boschloo u. a., s'Gravenhage 1989, S. 348–367, hier S. 356, S. 362 f. (*Leids kunsthistorisch jaarboek* 5–6); Schlechte, *Das geheime politische Tagebuch* (wie Anm. 13), S. 48 f.

Als Klassizist, vergleichbar mit dem griechischen antiken Dramatiker Timotheus, der für seinen lyrischen Stil geschätzt wurde, wird Hasse auch von Algarotti gesehen. Ebenfalls bei Burney zitiert – und in der Sekundärliteratur auch häufig wiedergegeben – wird folgendes Gedicht des Dresdner Gemäldeagenten:

> Ivi d'Italia l'armonia divina
> Ne' bei concenti suoi varia, e concorde
> Risuona d'Hasse sotto all'agil dito,
> Che gli affetti del cuor, del cuor Signore,
> Irrita, e molce a un sol toccar di lira,
> E pietà, com'ei vuol sdegno, od amore
> Nuovo Timoteo in sen d'Augusto inspira.[22]

Dass bei Algarotti mit der Zuschreibung des Namens Timotheus an Hasse deutlich antikisierende Konzepte zum Tragen kommen, ist auch in einem Themenvorschlag des Schriftstellers an den eingangs meiner Ausführungen herangezogenen venezianischen Maler Tiepolo belegt.[23] 1744, also im Jahr der Entstehung von *Il trionfo di Flora* und *Mecenate*, schlägt Algarotti Tiepolo ein bis in die Details ausgearbeitetes Gemälde *Timoteo, ovvero gli effetti della Musica* vor. Die vom Schriftsteller zu diesem Entwurf herangezogene Vorlage ist John Drydens *Alexander's Feast*, in dem der englische Dichter versuchte, mit sprachlichen Mitteln die Musik und deren Auswirkung nachzuempfinden. In Analogie hierzu ist es nun Algarottis Plan, dieses synästhetische Konzept in einem Bild ausarbeiten zu lassen. Er stellt sich dazu einen in Anlehnung an griechische Architektur gestalteten Hof vor:

> „In mezzo a questo atrio, dove si potranno introdurre scalinate e poggioli, si rappresenterà Timoteo con cinto adorno a' capelli e con abito affatto greco, toccante la lira a sette corde"[24]

In Timotheus' Gegenüber, Alexander dem Großen und seinem Hofstaat, darunter auch gestandene Krieger, die sich allesamt vom Gesang des Musikers hinreißen lassen, sieht er die malerische Ausgestaltung des Wirkungsprinzips der Musik umgesetzt. Roberto Puggioni beschreibt das folgendermaßen:

> „Algarotti, con il *Timoteo*, intravede la possibilità non più solo d'enunciare il principio teorico dell'unità delle arti, bensì di contribuire ad un'opera nella quale un artista di valore superava, sotto la sua guarda, le barriere fra arti sorelle nelle equivalenze sinestetiche della trasposizione pittorica"[25]

22 Burney, *An Eighteenth-Century Musical Tour* (wie Anm. 19), S. 146.
23 Vgl. Roberto Puggioni, *Mecenatismo e critica d'arte. Algarotti, la „Gemäldegalerie" di Dresda e Tiepolo*, in: *Musica e storia* 7 (1999), Nr. 2, S. 375–402.
24 Ebd., S. 387 f.
25 Ebd., S. 392.

Wie Timotheus im vorgeschlagenen, nie verwirklichten Gemälde Ausdruck der klassizistischen Vision von der Vereinigung der Künste wurde, so waren Hasse und sein Musikstil am Dresdner Hof unter Friedrich August II. musikalischer Ausdruck dieses Prinzips in der Oper. Ebenso wie in Tiepolos Mäzenaten-Gemälde, in dem August III. zwischen antiken Statuen als antiker Kaiser verherrlicht wird, und ebenso wie die Protektion des deutschen Raffael namens Mengs, scheint damit auch Hasse Teil des „offiziellen" Antikenrückbezugs am Dresdner Hof gewesen zu sein. Und Algarottis (später schriftlich fixierte) Überlegungen zur Erneuerung des Operngenres, dem ebenfalls die Vision von der Einheit der Künste in der Gattung zugrunde liegt, waren in dieser Hinsicht sicherlich nicht belanglos – zumal Algarotti in den Jahren vor Maria Antonias Ankunft in Dresden am sächsischen Hof weilte. Mit der Adaption stilistischer Gestaltungsmaximen Hasses stellt sich Maria Antonia in eben diesen künstlerisch-klassizistischen Kontext, den sie schon allein mit ihrer Mehrfachautorschaft an der Pastorale als Textautorin, Komponistin und Aufführende deutlich prononciert hatte. Der musikalische Opernstil Hasses und seiner Schülerin Maria Antonia kann auf dem Weg über die Nachbarkünste Dichtung und Malerei, mit denen die Musik nach klassizistischen Idealen eine Symbiose einging, in Dresden als klassizistisch gefasst werden. Unter dem Gewand des offiziellen Dresdner Opernstils, der Vertonung von *Il trionfo della fedeltà* im Rahmen der Stilistik Hasses, versteckte Maria Antonia keineswegs regierungsfreundliche inhaltliche Aspekte des Librettos. Denn Augusts III. künstlerische Interessen waren zwar Teil seiner Repräsentationspolitik. Seine Maximen zur Staatenführung bezogen sich jedoch nicht auf gesellschaftliche Ideale der vorchristlichen Zeit zurück – und das geschah wie beschrieben am kurprinzlichen Hof. Maria Antonia setzte somit in offiziellem Gewand ein Stück Regierungskritik. Dennoch fand der polnische König und sächsische Kurfürst Vergnügen an der Aufführung des Stückes; das Vergnügen des ebenfalls anwesenden Kurprinzen dürfte jedoch weitaus größer gewesen sein.

Ute Poetzsch-Seban

Georg Philipp Telemann als Komponist und Kapellmeister am Eisenacher Hof

Das Thema „Telemann und Eisenach" war in den letzten Jahrzehnten wiederholt Gegenstand des Interesses der Eisenacher und Thüringer Regional-, aber auch der Telemannforschung. 1976 wurden in den *Magdeburger Telemann-Studien* Beiträge von Eberhard Matthes und Claus Oefner veröffentlicht.[1] 1980 erschien die Studie *Telemann in Eisenach* von Claus Oefner, ein Extrakt aus dessen unveröffentlichter Dissertation.[2] Im Mittelpunkt von Forschungen Hans Rudolf Jungs stand der Eisenacher Kapellmeister Telemann.[3] Zuletzt kommentierte Wolf Hobohm die auf Eisenach bezogenen Äußerungen in Telemanns Autobiographien.[4]

Telemann maß seinen Eisenacher Jahren 1708 bis 1712 offensichtlich eine besondere Bedeutung zu. Er nannte das Leben in dieser Residenz eine „hohe Schule", weil er hier „in verschiedenen zur Music gehörigen Sachen zu einer wahren Soliditaet kommen."[5] Wichtig war ihm, darauf hinzuweisen, an diesem Ort „auch im Christenthume ein gantz anderer Mensch" geworden zu sein.[6] Er hatte hier ein von „ungeheuchelter Gottesfurcht" geprägtes Umfeld. Davon zeugt etwa das Andachtsbuch Herzog Johann Wilhelms *Christ-Fürstl. Andachten, und Betrachtungen etlicher Biblischen Sprüche*.[7] Dessen dritte Ehefrau, Herzogin Magdalena Sibylle, war bis zu ihrer Heirat Stiftsdame in Quedlinburg gewesen und als eine „Höchst-gottselige Fürstin" bekannt.[8] Sie war eine Weißenfelser Prinzessin und damit die ältere Schwester der Gräfin Anna Maria von Promnitz und des seit 1697 regierenden Herzogs Johann Georg von Sachsen-Weißenfels. Dieser Herzog

1 *Telemann und Eisenach. Drei Studien*, Magdeburg 1976 (*Magdeburger Telemann-Studien* 5).

2 Claus Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Phil. Diss. Halle (Saale) 1975; ders., *Telemann in Eisenach. Die Eisenacher Musikpflege im frühen 18. Jahrhundert*, Eisenach 1980 (*Eisenacher Schriften zur Heimatkunde* 8).

3 Hans Rudolf Jung, *Georg Philipp Telemann als Eisenacher Kapellmeister und seine weltlichen Festmusiken für den Eisenacher Hof. Ein Beitrag zur Biographie des Komponisten und zur Geschichte der Eisenacher Hofkapelle*, Phil. Diss. (B) Halle (Saale) 1975.

4 Wolf Hobohm, *Telemann und Eisenach*, in: *Bach und Thüringen. 76. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, 23. bis 27. Mai 2001 in Eisenach. Bachfest-Buch*, Erfurt 2001, S. 119–129.

5 *Autobiographie 1718*, in: *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981, S. 99.

6 Ebd.

7 *Christ-Fürstl.* | *Andachten,* | *und* | *Betrachtungen* | *etlicher Biblischen* | *Sprüche,* | *Zur Ehre und Lobe GOttes,* | *wie auch zu Sein und der Sei-* | *nigen Erbauung* | *auffgesetzet* | *von* | *J. W. H. z. S.* || *Gedruckt zu Eisenach, Anno 1709*. Einführung: Hagen Jäger, *Herzog Johann Wilhelm, ein Eisenacher Herrscher und seine Frömmigkeit*, in: *Bach und Thüringen* (wie Anm. 4) S. 69–87.

8 Vgl. auch: *Weißenfels*, in: *Grosses Universal-Lexicon*, Leipzig 1747, Bd. 54., Sp. 1322–1375.

hatte besondere Ambitionen, etwa wenn er einen Orden „de noble passion" stiftete, 1704 den dichtenden Pfarrer Erdmann Neumeister als Hofdiakon berief, eine neue Kirchenmusik, vertreten durch Neumeister und Johann Philipp Krieger beschirmte und Opern spielen ließ. Telemann hatte zu den Weißenfelsischen Albertinern, wohl namentlich dem Herzog und seinen Schwestern, spätestens seit seinen Leipziger Jahren engen Kontakt, während derer er in Weißenfels vier Opern zur Aufführung brachte.[9] Am 16. Juni 1705 heiratete die Prinzessin Anna Maria den Grafen Erdmann von Promnitz. Zum Juni des Jahres hatte Telemann seine Leipziger Stelle gekündigt, um mit dem Paar als Kapellmeister nach Sorau reisen zu können. Im Januar 1706 erfolgte die Anstellung Erdmann Neumeisters, der bis 1715 – als er nach Hamburg berufen wurde –, in Sorau blieb, während Telemann bald die Gelegenheit bekam, diesen schwierigen Hof zu verlassen. Am 28. Juli 1708 heiratete Anna Marias Schwester Magdalena Sibylle den Eisenacher Herzog Johann Wilhelm. Auch hier ist wohl davon auszugehen, dass Telemann an der Hochzeit in Weißenfels teilgenommen hat, um sich nach Abschluss der Feierlichkeiten in die Residenz zu begeben.

Mit seiner Wiederverheiratung im Jahre 1708 scheint Johann Wilhelm eine neue Ära eingeleitet haben zu wollen. Es erschienen diverse Publikationen wie *Das im Jahr 1708 lebende und schwebende Eisenach*, 1709 das herzogliche Andachtsbuch, im selben Jahr die *Historische Nachricht von der öffentlichen Bibliotheque des Fürstlichen Gymnasiums zu Eisenach*, eine weitere Veröffentlichung über das „Fürstentum Eisenach" 1710. Ähnliches lässt sich für die fürstliche Hofkapelle feststellen, die in diesem Zeitraum neu organisiert wurde. Zwar gab es bereits 1677 eine erste Kapelle, doch von Bedeutung war erst die Anstellung Pantaleon Hebenstreits im Juni 1707, der beauftragt wurde, eine Kapelle im französischen Stil aufzubauen. Telemann sagte noch 1740 von der Eisenacher Kapelle, „die am meisten nach frantzösischer Art eingerichtet war, zum Ruhm nach [...], daß sie das parisische, so sehr berühmte Opern-Orchester, welches ich nur erst vor kurtzem gehöret, übertroffen habe."[10] Johann Wilhelm Hertel beschreibt, dass „Herr Pantaleon [...] eine überaus schöne Musik aufgerichtet" hatte, „bey welcher er den accuraten und egalen Vortrag eingeführet, der überhaupt der französischen Musik eigen ist".[11] Und Telemann berichtete 1718:

> „Monsieur Pantlon, sage ich, hatte nebst der Erfahrung auf vielerley Instrumenten zugleich in der Frantzösischen Music und Composition eine ungemeine Geschicklichkeit, woraus ich mehr Vortheil geschöpfet, als ich hier anzuführen vermögend bin. Das anhaltende Exercitium in dergleichen Sachen brachte bey hiesigem Orchestre eine feste und einhellig-übereinstimmende Execution zu wege, welche mich zu beständiger Arbeit anlockte."[12]

Zu den namentlich bekannten Musikern, die vor Telemann engagiert waren, gehörte neben Pantaleon Hebenstreit auch dessen Bruder Johann Friedrich. Der Stadtmusiker Johann Heinrich Halle wurde „bei Hof sowohl in der Kammermusik als bei Konzerten

9 Wolf Hobohm, *Georg Philipp Telemann und die bürgerliche Oper in Leipzig*, in: *Händel-Jahrbuch* 36 (1990), S. 49–61.

10 *Autobiographie 1740*, in: *Singen ist das Fundament zur Music* (wie Anm. 5), S. 203.

11 Zitiert nach: Claus Oefner, *Telemann in Eisenach* (wie Anm. 2), S. 9.

12 *Autobiographie 1718*, in: *Singen ist das Fundament zur Music* (wie Anm. 5), S. 99.

und assembléen auch Anwesenheit fremder Herrschaften" herangezogen. Namentlich bekannt ist auch der „Hautboist" Johann Heinrich Reibestein. 1707 hatte es auch einen Wechsel im städtischen Musikleben gegeben, und zwar wurde im Januar des Jahres der Kantor Johann Conrad Geisthirt in sein neues Amt eingeführt.

Mit oder kurz vor Telemann kamen 1708 Johann Valentin Hopf und Johann Christian Koch aus Weißenfels nach Eisenach. Später folgten Johann Friedrich Helbig, Gottfried Langmasius und Johann Christian Pechuel. In seiner Autobiographie von 1740 erzählt Telemann von diesen Vorgängen und davon, dass anfangs nur an „eine Instrumental-Musik" gedacht gewesen war, „deren Glieder der nie genug zu rühmende Hr. Pantaleon Hebenstreit zusammen suchte".[13] Telemann wurde als „Concertmeister" eingesetzt, zu dessen Aufgaben es gehörte, „bey der Tafel und in der Kammer die Violine, und das übrige, zu spielen". Der „Director" der Musik war Hebenstreit, der aber auch „mitgeigete, und auf seinem bewundernswürdigen Cymbal sich hören ließ". Hebenstreit war nach Telemanns Aussage ein sehr guter Geiger. Um ihm im Zusammenspiel gewachsen zu sein, bereitete er sich auf Auftritte vor, indem er sich „etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit ausgestreifftem Hemde am lincken Arm, und mit stärckenden Beschmierungen der Nerven einsperrte", übte und probte und „bey sich selbst in die Lehre ging", „damit ich gegen seine Gewalt mich in etwas empören könnte." Diese Methode verhalf zu „mercklicher Besserung". Hebenstreit komponierte auch, aber außer diesen Stücken erklangen fast nur Kompositionen Telemanns, denn „zu allen Aufführungen [...] verfertigte" er alles. „So stehet leicht zu erachten, was ich zusammen geschrieben haben müsse", kommentiert er lakonisch. Daher wäre es kaum möglich, dass er sich an alles erinnere, was er „zum Geigen und Blasen erfunden". Die Verluste auf diesem Gebiet dürften außerordentlich hoch sein, weshalb das Repertoire lediglich auf Grund einer nur schmalen Basis und durch Vergleich ermittelt werden kann.

Da die Kapelle französisch eingerichtet war, darf davon ausgegangen werden, dass eine der wichtigsten Gattungen der Kammermusik die Ouverture mit ihren Folgesätzen darstellte, wie dies auch in Sorau der Fall gewesen war.

Der französisch inspirierte Stil schlug sich auch in Concerti nieder. Telemann bemerkte dazu, dass es wahr sei, „daß sie mehrentheils nach Franckreich riechen".[14] Diese Bemerkung ist deshalb von Bedeutung, weil das Bild der Instrumentalmusik der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts zu großen Teilen immer noch von der Ansicht dominiert ist, dass das in Deutschland gepflegte Concerto erst mit dem Bekanntwerden der Kompositionen von Antonio Vivaldi und seiner effektiv strukturierten Ritornellform zur Blüte kam. Dem kann nicht so sein, denn vor Vivaldi wirkten mit ihren Kompositionen Tommaso Albinoni und vor allem Giuseppe Torelli direkt in Deutschland. Dazu kamen französische Elemente, die Telemann wegen seiner Affinität zur französischen Musik ebenfalls gepflegt hat.

Das konzertierende Prinzip manifestierte sich nicht nur in Concerti für eines oder mehrere Soloinstrumente, sondern auch in den so genannten Ripienkonzerten, von denen Telemann in Eisenach eine beträchtliche Zahl komponiert hat.

13 Die folgenden Zitate vgl. *Autobiographie 1740*, in: ebd., S. 203 f.
14 *Autobiographie 1718*, in: ebd., S. 100.

Telemann kokettierte wohl ein wenig, wenn er 1718 mitteilte, dass die Natur ihm versagt habe, Zugang zur Gattung Concerto zu finden. Als einen Grund seiner Reserviertheit nannte er die ihm nicht zusagende allgemeine Machart. Denn er hatte festgestellt, dass „in denen meisten Concerten [...] zwar viele Schwürigkeiten und krumme Sprünge, aber wenig Harmonie und noch schlechtere Melodie" vorhanden waren. Er mochte die Schwierigkeiten nicht, weil „sie meiner Hand und Bogen unbequem waren", aber es fehlte diesen Stücken vor allem an Melodie, an die er sein „Ohr durch die Frantzösischen Musiquen gewöhnet" hatte. Die erhaltenen Konzerte Telemanns zeigen, dass er sowohl Harmonie als auch Melodie mit dem konzertierenden Prinzip zu verbinden vermochte.

Nach eigener Einschätzung fand er bei sich eher „eine bessere Neigung zu Sonaten" und experimentierte in dieser Gattung mit bis zu neunstimmigen Werken. Doch „hat man mich überreden wollen" (1718), mit anderen Worten wiederholte er später, man „wollte mir auch schmeicheln" (1740), „die Trio wiesen meine beste Stärcke, weil ich sie so einrichtete, daß eine Stimme so viel zu arbeiten hätte, als die andre." Denn er richtete seine Trios so ein, „daß die zwote Partie die erste zu seyn schien, und der Baß in natürlicher Melodie, deren jeder Ton also, und nicht anders seyn konnte, einhergieng." Wie Telemann der Meister der Ouverture blieb, blieb er auch der Meister der Triosonate. Beide Gattungen hatte er bereits in Eisenach intensiv gepflegt.

1718 berichtet Telemann, dass in Eisenach „allhier bey meiner Ankunfft die Capelle erst aufgerichtet" wurde.[15] Es gab bereits eine Kammermusik, aber die „Capelle" für die Kirchenmusik wurde erst aufgebaut, nachdem Telemann angestellt worden war. Die Initiative dafür führt er auf sich selbst zurück, denn er wurde, „nachdem der Durchlauchtige Hertzog an einigen Kirchencantaten, die ich allein absang, Gefallen getragen, [...] befehliget [...], benöthigte Sänger zu verschreiben, die aber auch als Violinisten gebraucht werden könnten."[16]

Lange Zeit ist angenommen worden, Telemann selbst sei der Sänger gewesen, der am 25. Dezember 1708 auf dem Orgelchor in der Georgenkirche eine geringstimmige Vokalkomposition „nur mit Instrumenten u ein Tenore solo." vorgetragen hat.[17] Doch Telemann war Bariton, eine Stimmlage, „welche zwischen Tenor und Baß stehet", wie er in seinem Frankfurter Bewerbungsschreiben erklärt.[18] Vielleicht war der Solist aber bereits Johann Friedrich Helbig, der dokumentarisch allerdings erst Ostern 1709 nachweisbar ist.[19] Doch bleibt die Frage, welche Art Kantaten es gewesen sind, die Telemann dem Herzog vorgesungen hat, um ihn von der Einrichtung einer Kirchenmusik zu überzeugen. Naheliegend ist, dass er auf seine Vertonungen der *Geistlichen Cantaten* von Erdmann Neumeister zurückgriff, Kompositionen, die vielleicht bald nach 1702, dem Erscheinungsjahr der Texte, entstanden sind, und zuerst in Sorau oder Pleß erklungen sein könnten. Bekannt ist jedenfalls, dass Gräfin Anna Maria von Mai bis August 1706 in die schlesische Nebenresidenz Pleß zog, wohin auch Neumeister beordert wurde, der

15 Ebd, S. 99.

16 *Autobiographie 1740*, in: ebd., S. 203.

17 Zitiert nach: Oefner, *Das Musikleben in Eisenach* (wie Anm. 2), S. 176; ders., *Telemann in Eisenach* (wie Anm. 2), S. 11.

18 Vgl. *Telemanns Bewerbungsschreiben*, in: Roman Fischer, *Frankfurter Telemann-Dokumente*, Hildesheim 1999, S. 178 (*Magdeburger Telemann-Studien* 16).

19 Oefner, *Das Musikleben in Eisenach* (wie Anm. 2), S. 138.

als Beichtvater Zugang zum „Gräflichen Gemach" hatte, wo er die seit langer Zeit erste protestantische Predigt hielt.[20] Zu solchen Privatandachten könnten die geistlichen Kammerkantaten Telemanns für eine Stimme, ein oder zwei Instrumente und Basso continuo aufgeführt worden sein. Die Eisenacher Kirchenmusik beschränkte sich aber nicht auf geringstimmige, kammermusikalische Kompositionen. Telemann nutzte die Möglichkeiten, die ihm in Eisenach zugestanden wurden, und realisierte bald eine größer dimensionierte und an der modernen Gattung der Oper orientierte Kirchenmusik. Mit dieser Idee befand er sich im Einverständnis mit dem aus seiner Sicht besten Dichter geistlicher Werke, Erdmann Neumeister. Die persönliche Beziehung Telemanns zu Neumeister scheint freundschaftlichen Charakters gewesen zu sein; Neumeister war – neben der Sorauer Gräfin – einer der Paten von Telemanns in Eisenach geborener Tochter.

Das erste bekannte kirchenmusikalische Ereignis der Eisenacher Jahre ist der Jahrgang *Geistliches Singen und Spielen*, den Neumeister gedichtet hatte. Dieser Jahrgang geht weit über das hinaus, was Neumeister in seinen ersten Textreihen von 1702 und 1707, *Geistliche Cantaten* und *Das Wort Christi*, hervorgebracht hatte. Denn er integrierte nun auf Anregung Telemanns und als Frucht gegenseitigen Austausches, zu dem in den Sorauer Jahren ausreichend Gelegenheit gewesen sein dürfte, Bibelsprüche und Liedstrophen, die er nach ihrem Affektgehalt und ihrem homiletischen Potential auswählte. Von diesem Jahrgang nahm die Geschichte der Kirchenkantate des 18. Jahrhunderts ihren Ausgang.

Telemann berichtet, er habe in Eisenach „vier Jahrgänge in so vielen Jahren fertig" gestellt, „nebst zween andern, zum nachmittäglichen Gottesdienste, worin aber etliche Lücken blieben". Demnach könnte er mit Eintreffen in Eisenach sofort mit der Komposition von Jahrgängen begonnen haben, und die der Jahre 1708/09 und 1709/10 wären dann ebenso verloren wie ein Jahrgang 1711/12. Die Ausführenden der Kirchenmusik waren die Hofkapelle mit den neu hinzugezogenen Sängern, darunter der Tenorist Johann Friedrich Helbig und der Bassist Gottfried Langmasius. Der Diskantist Johann Christian Pechuel trat seinen Dienst vermutlich im Herbst 1711 an, aktenkundig ist er erst 1712.[21] Diese Konstellation ist an den Kompositionen festzustellen, die bevorzugt Rezitative und Arien für Tenor und Bass haben, nur selten für Sopran. Möglicherweise wirkten begabte Knaben des Chorus musicus der Lateinschule manchmal als Solisten, sicherlich aber als Diskantisten in den Tuttisätzen mit.[22] Zumindest einer ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt namentlich zu machen, der Sohn des Bassisten Johann Valentin Hopf, Johann Philipp. Bis 1714 ist er in den Schülerlisten des Gymnasiums geführt. Danach bekam er in Frankfurt eine gezielte Ausbildung als Kapellknabe. Damit war er einer der beim Kapellmeister Telemann versorgten Schüler, denen eine besondere musikalische Erziehung zuteil wurde. Von Ende 1722 bis zu seinem Tod 1725 war er als Kammermusiker, Sänger und Instrumentalist sowie als „Ausschreiber" der „Jahrgänge, Ouverturen, Concerten, Geburtstags-Cantaten und Serenaten" in Eisenach angestellt.

20 Johann Samuel Magnus, *Historische Beschreibung der Hoch-Reichs-gräfflichen Promnitzischen Residentz-Stadt Sorau*, Leipzig 1710, S. 414.

21 Jung, *Georg Philipp Telemann als Eisenacher Kapellmeister* (wie Anm. 3), S. 52.

22 Zu den Aufgaben des Chorus musicus gehörte es ohnehin, im Gottesdienst zu singen. Vgl. Oefner, *Das Musikleben in Eisenach* (wie Anm. 2), S. 47 f.

Telemann komponierte in Eisenach außer den Jahrgängen nach seinen eigenen Worten nicht zu zählende „Missen, Communionsstücke und Psalmen".[23] Im Unterschied zu den Jahrgängen, die eine große Resonanz fanden und bis weit in das 18. Jahrhundert hinein rezipiert wurden, sind bisher nur wenige Stücke tatsächlich als Frucht der Eisenacher Tätigkeit einzuordnen, weil auch in Frankfurt solche Kompositionen entstanden, andererseits der Schwund sehr groß ist.

Telemann war verpflichtet, auch die Musik zu besonderen Gelegenheiten zu verfassen. Er spricht von „Serenaten bey hohen Geburths- oder Nahmens-Festen. Von jenen werde nicht über 50. und von diesen kaum 20. zu zehlen haben."[24] Zu einigen dieser Musiken hatte er selbst auch die „Verse entworfen".[25]

Mit der Verpflichtung Telemanns und vorher schon Pantaleon Hebenstreits hatte der Herzog das Musikleben an seinem Hof auf hohem Niveau neu organisiert. Die Qualität der Eisenacher Musikausübung war bald so vorbildhaft, dass etwa Johann Ludwig Bach von seinem Herzog zu Studienzwecken nach Eisenach verschickt wurde, bevor er 1711 zum „Capell Direktor" aufrücken konnte.[26]

1712 änderte Telemann sein berufliches Umfeld radikal, indem er den „auserlesenen Hof" in Eisenach verließ. Er folgte einem wohl in seiner Zeit geläufigen Sprichwort, das lautet „Wer Zeit Lebens fest sitzen wolle, müsse sich in einer Republick niederlassen." Aufschlussreich scheint auch die Bemerkung, dass er durch den Wechsel eine „angenehme Freiheit im Leben" erhalten habe, die den „Verlust" an einem „gnädigen Herrn und an braven Virtuosen" durchaus aufwiege.

Doch waren die Beziehungen nach Eisenach wie überhaupt nach Sachsen und Thüringen nicht abgebrochen. Es gab wiederholt Bestrebungen, Telemann für Sachsen zurückzugewinnen, etwa als Kapellmeister in Gotha (Herzog Friedrich II. ist Widmungsträger der 1718 gedruckten *Six Trios*, aber auch der 1719 erschienenen Predigtreihe *Geistliche Bibliothec* von Neumeister). Die Idee, Telemann als Gesamtkapellmeister der ernestinischen Wettiner zu berufen, ging wohl von Herzog Ernst August von Sachsen-Weimar aus (einer der Paten von Telemanns Sohn August Bernhard, geb. 1720). Auch erhielt er das Angebot, die königlich polnische Kapelle zu übernehmen.[27] Die Beziehungen Telemanns zum Hof in Eisenach wurden 1717 geregelt, als Herzog Johann Wilhelm Telemanns Anstellung als Kapellmeister von Haus aus dekretierte, womit der Usus, dass Telemann inzwischen von Frankfurt aus regelmäßig Musik für diverse Eisenacher Gelegenheiten komponiert hat, festgeschrieben wurde:

> „Endlich begnädigten mich schon erwehnte Sr. Hochfürstl. Durchl. der Hertzog von Eisenach, aufs neue mit einer Bestallung und dem Caracter dero Capellmeisters, vermöge deren so wohl vor Kirche, als Cammer, die benöthigten Musicalien von hier aus lieffern muß."[28]

23 *Autobiographie 1718*, in: *Singen ist das Fundament zur Music* (wie Anm. 5), S. 100.
24 Ebd., S. 100 f.
25 *Autobiographie 1740*, in: ebd., S. 204.
26 Herta Müller-Oesterheld, *Anmerkungen zur sozialen Lage und Stellung Johann Ludwig Bachs am Meininger Hof im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts*, in: *Hofkapellmeisteramt – Spätbarock – Frühaufklärung*, Köthen 1986, S. 77 (*Veröffentlichungen des Historischen Museums Köthen* XIV: *Cöthener Bach-Hefte* 4).
27 Hierzu vgl. Fischer, *Frankfurter Telemann-Dokumente* (wie Anm. 18), S. 31, Anm. 90.
28 *Autobiographie 1718*, in: *Singen ist das Fundament zur Music* (wie Anm. 5), S. 90.

Das Dekret regelte auch die Aufführungsrechte an Telemanns Kompositionen. Telemann wurde nun befohlen, „diejenige Musicalia, so er anhero liefert, binnen zwey jahren niemanden zu communiciren"; ebenso hatte er „auch jederzeit neu-componirte und anderswo nicht bekante stücke zu überschicken".[29] Denn Telemann führte seine neuen, für Eisenach komponierten Kirchenmusik-Jahrgänge auch in Frankfurt auf. Namentlich waren dies der *Französische Jahrgang* aus dem Jahr 1714/15 und der Aufführungsjahrgang 1716/17, der aus den Hälften des ersten und zweiten *Concertenjahrganges* besteht. Die Texte zu diesen Jahrgängen hatte Neumeister gedichtet, zu dem Telemann den Kontakt hielt. Mit den am Hof angestellten Sekretären Johann Friedrich Helbig und Johann Ulrich von Lingen wurde Ersatz für Telemanns favorisierten Dichter Neumeister gefunden, dem man Honorar zahlen musste und auf den kein direkter Zugriff möglich war. Auf herzogliches Dekret dichteten nun Helbig und Lingen die Texte für die Eisenacher Kirchenmusik.[30]

Telemann komponierte nun einige Jahre sowohl für Frankfurt als auch für Eisenach „original". Seine Eisenacher Aufgaben blieben die alten; er komponierte neben der Kirchen- nach wie vor die Kammermusik und zu besonderen Gelegenheiten, insbesondere Geburtstagen.

Die Anstellung als Kapellmeister von Haus aus behielt Telemann bis zum Tode Johann Wilhelms im Jahr 1729. Danach fielen die Kompositionsaufgaben und auch Telemanns (hier nicht erwähnte) Tätigkeit als Korrespondent den Konsolidierungsmaßnahmen Wilhelm Heinrichs zum Opfer.[31]

In seinen Eisenacher Jahren nutzte Telemann alle Möglichkeiten, die sich ihm boten, und experimentierte auf verschiedenen musikalischen Gebieten. Von besonderer Bedeutung und richtungsweisend für die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik ist der in Zusammenarbeit mit Erdmann Neumeister entstandene große Kantaten-Jahrgang *Geistliches Singen und Spielen.*

Telemann musste Eisenach verlassen, weil er das Potential der Bedingungen und Verhältnisse ausgeschöpft sowie sein Betätigungsfeld nach allen Richtungen ausgeschritten und so weit wie möglich erweitert hatte. In Frankfurt warteten neue Aufgaben bei einer nach Telemanns Worten „auskömmlichen Versorgung", die auch Ruhe hätte verheißen können; aber „was die Ruhe anlanget, so habe ich sie biß anhero noch nicht gefunden, woran aber mein Naturell, welches keinen Müßiggang ertragen kann, Uhrsache ist."[32]

29 *Decret vor den Hrn Capell-Meister Telemann*, in: ebd., S. 73.

30 Claus Oefner, *Johann Friedrich Helbig und Hermann Ulrich von Lingen – zwei Eisenacher Textdichter Telemanns*, in: *Telemann und Eisenach* (wie Anm. 1), S. 17–59; Brit Reipsch, *Die Telemann-Quellen in Goldbach – der ‚erste Lingensche Jahrgang'*, in: *Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte*, 3. Folge, Oschersleben 1997, S. 64–95 (*Magdeburger Telemann-Studien* 15); dies., *Anmerkungen zum ‚Sicilianischen Jahrgang' von Georg Philipp Telemann*, in: *Telemann in Frankfurt am Main*, Mainz u. a. 2000, S. 74–92 (*Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte* 35).

31 Gerd Bergmann, *Eisenach als Residenzstadt*, in: *Residenzstädte und ihre Bedeutung im Territorialstaat des 17. und 18. Jahrhunderts*, Gotha 1991, S. 81–90 (*Veröffentlichungen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha* 29).

32 *Autobiographie 1718*, in: *Singen ist das Fundament zur Music* (wie Anm. 5), S. 101 f.

Uwe Wolf

Thüringische Tradition und höfischer Glanz – Die Motetten des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach

Eine Gesamtdarstellung und Würdigung der deutschen protestantischen Motette des 18. Jahrhunderts steht noch aus, ist doch das lebendige Fortbestehen der Gattung nach der Mitte des 17. Jahrhunderts – von den Motetten Johann Sebastian Bachs einmal abgesehen – in der Musikwissenschaft bisher kaum zur Kenntnis genommen worden.[1] Das betrifft besonders die erneut aufblühende Motette der zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, macht aber auch die Beschäftigung mit Motetten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu einem schwierigen Unterfangen. Hier beherrschen die Motetten Johann Sebastian Bachs das Feld, selbst die Motetten Telemanns etwa finden in Darstellungen zur Gattung oder zur Epoche kaum Beachtung. Lediglich die Musikpraxis hat diese Kompositionen inzwischen teilweise aufgegriffen.

Die Motette wurde aber besonders im mitteldeutschen Raum während der zweiten Hälfte des 17. und des gesamten 18. Jahrhunderts in ungebrochener Tradition weitergepflegt und -entwickelt. Dabei ist jedoch wohl vielerorts eine Zweiteilung der Motettenpraxis zu beobachten: In den regulären Gottesdiensten fanden als Introitus-Motetten ältere Kompositionen, vornehmlich aus dem *Florilegium Portense* des Erhard Bodenschatz von 1603/1618 und 1621 weiterhin Verwendung[2] – in Leipzig immerhin bis 1789[3] –, Neukompositionen erfolgten hingegen überwiegend zu besonderen Anlässen: vor allem für Trauer- und Gedenkfeiern, auch zu Weihnachten oder Neujahr, gelegentlich für Hochzeiten. Bei den Neuschöpfungen handelt es sich also überwiegend um den Typ der Kasualienmotette. Motetten für alle Gelegenheiten des Kirchenjahrs wurden erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder vermehrt komponiert.

Einen gewissen Querschnitt durch die Motetten-Produktion des frühen 18. Jahrhunderts gibt der von Max Seiffert 1915 herausgegebene Band *Thüringische Motetten aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*[4] mit 93 Werken aus einer heute nicht mehr greifbaren Sammelhandschrift.[5] Ergänzend wurden für die vorliegende Studie drei zusammenge-

1 Vgl. dazu Uwe Wolf, *Johann Sebastian Bach und die sächsische Motette in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig, Konferenzbericht Leipzig 2000* (Hrsg. Ulrich Leisinger), Hildesheim 2002, S. 427–440, hier S. 427 f. (*Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, Bd. 5).

2 Aus Leipzig ist diese Praxis bestens bekannt und belegt (vgl. ebd., S. 428 f.), dies ist jedoch offenbar nicht auf Leipzig beschränkt. Entsprechende Indizien liegen auch aus anderen Orten vor, auch wenn detaillierte Untersuchungen noch ausstehen. Vgl. zur Verbreitung des *Florilegium* Otto Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Diss. Halle 1927, Leipzig 1928, besonders S. 69 ff.

3 Vgl. Wolf, *Motette* (wie Anm. 1), S. 429 f.

4 *Thüringische Motetten aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Max Seiffert, Wiesbaden 1915 (DDT 49/50).

5 Universitätsbibliothek Königsberg: Gotthold Ms. 13661.

hörige Motetten-Sammelhandschriften der Berliner Amalienbibliothek mit insgesamt 50 Kompositionen herangezogen, darunter auch die 11 Motetten Johann Ludwig Bachs.[6] Dennoch kann hier allenfalls eine vorläufige Einordnung erfolgen.

Die allgegenwärtige Präsenz des *Florilegium Portense* und damit der Stilwelt des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts hat sich auch in den Neukompositionen niedergeschlagen; etwa gemahnen doppelchörige Motetten, insbesondere in den Schlussverdichtungen, noch im 18. Jahrhundert – und auch bei Johann Ludwig Bach – an die venezianische Mehrchörigkeit des frühen 17. Jahrhunderts. Aber vor allem eigene, neue Entwicklungen prägten die mitteldeutsche Motette seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. Zu nennen sind:

1. Kombinationsformen: die Verbindung von Spruchmotette mit Liedern oder anderen metrischen Texten und Lied-Melodien.
2. Motetten oder Motettenteile ganz über metrische Neudichtungen, so genannte „Chor-Arien". Nicht selten handelt es sich dabei um mehrstrophige Texte.
3. Eine starke Tendenz weg vom kontrapunktischen, so genannten „motettischen" Satz, hin zum Satz Note gegen Note.[7]

Die Norm ist nun die Vier- oder Fünfstimmigkeit, doch auch die im *Florilegium* vorherrschende Achtstimmigkeit[8] wird weiter gepflegt, wenn auch wesentlich seltener.

Die überwiegende Zahl der Motetten ist ziemlich kurz, es lässt sich jedoch eine Relation zwischen Länge der Motette und Zahl der Stimmen beobachten: Doppelchörige Motetten sind in der Regel deutlich umfangreicher als einchörige. Und unter den eher groß angelegten doppelchörigen Motetten ragen – schon ganz oberflächlich betrachtet in den Dimensionen – die Kompositionen zweier Meister deutlich heraus: Johann Sebastian Bach und Johann Ludwig Bach. Über die herausragende Position der Motetten Johann Sebastian Bachs ist bereits viel geschrieben worden, und sie sollen nicht weiter zur Diskussion stehen. Hier ist der Fokus allein auf Johann Ludwig Bach zu richten. Dabei können die Besonderheiten der Motetten Johann Ludwig Bachs im Vergleich zu dem sonst bekannten mitteldeutschen Repertoire anhand folgender Kriterien herausgearbeitet werden:

1. Besetzung
2. Aufführungsdauer
3. Formale Anlage der Bibelspruchvertonung sowie der Gesamtmotetten
4. Die Anlage der Arienteile
5. Die Ansprüche an die Aufführenden

6 D-B: Am. B. 90, Am. B. 116 und Am. B. 326. Vgl. zu diesen Handschriften Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek*, Berlin 1965, S. 83, 92 f. und 201–204 (*Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin*, Bd. 8) sowie den Kritischen Bericht zur Ausgabe Johann Ludwig Bach, *Motetten für gemischten Chor. Gesamtausgabe*, hrsg. von Uwe Wolf, Stuttgart 2003, S. 150 f.

7 Der polyphone „motettische" Stil findet sich in reiner Ausprägung fast nur noch in Kantatenchören, wird also weiterhin gepflegt, jedoch bevorzugt als Stilzitat innerhalb der Großform der Kantate.

8 Mehr als drei Viertel der Motetten des *Florilegiums* sind achtstimmig; vgl. die Inhaltsübersicht bei Riemer, *Florilegium* (wie Anm. 2), S. 107 ff.

1. Besetzung

Nur eine einzige Motette Johann Ludwig Bachs ist sechsstimmig, alle anderen weisen acht oder mehr Stimmen in mindestens zwei Chören auf, wobei die „normale" Doppelchörigkeit mit zwei gleich besetzten vierstimmigen Chören in sieben Motetten auftritt. Die Motetten-Teile über den Bibeltext – also der motettische Kernbereich – sind bei acht der elf Kompositionen als klassischer achtstimmiger Doppelchor gesetzt. Zu den Ausnahmen zählen die sechsstimmige Motette Nr. 9 (zur Nummerierung vgl. Tabelle 2 im Anhang), ferner die im Bibelspruch-Teil lediglich vierstimmige Motette Nr. 6; dort treten die Chöre zwei und drei (jeweils nur zweistimmig) nur im Arienteil hinzu. Die dritte Ausnahme, die Motette Nr. 5, erweitert die Doppelchörigkeit. In dieser reinen Spruchmotette tritt als quasi dritter Chor ein zusätzlicher, wohl solistischer Bass hinzu. Zu Anfang als Ruhepol in der Art eines Pseudo-Cantus firmus geführt, entwickelt sich diese Stimme im Laufe der Motette zu einem hochvirtuosen, ja fast konzertierenden Part.

Von den elf Motetten bleiben also bezogen auf die Vertonung des Bibelspruches nur zwei Motetten hinter der Achtstimmigkeit zurück; eine geht sogar darüber hinaus. Damit ist eine Motettenbesetzung, die im Laufe des 17. Jahrhunderts zur Ausnahme für besondere Gelegenheiten geworden war, bei Johann Ludwig Bach erneut zur Norm erhoben.

2. Aufführungsdauer

Nicht nur die Besetzung, sondern auch die Dauer der Motetten Johann Ludwig Bachs geht weit über das übliche Maß hinaus. Mit Aufführungsdauern von oftmals neun, in einem Fall sogar über 15 Minuten,[9] werden fast Kantatendimensionen erreicht. Solche Dimensionen sind sonst äußerst selten zu finden und auch dann nur als Ausnahme in höchstens einer Motette eines Meisters; als „Normallänge" findet sich dies im ausgewerteten Repertoire nur in den Motetten von Johann Sebastian und Johann Ludwig Bach. Die Kompositionen stehen jedenfalls in deutlichem Kontrast zu den oftmals nur wenige Minuten dauernden Motetten des von Seiffert edierten Repertoires.

Die Dauer der Motetten Johann Ludwigs ist dabei oftmals bestimmt durch die vielstrophigen Arien, die im Anschluss an den Spruchteil vorgetragen werden. Die Kombination von Spruchmotette mit anschließender Arie gehört zu den Spezialitäten der mitteldeutschen Motette des späteren 17. und des 18. Jahrhunderts. Auch in dem von Seiffert edierten Repertoire sowie in den Sammelhandschriften der Amalienbibliothek finden sich solche Motetten mit anschließenden Arien,[10] doch erreichen diese sowohl im Spruch- als auch im Arienteil keineswegs die Ausmaße der Motetten Johann Ludwig Bachs. Die Arienanhänge sind in der Regel sehr schlicht und kurz, und die Strophenzahl liegt deutlich unter der bei Johann Ludwig anzutreffenden. Auch ist nirgends eine vergleichbare Ausdifferenzierung der Arien zu beobachten (vgl. dazu weiter unten).

9 Die genannten Aufführungsdauern nehmen Bezug auf die Einspielung: *Johann Ludwig Bach, Motetten*, Rheinische Kantorei unter Leitung von Hermann Max, Capriccio 10560 (1998).

10 In der Reihenfolge Spruch – Aria bei Seiffert, *Thüringische Motetten* (wie Anm. 4) die Nummern 14 (anonym), 41 (anonym), 54 (Liebholdt), 55 (Liebholdt), 62 (Liebholdt), 64 (Liebholdt), 65 (Liebholdt), 81 (Liebholdt), 85 (anonym), 89 (anonym) und in der Sammelhandschrift D-B: Am. B. 326 neben den Motetten Johann Ludwig Bachs die Motetten Nr. 7 (anonym) und Nr. 19 (J. C. Geisthirt; Nummerierung nach Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek* [wie Anm. 6], S. 202 f.). Hinzu kommen Motetten mit Binnenarien sowie mit einem angehängten Choral statt einer Aria.

Aber nicht nur die Motetten mit Arienbestandteilen weisen überraschende Dimensionen auf. Selbst die reine Spruchmotette „Uns ist ein Kind geboren" erreicht mit 346 Takten eine Ausdehnung, die auch die der längsten Motetten der Seiffertschen Sammelhandschrift bei weitem übertrifft; diejenigen kürzerer Motetten, wie sie z. B. von Liebholdt[11] in jenem Sammelband überliefert sind, gar um das Zehnfache!

3. Formale Anlage der Bibelspruchvertonung sowie der Gesamtmotetten

Die Mehrzahl der mitteldeutschen Motetten folgt auch im früheren 18. Jahrhundert der klassischen Reihungsform: Für jeden neuen Textbestandteil gibt es eine eigene Musik, die einzelnen Abschnitte werden aneinander gereiht. Dieses Prinzip wird in einigen der thüringischen Motetten aus der Königsberger Sammelhandschrift, teils von Liebholdt, teils von ungenannten Komponisten, zu einer Art Da-capo-Form erweitert, indem der Anfangsteil der Motette am Schluss noch einmal wiederholt wird; ein Prinzip, das vor allem bei besonders prägnanten Eingangsworten wie „Lobet den Herrn meine Seele",[12] „Das ist meine Freude"[13] oder „Ehre sei Gott in der Höhe"[14] verwendet wurde. Bei anderen Motetten wird eine Da-capo-Anlage durch Wiederholung des gesamten – kurzen – Spruchteiles nach dem Arienteil erreicht.[15]

Beide Da-capo-Formen gibt es auch bei Johann Ludwig Bach: Ein Da capo innerhalb des Spruches ist in den Motetten Nr. 2 und 7 anzutreffen, die Wiederholung des Spruches nach der Aria in der Motette Nr. 3; allerdings auch hier in weitaus größeren Dimensionen: Während der nach der Aria wiederholte Spruchteil in den Motetten der Sammelhandschrift zwischen 13 und 21 Takte umfasst, sind es bei Johann Ludwig Bach 82 Takte; und auch die Aria in der Mitte kommt in der längsten der anonymen Motetten mit allen Wiederholungen gerade mal auf gut ein Drittel der Taktzahl der Aria Johann Ludwig Bachs.

Als weiteres Bauprinzip sind in den Bibelversvertonungen Johann Ludwig Bachs mehrfach Ansätze von Ritornellformen zu erkennen. In den Motetten Nr. 1, 2 und 8 gibt es solche wiederkehrenden Elemente, in der Motette 5 ist ein viermal wiederkehrendes Ritornell mit ausgeprägt markanter Melodik tragendes Bauprinzip der Motette. Das Ritornell wird dabei an drei verschiedene Texte angepasst.[16]

Diese im Grunde ungewöhnliche Motettenform findet sich in Ansätzen auch sonst in mitteldeutschen Motetten, etwa in der anonymen Motette „Schläfst Du noch, schönste und herrliche Braut".[17] In dieser sonst dreistimmig gehaltenen Motette erklingt das

11 Gestorben 1729. Geburtsjahr sowie richtiger Name unbekannt; Liebhold(t) ist nur ein Pseudonym. Vgl. Werner Braun, *Liebhold*, in: MGG2, Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 2003, Sp. 99.

12 Bei Seiffert, *Thüringische Motetten* (wie Fußnote 4), Nr. 53 (Liebholdt).

13 Ebd., Nr. 63 (Liebholdt).

14 Ebd., Nr. 67 (Liebholdt). Weitere Beispiele: Nr. 40 („Jauchzet, ihr Himmel", anonym) und – etwas abgewandelt – Nr. 55 („Lobe den Herrn", anonym).

15 Ebd., Nr. 86, 88 und 90 (alle anonym).

16 Das Ritornell erscheint in den Takten 1–10 („Gott sei uns gnädig..."), 35–44 („Es danken dir, Gott..."), 67–76 („Es danken dir, Gott...") und 87–96 („Es segne uns, Gott...").

17 Seiffert, *Thüringische Motetten* (wie Fußnote 4), Nr. 35 (nach Seiffert – ohne Angabe von Gründen – möglicherweise von N. Niedt).

sechsstimmige Ritornell „Auf, auf, auf, Du werte Christenheit" immerhin dreimal. Allerdings handelt es sich auch hierbei wiederum um eine Komposition viel bescheideneren Ausmaßes.[18]

4. Die Anlage der Arienteile

In der Mehrzahl der Spruchmotetten mit angehängter Aria ist diese sehr schlicht als einfacher vierstimmiger Satz Note gegen Note mit zumeist mehreren Strophen gehalten (2–6). Nur vereinzelt ist in dem von Seiffert veröffentlichten Repertoire ein etwas differenzierterer Umgang mit den Arien zu beobachten: Teils ist der Arienstil durch geringstimmige Teile aufgelockert,[19] teils wird eine Verzahnung von Aria und Spruch erreicht, etwa indem der kurze Spruch nach jeder Arienstrophe wiederholt[20] oder dieser in mehrere Teile aufgeteilt wird, zwischen die die einzelnen Arienstrophen eingestreut sind.[21]

Innerhalb der Motetten Johann Ludwig Bachs nehmen die Arien einen breiten Raum ein. Dies rührt nicht nur von der Zahl der Strophen (bis zu zwölf), sondern auch von der ausladenden Komposition einzelner Verse her. Das übliche Muster – *ein* schlichter Satz mit mehreren Strophen – hat Johann Ludwig nur in einer Motette verwendet: in „Das Blut Jesu Christi" (Nr. 1); allerdings ist dort auch die Aria achtstimmig vertont (üblicherweise sind die Arien nur mit vier oder weniger Stimmen besetzt).

Verzahnungen von Spruchmotette und Aria wie in den genannten Motetten aus der Sammelhandschrift gibt es bei Johann Ludwig – abgesehen vom zweimal vorgeschriebenen Da capo des Spruches nach der Aria – nicht. Bei Johann Ludwig Bach werden Arien in sich gegliedert und zumindest die Strophen im Wechsel verteilt vorgetragen.

Das einfachste Modell hierfür fand im Dialog der Motette „Ich habe Dich ein klein Augenblick verlassen" (Nr. 6) Anwendung: Zwei verschiedene Sängergruppen tragen den Dialog mit verteilten Rollen vor; und diese beiden Rollen werden auch benannt: Chor II, besetzt mit Tenor und Bass, überschrieben mit „Parentes", übernimmt die Rolle der Eltern eines verstorbenen Kindes, in Chor III, besetzt mit Sopran und Alt, überschrieben „Defunctus", spricht das verstorbene Kind selbst. Die Eltern tragen ihren Kummer im geraden Takt vor („Ach Schmerz, ach Herzeleid"), das Kind tröstet im Dreivierteltakt („Ei, gebt euch zufrieden"). Interessanterweise ist dieser sehr persönliche Trauerdialog vom Bibeltext auch personell gänzlich getrennt: Chor I trägt den Bibeltext vor, Chor II den der Parentes und Chor III denjenigen des Defunctus (insgesamt sieben Arienstrophen im Wechsel), danach Chor I erneut den Bibeltext. Es singt immer nur ein Chor zugleich, die Aufteilung auf drei Chöre hat nur gewissermaßen dramaturgische Gründe.

Der Arienteil der Motette „Ich will auf den Herrn schauen" (Nr. 7) ist – wenn auch ohne eine solche Personifizierung – ganz ähnlich angelegt: Chor II übernimmt in langsameren Noten den klagenden Part „Ach, hier ist auf nichts zu trauen...", während Chor I dem in bewegten Noten die Hoffnung entgegenstellt: „Weil dann hier auf nichts zu

18 Eine vergleichbare Ritornell-Anlage weist auch die Motette ebd., Nr. 76 (anonym) auf.
19 Ebd., Nr. Nr. 55 und 62 (beide von Liebholdt).
20 Ebd., Nr. 76 (anonym).
21 Ebd., Nr. 82 (anonym). In dieser sind – wie oft auch bei Johann Ludwig Bach – die Arienstrophen nur zweistimmig vertont, womit in der Komposition deutlich hörbar zwischen Bibeltext und Neudichtung unterschieden wird.

trauen [...] will ich auf den Herren schauen". In der letzten, 5. Strophe, stimmt dann auch Chor I in die Hoffnung mit ein: „Lass Kummer und Wehmut mein Herze zernagen, lass Erden und alles mir Hülfe versagen. Ich bin nun höchst glücklich in meinem Vertrauen, indem ich kann schauen auf Gott...".

Diese 5. Strophe wird nun nicht im schlichten Ariensatz, sondern motettisch vertont. Chor I und II sind beide beteiligt, jedoch nicht in einem achtstimmigen Satz. Es führt der hoffnungsvolle Chor I, in dessen Gesang dann der zweifelnde Chor II immer wieder mit einstimmt. Das Wechselgespräch der beiden Chöre bis hin zum Einstimmen des Klagenden in die hoffnungsvollen Töne wird gewissermaßen dramatisch dargestellt – und das ist ganz und gar unmotettisch! (Vgl. Beispiel 1 im Anhang).

Die meisten Arienstrophen sind in der – daher auch besonders langen – Motette Nr. 4 „Gedenke meiner, mein Gott" vertont: Zwölf Strophen werden in Gruppen zu je drei Strophen vorgetragen. Auch hier ist die Gliederung vom Text vorgegeben: Zwei Dialogpartner (in einer Quelle als „Defunctus" und „Deus" bezeichnet)[22] und eine „Kommentarinstanz" (Tutti) treten auf (vgl. den vollständigen Text im Anhang): Die Strophen 1, 4, 7 und 10 beginnen mit den flehenden Worten „Gedenke mein..." und werden von Tenor und Bass des 1. Chores vorgetragen, die Strophen 2, 5, 8 und 11 antworten Zuversicht gebend mit „Ich denke dein..."; sie werden von Tenor und Bass des 2. Chores gesungen. Die Kommentarstrophen (3, 6, 9 und 12) sind beiden Chören gemeinsam zugewiesen. Die 12. Strophe fällt dabei textlich wie musikalisch aus dem Rahmen. Statt eines Kommentars wird hier die Quintessenz gezogen: „So ruhe wohl, Gott hat an Dich gedacht und es sehr gut gemacht. Schlaf, müder Leib, schlaf wohl zu guter Nacht, weil Jesus dich bewacht. Verschlaf die hier erlittnen Schmerzen, wir graben Dich in unser Herzen. So ruhe wohl." Die Textform entspricht nicht den anderen (kurzen) Kommentarstrophen, sondern ist so lang wie die Dialogstrophen. Musikalisch wird auch hier die Liedform verlassen; die Strophe ist – ähnlich wie in der Arie der Motette Nr. 7, jedoch weit ausgefeilter – wie ein Bibelspruch in einem achtstimmigen motettischen Satz mit immerhin knapp 50 Takten komponiert (vgl. Beispiel 2 im Anhang). Die motettische Schlussstrophe bietet damit gemeinsam mit der Spruchkomposition des Motettenanfangs den Rahmen für diese außergewöhnlich lange Motette.

Auch in der Verwendung der Arien erweist sich Johann Ludwig Bach eingebunden in die thüringische Tradition, in den Dimensionen und der ausgefeilten Durchformung der Arien aber sind die Motetten Johann Ludwigs wiederum unerreicht.

5. Die Ansprüche an die Aufführenden

Auch wenn viele der kleineren Motetten in dem von Seiffert veröffentlichten Repertoire oder den Sammelbänden der Amalienbibliothek überwiegend homophon und auch sonst recht schlicht komponiert sind, so gibt es doch auch dort immer wieder kleinere Fugen und virtuosere Abschnitte. Mitunter wird gerade in den Motetten Liebholdts den Vortragenden eine erstaunliche Beweglichkeit abverlangt. Die Motetten Johann Ludwig Bachs fallen in ihrer Gesamtheit da nicht aus dem Rahmen; auch in ihnen treten die virtuosen Partien hinter den schlicht homophonen zurück. Auffällig sind aber hier die Maximal-

22 Vgl. den Kritischen Bericht der in Anm. 6 genannten Ausgabe, S. 152.

anforderungen in den virtuosen Abschnitten. Sind auch Sechzehntel in den Motetten der Zeit keine Seltenheit, so werden sie doch sonst nahezu ausschließlich diatonisch verwendet. Fast instrumentale Bassfiguren mit Akkordbrechungen in Sechzehnteln, wie wir sie in Johann Ludwig Bachs Motette „Wir wissen, so unser irdisches Haus" (Nr. 11) antreffen, oder ausgeprägte Virtuosität über lange Strecken wie in der zusätzlichen Bassstimme der Motette „Gott sei uns gnädig" (Nr. 4) aber sind sonst – soweit bekannt – im thüringischen Repertoire nicht zu finden (vgl. Beispiele 3 und 4 im Anhang).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Motetten Johann Ludwig Bachs – anders als die Motetten Johann Sebastians – ganz der mitteldeutschen bzw. thüringischen Tradition verpflichtet sind. Die Bausteine seiner Motetten sind zu einem großen Teil auch in den Motetten seiner Zeitgenossen zu finden. Doch es sind dennoch Ausnahmekompositionen. Innerhalb des bisher greifbaren Repertoires sind keine weiteren Motetten mit solchen Dimensionen zu finden; schon gar nicht als geschlossener Block. Und mit den Dimensionen geht fast zwangläufig auch eine ungewöhnlich durchkonstruierte Anlage einher. Es verbinden sich hier Da-capo-Form, Ritornellform, musikalische Dialoge und vokale Virtuosität mit der gemäßigt polyphonen Spruchmotette des frühen 18. Jahrhunderts. Die Motetten Johann Ludwigs können denen Johann Sebastians in manchem an die Seite gestellt werden, doch während Johann Sebastian mit der mitteldeutschen Motettentradition in vieler Hinsicht bricht, reizt Johann Ludwig diese aus.

Der Grund für die herausragende Stellung der Motetten Johann Ludwigs kann nur in seinem Dienstverhältnis gesucht werden. Die Werke sind nicht für eine kleine Kantorei, einen Adjuvantenchor oder eine Kurrende komponiert, sondern für eine Hofkapelle. Und die Meininger Hofkapelle war offenbar in der Lage, doppelchörig zu musizieren; auch die groß angelegte Trauermusik auf Ernst Ludwig ist doppelchörig angelegt.[23] Es kann ferner davon ausgegangen werden, dass die Hofkapelle über professionelle Sänger verfügte, die mit den erhöhten Anforderungen dieser Motetten zurande kamen.[24] Und schließlich bietet der höfisch-repräsentative Gottesdienst auch den zeitlichen Rahmen für solch ausgedehnte Kompositionen, die umgekehrt auch dem Repräsentationsbedürfnis eines Hofes gerecht werden.

Die Anlässe für die Kompositionen sind nicht bekannt. Ohne Zweifel handelt es sich bei der Motette „Uns ist ein Kind geboren" (Nr. 10) um eine Weihnachtsmotette. Für alle anderen Motetten ist die Verwendung als „Sterbemotette", also als Kompositionen für Begräbnis, Trauerfeier oder Gedenkgottesdienst, zumindest denkbar, in manchen Fällen sehr wahrscheinlich, in anderen auch durch die Arientexte sicher belegt.[25] Zu „Ich habe Dich ein klein Augenblick verlassen" (Nr. 6) sind der Aria zwei Textvarianten unterlegt: In der einen trauern beide Eltern um ein verstorbenes Kind, in der anderen trauert nur ein Elternteil, und der Text nimmt Bezug auf den kurz zuvor erfolgten Tod des Ehegatten. Die Tatsache, dass von einer anderen Motette zwei musikalisch abweichende Fassungen existieren, lässt auch hier eine mehrmalige Verwendung möglich erscheinen.[26]

23 Vgl. die Neuausgabe in *Musik am Meininger Hofe*, hrsg. von Ulrike Feld und Ulrich Leisinger, Leipzig 2003 (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*, Serie I, Band 2).

24 Einzelheiten über die Musiker des Meininger Hofes sind nicht bekannt; einiges wenige ist bei Herta Müller-Österheld, *Anmerkungen zur sozialen Lage und Stellung Johann Ludwig Bachs am Meininger Hof im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts*, in: *Cöthener Bach-Hefte 4*, Köthen 1986, S. 72–88, hier S. 86, nachzulesen.

25 So für die Motetten Nr. 3, 4, 6 und 7.

26 Nr. 4, vgl. den Kritischen Bericht der in Anm. 6 genannten Ausgabe, S. 152.

Für wen im Einzelnen die Trauerkompositionen geschrieben wurden, ist nicht bekannt;[27] auch kennen wir nur von wenigen Arientexten den Verfasser. Die Aria zur Motette Nr. 1 geht auf ein Lied von Johannes Rist[28] zurück, diejenige zur Motette 4 auf ein – allerdings kürzeres – Lied von Benjamin Schmolck.[29] Ein dritter Text (Motette Nr. 3) lehnt sich an ein Lied von Erasmus Finx an, ist allerdings dennoch als Neudichtung zu bezeichnen.[30] Gänzlich ohne ermittelte Vorlage blieben bisher „Ach Schmerz, ach Herzeleid" der Motette Nr. 6 (beide Fassungen) und „Ach, hier ist auf nichts zu trauen" (Motette Nr. 7). Der unbekannte Dichter dieser Texte bzw. der Umdichter der teilweise übernommen Dichtungen dürfte am Meiniger Hof zu suchen sein.

Die überwiegend dialogische Anlage der Texte darf hingegen als zeitüblich betrachtet werden; hierin ist wohl keine Besonderheit des postulierten Meininger Dichters bzw. Umdichters zu sehen.

Es bleibt anzunehmen, dass die Kompositionen für Persönlichkeiten des Meininger Hofes komponiert wurden. Näheres lässt sich dazu allerdings nicht sagen. Die Motetten reichen nicht im Entferntesten an die aufwändige „Trauermusik" Johann Ludwigs zur Trauerfeier Herzog Ernst Ludwigs von Sachsen-Coburg-Meiningen heran.[31] Vermutlich wurden die „Sterbemotetten" eher für Familienmitglieder oder aber angesehene Hofbedienstete komponiert, möglicherweise auch für andere Anlässe als die Trauermusik, z. B. für ein Begräbnis selbst, jedenfalls nicht für einen Staatsakt; aber mehr als Spekulation kann dazu nicht geboten werden, und somit soll dies hier auch nicht vertieft werden.

Als anlassgebundene Kompositionen mit überdurchschnittlichen Dimensionen und Anforderungen hatten die Motetten Johann Ludwig Bachs von Anfang an keine Chance auf größere Verbreitung. Nur zwei Motetten (Nr. 1 und 4) sind in möglicherweise noch zeitgenössischen Abschriften aus der Sammlung Werner Wolffheims erhalten;[32] diese Abschriften befinden sich heute in Ann Arbor (USA).[33] Alle elf Motetten sind in einer Gruppe von Sammelhandschriften aus dem Besitz Anna Amalias von Preußen in der so genannten Amalienbibliothek überliefert. Diese Sammelhandschriften wurden offenbar für Anna Amalia nach heute verschollenen Vorlagen angefertigt, scheinen jedenfalls erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben worden zu sein. Während in zwei dieser Handschrift offenbar bewusst nur großformatige Motetten aufgenommen wurden,[34] enthält der dritte und dickste Band[35] der Gruppe auch zahlreiche kleinere anonyme Motettchen zu vier Stimmen, ganz vergleichbar dem Repertoire der durch Seiffert edierten Sammelhandschrift. Dieses überwiegend zu Anfang der Handschrift notierte Repertoire scheint denn auch für einen späteren Benutzer (möglicherweise Anna Amalia selbst) der Anlass gewesen zu sein, dem Titeletikett des Bandes die Bemerkung „Dis kann nicht schlechter seind" hinzuzufügen.

27 Auch eine Sichtung von Meininger Leichenpredigten erbrachte bisher keinen Anhaltspunkt.

28 Der Choraltext zur Motette 1 entstammt dem Lied „Jesu, der du meine Seele" von Johannes Rist.

29 So Daniel Melamed in seiner Ausgabe der Motetten Johann Ludwig Bachs (Johann Ludwig Bach, *Motets*, hrsg. von Daniel R. Melamed, Middleton 2001, S. XV [*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Bd. 108]). Dort auch Hinweise auf Varianten.

30 Der Arien-Text der Motette Nr. 3 stimmt in den ersten Zeilen wörtlich mit dem Anfang eines Liedes von Erasmus Finx überein.

31 Vgl. die in Anm. 23 genannte Edition.

32 Vgl. *Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim, II. Teil, Textband*, Berlin 1929, S. 229, Losnummern 1173 und 1174.

33 Vgl. den Kritischen Bericht der in Fußnote 6 genannten Ausgabe, S. 151.

34 D-B: Am. B. 90 und Am. B. 116.

35 D-B: Am. B. 326.

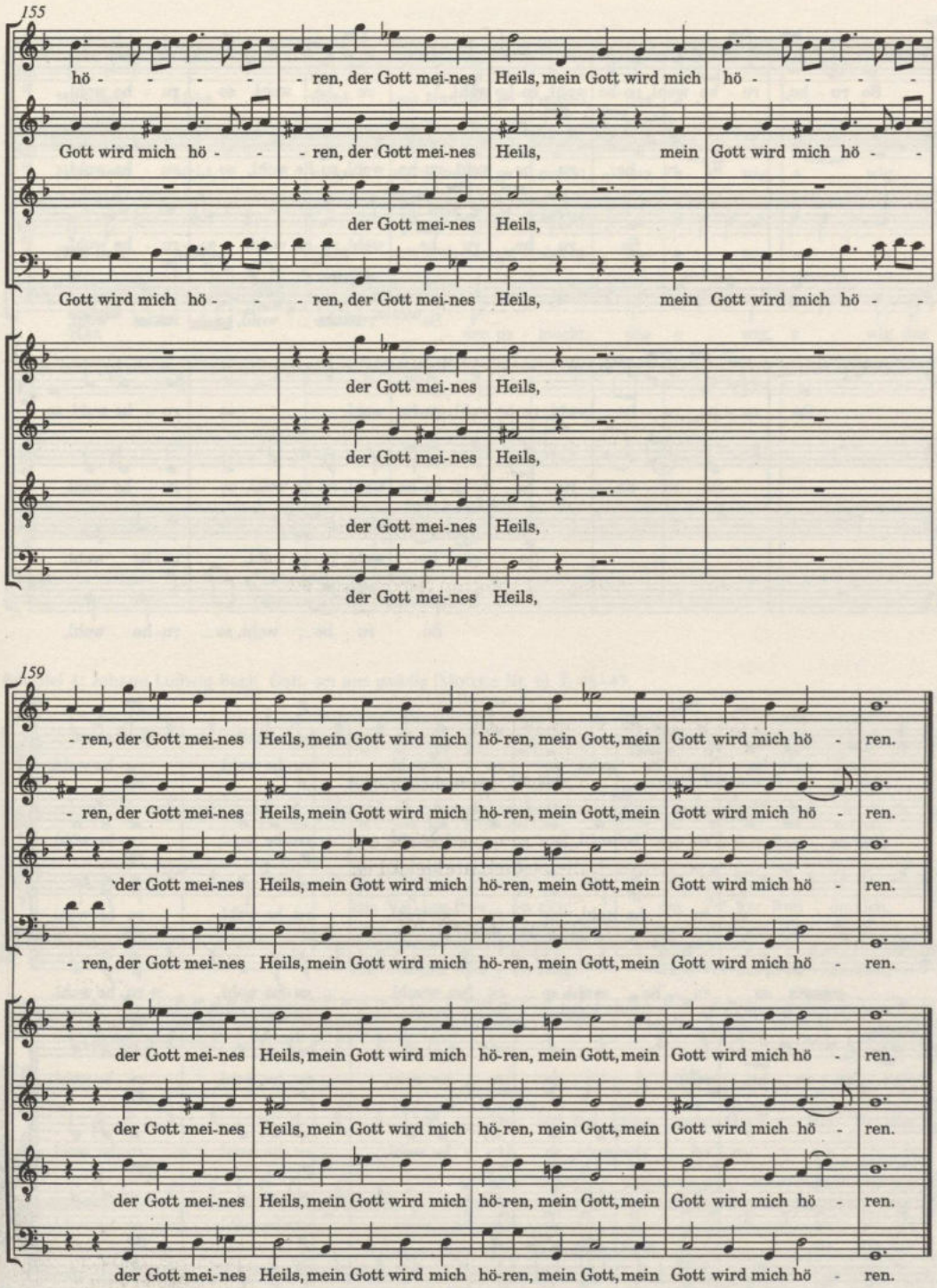
Tabelle 1: Übersicht über die Motetten Johann Ludwig Bachs

Nr.	Titel	Besetzung	Textbestandteile	Bemerkungen
1	Das Blut Jesu Christi	SATB / SATB	1 Joh 1,7 + Aria (2 Strophen)	Aria = Liedstrophen von Johannes Rist (1607–1667)
2	Das ist meine Freude	SATB / SATB	Ps 73, 28	ABA-Form
3	Die richtig für sich gewandelt	SATB / SATB / SA	Jes 57,2 + Aria (9 Strophen) + Spruch da capo	Aria in 3 verschiedenen Sätzen. Text in Anlehnung an ein Lied von Erasmus Finx (1627–1694)
4	Gedenke meiner, mein Gott	SATB / SATB	Neh 5,19 + Aria (12 Strophen)	Vgl. Tabelle 2
5	Gott sei uns gnädig	SATB / B / SATB	Ps 67,2–8	
6	Ich habe Dich ein klein Augenblick verlassen	SATB / TB („Parentes") / ST („Defunctus")	Jes 54,7–8 + Aria (7 Strophen) + Spruch da capo	Titel: „Concert". 2 Textfassungen zur Aria. Chor I nur Bibelspruch
7	Ich will auf den Herrn schauen	SATB / SATB	Micha 7,7 + Aria (5 Strophen)	Spruch in Da-capo-Form. Aria in 3 verschiedenen Sätzen
8	Sei nun wieder zufrieden	SATB / SATB	Ps 116,7–9	
9	Unsere Trübsal	SSATTB	2 Kor 4,17–18	
10	Uns ist ein Kind geboren	SATB / SATB	Jes 9,5–6	Verarbeitung eines Psalmton-Cantus firmus
11	Wir wissen, so unser liebliches Haus	SATB / SATB	2 Kor 5,1–2 + eingebetteter Choral	Choral: 6.+7. Strophe von „Alle Menschen müssen sterben"

Tabelle 2: Text der Aria zur Motette Nr. 4

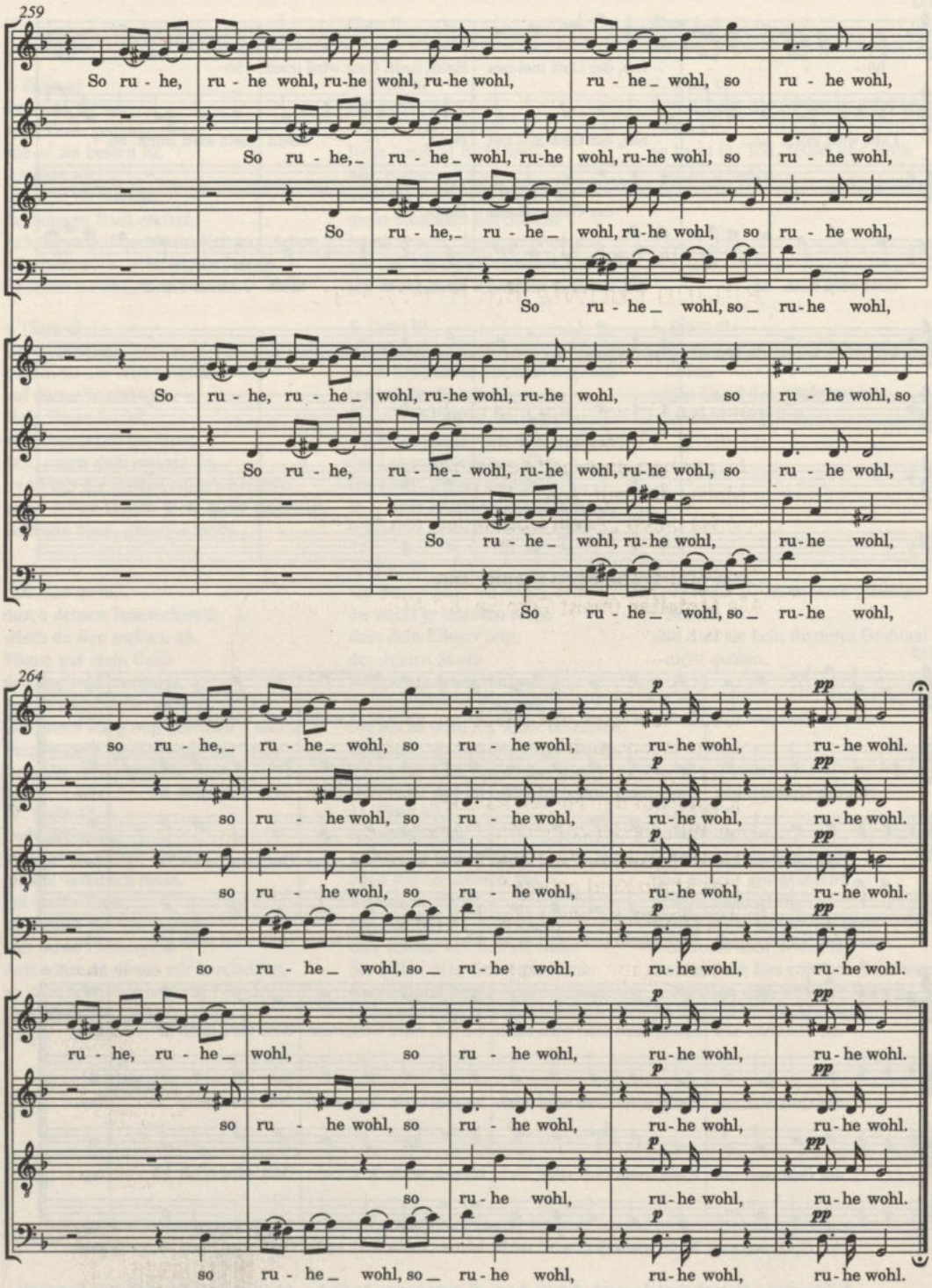
Chor I *Defunctus*	Chor II *Deus*	Chor I+II *Tutti*
1. (Satz a) Gedenke mein, mein Gott, gedenke mein, wie es am besten ist. Ich liebe dich, ich habe dich allein, zu meinem Trost erkiest. Ach, lass mich doch dein Heil jetzt sehen, ach, höre doch mein letztes Flehen. Gedenke mein, gedenke mein.	2. (Satz b) Ich denke dein, o Seele, zage nicht. Dein Jesus ist nicht weit, hier ist mein Kreuz, mein Wort, dein helles Licht, mein Blut, dein Ehrenkleid, ist nicht mein Liebe unermessen, wie soll ich deiner dann vergessen? Ich denke dein, ich denke dein.	3. (Satz c) Denkt Jesus der Seelen in Huld und Gnaden, so kann ihr Tod, Teufel und Hölle nicht schaden.
4. (Satz a) Gedenke mein, weil mein die Welt vergisst, auf dieser Totenbahr. Mein Herze bricht, die Lebenskraft verfließt. Ach, nimm dich meiner an, wenn mir die müden Augen brechen, wenn meine Lippen nicht mehr sprechen. Gedenke mein, gedenke mein.	5. (Satz b) Ich denke dein, noch heut bist du hier bei mir im Paradies. Es wart auf dich des Himmels Kronenzier, des Lammes gold'nes Vlies. Die Engel tragen deine Seele, In meiner Wunder tiefe Höhle. Ich denke dein, ich denke dein.	6. (Satz c) Erfreulicher Umgang, erfreuliches Leben, wenn Engel des Höchsten mit Klarheit umgeben.
7. (Satz a) Gedenke mein, durch deinen Todesschweiß wisch du den meinen ab. Pflanz auf mein Grab der Tugend Ehrenpreis, den immergrünen Stab, und wenn ich g'nug geschlafen habe, Vergiss auch meiner nicht im Grabe. Gedenke mein, gedenke mein.	8. (Satz b) Ich denke dein, ich denke dein, du weißt ja selbsten wohl, dass dein Erlöser lebt, der deinen Staub auch einst erwecken soll, der sich jetzund vergräbt. Die Asche werd ich selbst bewahren, so kannst du nun in Friede fahren. Ich denke dein, ich denke dein.	9. (Satz c) Lebt Jesus, so leben auch gläubige Seelen, und darf sie kein finsteres Grabmal nicht quälen.
10. (Satz a') Gedenke mein, und der betrübten Schar, die ich verlassen muss. Sei du ihr Trost, ihr Schutz bei der Gefahr, still ihren Tränenguss. Ach willst du dieses mir bescheiden, so sterb ich ruhig und mit Freuden. Gedenke mein, gedenke mein.	11. (Satz b') Ich denke dein, und breite meine Hand auch auf die Deinen aus. Ich mache leicht, den schweren Trauerstand und schütz' der Deinen Haus. Sie sollen dein Gebet genießen. Nun will ich dir die Augen schließen. Ich denke dein, ich denke dein.	12. (Satz d) So ruhe wohl, Gott hat an dich gedacht und es sehr gut gemacht. Schlaf, müder Leib, Schlaf wohl, zu guter Nacht, weil Jesus dich bewacht. Verschlaf die hier erlitt'nen Schmerzen, wir graben dich in unser Herzen. So ruhe wohl, so ruhe wohl.

Beispiel 1: Johann Ludwig Bach, *Ich will auf den Herren schauen* (Motette Nr. 7), Schluss.*



* Sämtliche Notenbeispiele nach der in Anm. 6 genannten Ausgabe. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Carus-Verlags Stuttgart.

Beispiel 2: Johann Ludwig Bach, *Gedenke meiner, mein Gott* (Motette Nr. 4), Schluss.



Beispiel 3: Johann Ludwig Bach, *Wir wissen, so unser irdisches Haus* (Motette Nr. 11), T. 35–39.

Beispiel 4: Johann Ludwig Bach, *Gott, sei uns gnädig* (Motette Nr. 5), T. 45–47.

Siegbert Rampe

Sozialstatus und Wirkungsbereich mitteldeutscher Hoforganisten des 17. und 18. Jahrhunderts

Bis zum 16. Jahrhundert hatte sich die Musikorganisation im Deutschen Reich in zwei verschiedene Bereiche geteilt, die voneinander unabhängig waren, bei Bedarf aber örtlich zusammengeführt werden konnten:[1]

Auf der einen Seite und an erster Stelle standen die bei Hof verpflichteten Musiker, deren Ämter sie in die Hierarchie der jeweiligen Residenz integrierten und deren Position im Musikleben sich nach dem politischen Status ihres Dienstherrn bemaß. Unmittelbar auf die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien folgten demnach die Musiker der deutschen Kurfürsten, die vor allem bei Reichstagen oft engen persönlichen Austausch pflegten, daraufhin jene lokaler Fürstentümer; Grafschaften verfügten nur im Einzelfall über ausreichende Mittel für einen nennenswerten eigenen Musikerbestand. Zu den Hofmusikern gehörten Feldtrompeter und -oboisten ebenso wie Sänger, Orchestermitglieder, Kapellmeister und Organist.

Die Musikorganisation der Städte, vor allem der Freien Reichsstädte, auf der anderen Seite setzte sich aus Stadtpfeifern und Kunstgeigern sowie Kantor und Organist zusammen. In die Kompetenz der Stadtpfeifer fielen auch Turm- und Kirchendienst sowie die Ausbildung von Lehrlingen; der Organist steuerte bei Bedarf das Fundament am Tasteninstrument bei. Der Kantor fungierte zugleich als städtischer Kapellmeister (Director musices), sofern dieses Amt, wie etwa in Danzig, nicht separat besetzt wurde.

Zwar blieben Mitglieder von Hofkapellen ihrem Sozialstatus nach den Ratsmusikern übergeordnet. Dennoch zeichnete sich spätestens seit dem 18. Jahrhundert eine Tendenz zur Bevorzugung des städtischen Dienstes selbst durch prominente Musiker ab, garantierten Stadträte im Allgemeinen doch einen Arbeitsplatz auf Lebenszeit mit regelmäßigen Bezügen, während Hofmusiker nur für die Dauer der Regierung ihres Dienstherrn verpflichtet waren und nach deren Ende, de facto aber jederzeit unverzüglich entlassen werden konnten. Auch kennen wir einen umfangreichen Bestand an Klagen über Hofgehälter, welche nicht selten über mehrere Quartale oder gar Jahre im Rückstand blieben. Georg Philipp Telemann äußert sich in seiner Autobiographie von 1740 zum Verhältnis von höfischen und städtischen Arbeitgebern anlässlich des Wechsels vom Eisenacher Kapellmeister zum *Director musices* in Frankfurt am Main:

1 Vgl. grundlegend und für Einzelnachweise Martin Wolschke, *Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1981, S. 17–66 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 59).

„Ich weiß nicht, was mich bewog, einen so auserlesenen Hof, als der eisenachische war, zu verlassen; das aber weiß ich, damahls gehört zu haben: Wer Zeit Lebens fest sitzen wolle, müsse sich in einer Republick [damals: Freie Reichsstadt, Stadtstaat mit bürgerlicher Hoheit] niederlassen. Also folgte ich 1712. dem nach Franckfurt am Mayn [...] erhaltenen Berufe, ohne daß ich einen Menschen daselbst kannte. Jedoch die angenehme Freiheit im Leben ersetzte hier den Verlust, den ich dort an einem gnädigen Herrn und an braven Virtuosen [guten Solisten] erlitten hatte."[2]

Blieben Hofmusikern Nebentätigkeiten, abgesehen von seltenen Ausnahmen, grundsätzlich untersagt, so verfügten ihre Kollegen in städtischem Dienst zudem über den erforderlichen Freiraum zur Ausübung von Aktivitäten auf privatrechtlicher Basis. Über die Mitgestaltung privater Feierlichkeiten im Stadtgebiet besaßen sie sogar ein Privileg. Hinzu trat die Möglichkeit, Collegia musica zu unterhalten, die – beispielsweise in Frankfurt am Main, Halle, Hamburg oder Leipzig – neben professionellen auch nichtprofessionelle Ensemblemitglieder einschlossen.

Telemanns Zitat nach muss das qualitative Gefälle zwischen Hof- und Ratsmusikern nicht in jedem Fall derart erheblich gewesen sein, wie dies aus Johann Sebastian Bachs *Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music* vom 23. August 1730 hervorgeht, in der die Unterschiede zwischen den Leipziger Stadtpfeifern und der Dresdner Hofkapelle anschaulich beschrieben werden.[3] Vielmehr zog man in Fällen, in denen Städte zugleich den Regierungssitz kleinerer Fürstentümer bildeten, Stadtpfeifer im Rahmen groß besetzter Aufführungen regelmäßig zur Verstärkung der Hofkapellen heran. Gut dokumentiert ist dies etwa für Gotha, Köthen, Rudolstadt, Weimar und Weißenfels.[4] Unter solchen Umständen blieben selbst Stadtkirchenorganisten nicht vom Hofdienst verschont.[5]

Während der letzten Jahre habe ich mich in verschiedenen Arbeiten mit der Sozialgeschichte deutscher Tastenspieler und deutscher Tastenmusik des 16. bis 19. Jahrhunderts beschäftigt – und zwar hauptsächlich aus dem Blickwinkel städtischer Organisten oder, für die Zeit ab etwa 1750, freiberuflicher Spieler und Lehrer von Tasteninstrumen-

2 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint Graz 1969, S. 363. Vgl. auch Siegbert Rampe und Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel u. a. 2000, S. 27 f.

3 *Bach-Dokumente Band I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig u. a. 1963, Nr. 22 (*Neue Bach-Ausgabe*, Supplement).

4 Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tod Stölzels (1749)*, Diss. Freiburg (Breisgau) 1952, passim; Rampe und Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (wie Anm. 2), S. 42 und 34 f.; Ute Omonsky, *Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle als Bestandteil des höfischen Lebens im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Rudolstadt 1997, S. 13–94, vor allem S. 18–22 und 39 f. (*Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte* 6); Torsten Fuchs, *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Ein Beitrag zur mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Diss. Halle-Wittenberg 1990, S. 34–61; ders., *Johann Andreas Kirchhoff als Musikorganisator*, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*, hrsg. von Roswitha Jacobsen, Amsterdam und Atlanta 1994, S. 109–120 (*Chloe. Beihefte zum Daphnis* 18).

5 Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, S. 72 (Brief vom 3. Oktober 1729).

ten.[6] Der vorliegende Beitrag konzentriert sich nunmehr auf die berufliche Situation der Hoforganisten. Den im Folgenden zusammengefassten Ergebnissen meiner bisherigen Arbeiten seien zunächst zwei Prämissen vorausgeschickt:

1. Das professionelle Spiel von Tasteninstrumenten, seien es Orgeln oder Saitenclaviere wie Clavichord und Cembalo, später Hammerclavier, war bis weit ins 18. Jahrhundert hinein außerhalb der Oper an den Beruf des Organisten gebunden. Organisten, gleichgültig ob beim Stadtrat oder Hof angestellt, spielten im Rahmen ihrer Berufsausübung sämtliche Tasteninstrumente jener Epochen.[7] Erst um 1740 zeichnete sich, zunächst im höfischen Ambiente der Generation Carl Philipp Emanuel Bachs, eine Trennung zwischen Spielern von Saitenclavieren und Orgeln ab, indem Cembalisten als Kammermusiker beschäftigt und vom Organistendienst in der Hofkirche freigestellt wurden, oder indem ausgebildete Organisten, beispielsweise Johann Friedrich Agricola seit 1741 in Berlin, ihr Einkommen durch das Unterrichten von Amateuren, so genannten Dilettanten, auf Cembalo, Clavichord und Hammerclavier bezogen.[8] Diese Entwicklung war damals neu und erst dadurch möglich geworden, dass sich die oberen Stände in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vollends von den Verheerungen des Dreißigjährigen Kriegs (1618–1648) erholt hatten und über ausreichende wirtschaftliche Kapazitäten zur Anschaffung von Tasteninstrumenten sowie zum Unterricht auf diesen verfügten.[9] Dass hier tatsächlich ein direkter Zusammenhang mit den Kriegsfolgen besteht, ergibt sich aus einem Vergleich mit Frankreich, das zwar ebenfalls an der militärischen Auseinandersetzung teilgenommen hatte, dessen Bevölkerung aber nicht großenteils dezimiert und dessen Territorium nicht verwüstet worden war. Daher und angesichts des seit 1650 beginnenden Atlantikhandels nahm Frankreich einen raschen und steilen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung, so dass sich der Beruf des Privatmusiklehrers auf dem Cembalo dort bereits seit etwa 1680 abzeichnete.[10] Deutlicher ist nicht zu demonstrieren, wie rückständig viele Gebiete des Deutschen Reichs für lange Zeit bleiben sollten.

2. Die Ausbildung von Hof- und Stadtkirchenorganisten war grundsätzlich gleich; erst mit der eigentlichen Anstellung entschied sich dann, ob ein Tastenspieler zum höfischen oder städtischen Dienst verpflichtet wurde. Städtische Organisten waren

6 Siegbert Rampe, *Zur Sozialgeschichte des Claviers und Clavierspiels in Mozarts Zeit* (2 Teile), in: *Concerto* 104 (1995), S. 24–27 und *Concerto* 105 (1995), S. 28–31; ders., *Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 8, Köthen 1998, S. 143–185; ders., *Allgemeines zur Klaviermusik* und *Suiten und Klavierübung*, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel u. a. 1999, S. 716–745 und 747–787; ders., *Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750*, in: *Das deutsche Cembalo*, hrsg. von Christian Ahrens und Gregor Klinke, München und Salzburg 2000, S. 68–93; ders., *Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I*, in: *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, hrsg. von dems., München und Salzburg 2002, S. 67–108; ders., *Bachs Piece d'Orgve G-Dur BWV 572: Gedanken zu ihrer Konzeption*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposion 2002*, hrsg. von Martin Geck, Dortmund 2003, S. 333–369 (*Dortmunder Bach-Forschungen* 6); ders., *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts* (5 Teile), in: *Schütz-Jahrbuch* 25 (2003), S. 7–70 (Teil 1), *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004), S. 155–204 (Teile 2–3) und *Schütz-Jahrbuch* 27 (2005), [i. Vorb.] (Teile 4–5); ders., *Musik für Silbermann-Orgeln: Fakten und Legenden*, in: *„Wir loben deine Kunst. Dein Preiß ist hoch zu schätzen ...". Der Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683–1753)*, hrsg. von Christian Ahrens und Gregor Klinke, München und Salzburg 2005 [i. Druck].

7 Rampe, *Sozialgeschichte des Claviers* (wie Anm. 6), S. 72–75; ders., *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 80–91.

8 Rampe, *Sozialgeschichte des Claviers* (wie Anm. 6), S. 72–83.

9 Ebd., S. 72–76.

10 Ebd., S. 72 ff. und 90 ff.

Handwerker und gehörten zusammen mit den Stadtpfeifern, „Kunst-Geigern", „Kunst-Malern", „Kunst-Tischlern" und Instrumentenbauern zu der „Kunst" genannten Zunft, die in Kursachsen seit 1653 über eigene kaiserliche Statuten verfügte.[11] Zwei von drei Tätigkeitsbereichen der Hof- und Stadtkirchenorganisten waren identisch: Beide hatten Gottesdienste zu spielen, im protestantischen Mitteldeutschland nur die Vesper am Sonnabend und Haupt- und Vespergottesdienste am Sonntag, und beide bildeten auf privatrechtlicher Basis Organistenlehrlinge aus. Der dritte Arbeitsbereich städtischer Organisten bestand in der Mitgestaltung von Ratsveranstaltungen und privaten Feiern. Dementsprechend hatten Hoforganisten im Rahmen ihrer Dienstpflichten bei repräsentativen Aufführungen sowie Kammer-, Tanz- und Tafelmusik des Hofs mitzuwirken – in der Regel allerdings, ohne zusätzliche Aufwandsentschädigungen zu erhalten. Bei solchen Gelegenheiten wurden Organisten, was heute schwer vorstellbar erscheint, gleichsam zu Alleinunterhaltern auf dem Cembalo, Spinett oder Regal.

Die gottesdienstlichen Aufgaben

Unmittelbar mit dem eigentlichen Organistenamt verbunden blieben die gottesdienstlichen Aufgaben. Im Zuge der Reformation hatte Martin Luther zunächst beabsichtigt, die Orgel als „papistisch" abzuschaffen, ließ sich letztendlich jedoch davon überzeugen, dass das Instrument eine zusätzliche Attraktion auch für protestantische Gottesdienste darstellte.[12] Der schließlich eingegangene Kompromiss hielt an der bisherigen liturgischen Praxis der katholischen Messe fest. Demnach spielte der Organist im Rahmen der Alternatimpraxis im Wechsel mit Chor bzw. Gesangssolisten und/oder Gemeinde. Die eigentliche Orgelbegleitung der Gemeindechoräle setzt in Halle erst in den 1640er Jahren und in Thüringen, speziell in Erfurt und Weimar, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein.[13] Das bis weit ins 18. Jahrhundert und zur Bach-Zeit auch in Leipzig noch lateinisch gesungene Messordinarum basierte auf den gregorianischen Psalmodien; lediglich *Credo* und *Te Deum* erklangen meist in Luthers Version auf Deutsch und an hohen Festtagen lateinisch.[14]

Im Unterschied zum katholischen Ritus waren dem lutherischen Organisten künstlerische Vorträge nur dann gestattet, wenn sie einen geistlichen Cantus firmus deutlich erkennen ließen und wortgebunden blieben. Die Tradition der Wortausdeutung in der protestantischen Kirchenmusik beruht letztlich also auf einem Erlass Luthers, mit dessen Hilfe die Abschaffung von Orgel- und Figuralmusik verhindert werden konnte. Daher waren auch ein Orgelvorspiel zu Beginn des Gottesdienstes und zunächst ein Orgelnachspiel, wie sie beide zum festen Bestandteil der katholischen Messe gehören, ausgeschlossen.[15] Der lutherische Gottesdienst begann vielmehr mit einem Introitus – zumeist dem Hymnus *Veni creator spiritus* bzw. *Komm, heiliger Geist* –, dessen erste Strophe entweder vom Kantor vorgesungen oder von der Orgel intoniert wurde. Mit

11 Arnold Schering, *Musikgeschichte* Leipzigs, 2. Band: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 268 ff.; Ulrich Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1962, S. 17 ff.; Wolschke, *Stadtpfeiferei* (wie Anm. 1), S. 33–36.

12 Rampe, *Abendmusik*, Teil 1 (wie Anm. 6), S. 48 f.

13 Ebd., S. 18–29.

14 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

15 Rampe, *Abendmusik*, Teil 1 (wie Anm. 6), S. 58–61.

einem solchen Vorspiel werden beispielsweise die „17 Choräle" (BWV 651–667) eröffnet, die Johann Sebastian Bach in Weimar komponierte. Die Orgelpräludien und Zwischenstrophen zu Gemeindeliedern konnten jeweils bis zu fünf Minuten dauern, im Einzelfall auch länger.[16] Die Verantwortung für den Umfang seiner Beiträge lag stets beim Organisten selbst, hatte er doch durch sein Spiel zu gewährleisten, dass die Dauer des ersten Teils eines Hauptgottesdienstes eine Stunde nicht überschritt, so dass der Pastor für die mindestens einstündige Predigt Schlag 8 Uhr auf der Kanzel stand.[17] Folglich richteten sich Musikbeiträge – dasselbe gilt auch für Motetten und Kantaten – exakt nach der Uhrzeit, wozu man für Pastor, Organist und Kantor jeweils eine oder mehrere Sanduhren im Kirchenraum installiert hatte.[18]

Das eigentliche Medium für die Einhaltung des Zeitrahmens durch den Organisten aber bestand in der Improvisation, mit deren Hilfe ein Ausgleich zu schaffen war, wenn ein Lied, eine Lesung oder eine Kantate einmal länger dauerte als üblich.[19] Professionelle Organisten erledigten ihre liturgischen Aufgaben grundsätzlich improvisatorisch. Bei Organistenproben wurde die Improvisation eines Präludiums und zumindest einer einfachen Fuge, wenn nicht einer Doppelfuge sowie einer ausgedehnten Choralbearbeitung und einer umfangreichen Modulation erwartet. Um zu klären, ob der Kandidat auch Noten lesen und einen Continuo ausführen konnte, ließ man ihn einen bezifferten oder unbezifferten Generalbass vom Blatt spielen.[20] Laut Angaben von Friedrich Erhard Niedt (1700), Johann Mattheson (1739) und Johann Adolph Scheibe (1739), Jacob Adlung (1758) und des Bach-Schülers Johann Christian Kittel (1801) waren Hauptkirchenorganisten jederzeit in der Lage, Präludien und Fugen in der Art von Dietrich Buxtehudes Kompositionen und Choralbearbeitungen beispielsweise in der Technik von Bachs „17 Chorälen" zu improvisieren.[21]

16 Rampe, *Abendmusik*, Teile 2–3 (wie Anm. 6), S. 183–188.

17 Rampe, *Abendmusik*, Teil 1 (wie Anm. 6), S. 25 f.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 35–37.

21 Rampe, *Abendmusik*, Teile 2–3 (wie Anm. 6), S. 155–160, 166–174. Der Bach-Schüler Gottfried August Homilius (1714–1785) hat sich auf seine Improvisationen in der Sonntagsvesper eigens vorbereitet, worüber unabhängig voneinander Johann Adam Hiller und Daniel Gottlob Türk berichten (den Hinweis auf diese Quellen verdanke ich Dr. Uwe Wolf, Leipzig). Laut Hiller (*Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche für Kirchen und Schulen*, Leipzig [1797]; Faks. Hildesheim 1978, S. 10) wurden im „nachmittäglichen Gottesdienste [...] 3 Lieder gesungen, und der seelige Mann hatte es sich zum Gesetz gemacht, allemal drey verschiedene Vorspiele, auf die er sich den Sonnabend vorher sorgfältig vorbereitete, zu den 3 Liedern zu machen. [...] Alle Musikkenner und Liebhaber versammelten sich Nachmittags in der Kirche, um diese Präludien zu hören." Durch Türk (*Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*, Halle 1787; Faks., hrsg. von Bernhard Billeter, Hilversum 1966, S. 127 f.) wissen wir, dass Vorbereitungen von Homilius in einem „Plan" bestanden, der mitunter sogar Schriftform annehmen konnte: „Der nun bereits verewigte Mann [...] gieng, der allgemeinen Sage nach, in seinem Eifer so weit, daß er sich jedes Mal den Tag vorher den Inhalt der Lieder bekannt machte, und den Plan zu den Vorspielen entwarf, auch wohl niederschrieb. In meinen Augen gereicht ihm dieses zur großen Ehre; denn daß er auch im Stande war, aus einem ihm vorgelegten Thema sogleich eine meisterhafte Fuge zu extemporiren, hat er oft genug bewiesen." In diesem Beispiel ist ebenfalls nicht von komponierten Choralbearbeitungen, sondern von einem wohl modulatorischen und formalen Schema die Rede, das Notizen zu einzelnen Gedanken und deren Verarbeitungstechniken enthalten konnte. Vermutlich vergleichbare Aufzeichnungen zur Vorbereitung öffentlicher Improvisationen sind übrigens auch von Ludwig van Beethoven (1807/08) erhalten; vgl. Siegbert Rampe, *„Figuriren" und „Fantasieren": Improvisation bei Beethoven*, in: *Beethovens Klaviermusik*, hrsg. von Wolfram Steinbeck und Hartmut Hein, Laaber (i. Vorb.).

Das Gottesdienstnachspiel zum Auszug der Gemeinde ist erst seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar und war bis 1700 vollends etabliert. Vermutlich bestand es aus Improvisationen nach dem Muster umfangreicher Präludien oder Toccaten, im 17. Jahrhundert auch von ausgedehnten Choralbearbeitungen oder Motettenkolorierungen.[22] Das Orgelvorspiel nach katholischem Ritus ging in den lutherischen Gottesdienst erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein.[23]

Der Hofdienst

Die wesentlichen Dienstpflichten der Hoforganisten über ihre gottesdienstlichen Aufgaben hinaus bestanden im Generalbassspiel. Als Mitglieder der Hofkapellen hatten sie mitzuwirken

- bei Aufführungen weltlicher Vokal- und Instrumentalmusik. Für Rudolstadt beispielsweise lässt sich mindestens eine solche Veranstaltung in wöchentlichem Turnus nachweisen;[24]
- bei der Tafelmusik, insbesondere zu wichtigen gesellschaftlichen und politischen Anlässen;[25]
- bei der Musik zu Tanzveranstaltungen, die etwa der Autobiographie von Johann Joachim Quantz nach teilweise täglich stattfanden;[26]
- bei der musikalischen Gestaltung fürstlicher Feste; diese zogen sich, wie wir aus Meiningen wissen, fast pausenlos jeweils vom Frühgottesdienst bis in die späten Nachtstunden hinein hin.[27]

Für solche Aufführungen dürften anfänglich allein Cembalo, Spinett und Regal, später auch das Hammerclavier herangezogen worden sein.

Der angeführte Aufgabenkatalog galt grundsätzlich für sämtliche Hofmusiker. Hoforganisten mit dem Prädikat eines Kammermusikers, etwa Johann Sebastian Bach in Weimar im Unterschied zu seinem Vorgänger Johann Effler, waren von der Tanzmusik, teilweise auch vom Orchesterspiel, freigestellt und hatten stattdessen Pflichten im Rahmen der fürstlichen Kammermusik, vielleicht auch solistische Rollen zu übernehmen. Es ist denkbar, dass ein Großteil jener Konzerte und Konzertbearbeitungen für Cembalo solo von Bach (Weimar und Köthen), Johann Gottfried Walther (Weimar) und Christian Pezold (Dresden) aus solchem Anlass entstand.[28] War der Hoforganist Kammermusiker, kamen auf den Dienstherrn zusätzliche Ausgaben für weitere Cembalisten zu. Die Rudolstädter Hofkapelle beschäftigte um 1750 unter 27 Kapellmitgliedern nicht weniger als drei Cembalisten, weil der Hoforganist und Kammermusiker Heinrich Chri-

22 Rampe, *Abendmusik*, Teil 1 (wie Anm. 6), S. 58–61.
23 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].
24 Omonsky, *Rudolstädter Hofkapelle* (wie Anm. 4), S. 77–80.
25 Rampe und Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (wie Anm. 2), S. 33 f., 38 und 57 ff.
26 Ebd., S. 339 f.
27 Christian Mühlfeld, *Die herzogliche Hofkapelle in Meiningen*, in: *Neue Beiträge zur Geschichte deutschen Altertums* 23 (1910), S. 91 f.
28 Rampe und Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (wie Anm. 2), S. 67 f.

stoph Degen, wie es heißt, nur „Concert" spielte, weshalb der Cembalist Johann Christoph Fischer sowie der Paukist Johann George Käsemann sich die übrigen Hofdienste zu teilen hatten.[29]

Gleichgültig ob als Kammer- oder Hofmusiker war der Hoforganist für die Anschaffung, Wartung und Stimmung der Saitenclaviere des Hofs verantwortlich. Ferner hatte er, vom Hof separat honoriert, weiteren Mitarbeitern, etwa Pagen, Clavierunterricht zu erteilen.[30] Dieser Unterricht wurde, wie gesagt, schon deshalb notwendig, um den Hoforganisten gegebenenfalls in seinen Dienstpflichten entlasten zu können.

Verfügte der Hof über ein Theater – so in Mitteldeutschland Meiningen, Eisenach, Sondershausen, Gotha, Arnstadt, Weimar, Jena, Rudolstadt, Halle, Merseburg, Weißenfels, Eisenberg, Altenburg, Gera und Dresden[31] –, war, soweit ich sehen kann, die Mitwirkung der Organisten bei Opernaufführungen obligatorisch.

Angesichts dieser vielfältigen Verpflichtungen ist anzunehmen, dass Hoforganisten, zumal in ihrer Eigenschaft als Hofmusiker, nahezu täglich und damit in jedem Fall häufiger als etwa städtische Organisten dienstlich ausgelastet waren.

Die zeitgenössische Unterrichtssituation

Geht man davon aus, dass die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten größtenteils improvisatorisch ausgeübt wurden, so muss gefragt werden, zu welchem Zweck die gerade aus dem mitteldeutschen Raum in umfangreichem Maß erhaltene Orgelmusik etwa von Samuel Scheidt in Halle, Johann Krieger in Zittau, Johann Pachelbel in Eisenach, Erfurt und Gotha, Johann Sebastian Bach in Weimar und Johann Ludwig Krebs in Altenburg komponiert wurde. Hierzu äußern sich, teilweise sehr dezidiert, Friedrich Erhard Niedt (1700), Johann Gottfried Walther, Jacob Adlung (1758), Johann Christian Kittel (1801) und Ernst Ludwig Gerber (1815): Ihren Worten nach waren Tastenkompositionen einerseits als Muster bestimmt, um Lehrlinge in der Improvisation auszubilden, erfüllten andererseits jedoch repräsentative Ansprüche, um Organistenkollegen neue Anregungen zu verschaffen.[32] Gewiss existieren auch Belege für öffentliche Aufführungen der Kompositionen, aber sie sind äußerst selten.[33] So soll Johann Sebastian Bach bei der Orgelweihe 1732 in Kassel seine so genannte „Dorische Toccata und Fuge" d-Moll (BWV 538) gespielt haben. Mit Sicherheit trifft dies auf seine Konzertbearbeitung d-Moll (BWV 596) zu, rechnet die Satztechnik des im Autograph von ca. 1715–1717 überlieferten Werkes doch zwingend mit der Disposition der damaligen Weimarer Schlossorgel.[34] Das eigentliche Instrument zum Unterrichten und Üben war indes das ein- oder mehrmanualige Pedalclavichord oder das Clavichord bzw. Cembalo mit angehängtem Pedal.[35]

29 Omonsky, *Rudolstädter Hofkapelle* (wie Anm. 4), S. 70–74.
30 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 83 f.
31 Renate Brockpähler, *Handbuch zur der Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, passim.
32 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 83 f.
33 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6), [i. Vorb.].
34 Ebd.
35 Rampe, *Kompositionen für Saitenclavier mit obligatem Pedal* (wie Anm. 6), passim; ders., *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 91–100; ders., *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

Die Kirchenorgel kam hierfür nur ausnahmsweise in Frage – vor allem weil Kalkanten zu honorieren waren und zwar ausweislich der erhaltenen Rechnungen nicht wesentlich geringer als die Organisten selbst.[36] Eine Organistenlehre dauerte ein bis maximal zehn Jahre und schloss, sofern die Lehrlinge im Haus des Meisters wohnten, täglichen Unterricht im Instrumentalspiel, in Musiktheorie, Improvisation und – bei begabten Schülern – auch in Komposition ein.[37] Johann Sebastian Bach etwa unterrichtete neben seinem Hofdienst in Weimar laut Zeugnis seines Lehrlings Philipp David Kräuter sechsmal die Woche täglich sechs Stunden lang eine wohl gleich hohe Anzahl an Schülern.[38] Angehende Organisten waren bei Lehrantritt zwischen 8 und 17 Jahre alt.[39] Den Unterricht selbst bestritt der Lehrmeister, so Jacob Adlung (1758), mit der Violine in der Hand, indem er in der Tastenmusik eine der Stimmen und beim Generalbass die zugehörige Solopartie mitspielte und auf diese Weise jederzeit das Clavichord übertönen konnte.[40] Folgerichtig gehörte zur Organistenlehre auch die Ausbildung durch den Lehrmeister auf Streichinstrumenten, wohl hauptsächlich Violine und Violoncello.[41]

Basis für Choralspiel und Improvisation war bis ins 17. Jahrhundert hinein die Intavolierung vokaler Vorlagen, später der Generalbass, aus dem man Formen und Schemata direkt am Instrument, also ohne Umweg über die Notation, entwickelte.[42] Selbst im Kontrapunkt- und Kompositionsunterricht fand kein Papier, sondern ein „Eselshaut", „cartell", „Palimpsest" oder „Tabula compositoria" genannter Holzrahmen Verwendung, der mit Pergament oder Leder bespannt war, oder aber eine Schiefertafel, so dass man die Aufzeichnungen jederzeit mit Wasser abwaschen konnte.[43] Eine solche Eselshaut ist noch 1716 im Nachlass des Weimarer Hofkapellmeisters Johann Samuel Drese (?–1716) verzeichnet; auch Jacob Adlung (1699–1762) unterrichtete nach wie vor auf gleiche Weise. So gesehen wird nachvollziehbar, weshalb uns aus dem zeitgenössischen Unterricht bis heute so gut wie keine Übungen erhalten geblieben sind.

Dass man Orgelmusik überhaupt niederschrieb, hatte neben repräsentativen vornehmlich wirtschaftliche Gründe: Das Kopieren von Musikalien kostete Geld; wollte ein Lehrmeister dieses sparen, so tat er gut daran, seinen Schülern eigene Kompositionen zur Verfügung zu stellen, die er, sofern die Lehrlinge nicht im Haus wohnten, wiederum gegen Honorar kopieren lassen konnte und dadurch eine zusätzliche Einkommensquelle erschloss.[44] Zugleich aber leuchtet ein, dass Samuel Scheidt in Halle seine Unterrichtsmaterialien in der dreibändigen *Tabulatura nova* (Hamburg 1624) publizierte, weil er sie, nachdem er Hofkapellmeister geworden war und das Unterrichten aufgegeben hatte, nicht mehr zu benötigen glaubte.[45] Umgekehrt war Johann Sebastian Bach, seit 1717

36 Rampe, *Kompositionen für Saitenclavier mit obligatem Pedal* (wie Anm. 6), S. 149.
37 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].
38 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 83 f.; ders., *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].
39 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].
40 Ebd.
41 Rampe, *Allgemeines zur Klaviermusik* (wie Anm. 6), S. 723 f.; ders., *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].
42 Ebd.
43 Ebd.
44 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 103 ff.; ders., *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].
45 Vgl. Siegbert Rampe, *Zum sozialhistorischen Kontext der Tabulatura nova*, in: *Bericht über den Scheidt-Kongress Halle 2004*, Halle [i. Vorb.].

Hofkapellmeister in Köthen, bestrebt, seinen Ruf als Orgelmeister zu halten, als er die wichtigste Voraussetzung hierzu, sein Organistenamt, verloren hatte. In rascher Folge stellte er von etwa 1720 an das *Orgel-Büchlein* (BWV 599–644) sowie die „Englischen Suiten" (BWV 806–811) fertig und komponierte *Das Wohltemperirte Clavier* (BWV 846–869), die Inventionen und Sinfonien (BWV 772–801) und die „Französischen Suiten" (BWV 812–817) – didaktische Werke, über die er bis dahin noch nicht verfügt hatte.[46] Nur auf solchem Weg war es Jacob Adlung (1758) zufolge möglich, den überregionalen Ruf des Lehrmeisters zu mehren.[47] Auf diese zusätzliche Einnahmequelle wollte Bach offenbar auch als Hofkapellmeister und später als Thomaskantor nicht verzichten.

Die Einnahmen selbst waren nach heutigen Maßstäben beträchtlich.[48] Dazu einige Zahlen speziell aus Mitteldeutschland: Johann Heinrich Buttstedt in Erfurt sowie Johann Gottfried Walther in Weimar nahmen zwischen 1700 und 1730 bei einem Grundgehalt von 62 bzw. 100 Reichstalern für einen Schüler ohne Kost und Logis jährlich 24–27 Reichstaler ein. Inklusive Kost und Logis erhielt Johann Sebastian Bach 1713 bei einem Gehalt von 175 Reichstalern 80 Reichstaler, Johann Georg Pisendel 1720 in Dresden bei einem Gehalt von 568 Reichstalern nicht weniger als 200 Reichstaler.[49]

Unter Kost und Logis verstand man laut Vereinbarung zwischen dem Kurfürsten von Brandenburg und Jan Pieterszoon Sweelinck (1613) „Kost, Stube, Cammer, Bett, gewandt vnnd waschenlohn" zuzüglich „Kleidung, Schuen, vnd anderen tägelichen außgaben", auf die von den jährlich zu entrichtenden 50 Dukaten 15 3/4 bzw. 15 Dukaten entfielen, zusammen also rund 60 %.[50] Genau 50 % der Gesamtsumme für Kost und Logis forderte im selben Jahr Christian Erbach in Augsburg.[51] Ebenso hoch waren die Aufwendungen bei Johann Georg Pisendel 1720 in Dresden. Dass in diesem Fall mit insgesamt 200 Reichstalern ohnehin ein Höchstbetrag erreicht wurde, den nur ein Spitzenmusiker am kurfürstlichen Hof zu nehmen vermochte, ergibt sich aus den eher bescheidenen 80 Reichstalern, die Johann Sebastian Bach in Weimar 1713 vom selben Augsburger Scholarchat erhielt. Bach hatte zunächst 100 Reichstaler gefordert, sich dann aber herunterhandeln lassen.[52] Bedenkt man freilich, dass protestantische Organisten seit Einsetzung der lutherischen Kirchenordnungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Anspruch auf eine kostenfreie oder fast kostenlose Dienstwohnung hatten,[53] dass in einer einzigen Kammer auf Stockbetten mindestens sechs Lehrjungen unterzubringen waren und dass deren Verpflegung bei einer mehrköpfigen Familie nebst Magd, die sich laut Niedt[54] sogar ein Dorforganist leisten konnte, nicht allzu sehr ins Gewicht fiel, wird deutlich, dass Leistungen für Kost und Logis an den Lehrherrn weitere Gewinnspannen bargen.

46 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 90.
47 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].
48 Ebd.
49 Ebd.
50 Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 210; Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Den Haag 1934, S. 71.
51 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].
52 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 84.
53 Hugo Leichsenring, *Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, Diss. Berlin 1922, Druckfassung mit Nachwort und Bibliografie, hrsg. von Jeffrey T. Kite-Powell, Hamburg 1982, S. 23 f. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 20).
54 Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung Oder Gründlicher Unterricht*, Hamburg 1710, Faks. Buren [o. J.], Einleitung § XII.

Ein gefragter Lehrmeister wie Christian Erbach vermochte seine Einkünfte sogar noch zu steigern, indem er für „unbegabte" Lehrlinge einen Zuschlag von nicht weniger als 50 % auf das gesamte Lehrgeld erhob!

Es wird damit gerechnet, dass Jan Pieterszoon Sweelinck gleichzeitig bis zu 20 Organisten ausbildete.[55] Ebenso viele Schüler hatte Johann Mattheson bereits 1705 im Alter von 24 Jahren,[56] mindestens die Hälfte davon Vincent Lübeck 1697 am Ende seiner Stader Amtszeit, Johann Sebastian Bach nach 1708 in Weimar[57] und Conrad Dreyer um 1713 in Hamburg.[58] Johann Gottfried Walther unterrichtete in „guten" Zeiten 15–18 Lehrlinge.[59] Gewiss werden von diesen nicht sämtliche in der Wohnung des Meisters gelebt haben. Vergleicht man jedoch die allein für Unterricht anfallenden Honorare jener Epoche, so ergibt sich ein Mindestbetrag von 2 Reichstalern pro Schüler und Monat, den Lübeck 1697, Buttstedt 1702, Bach 1711 und Dreyer 1713 erhoben. Zahlungen in derselben Höhe wurden auch für Clavierlektionen jugendlicher Dilettanten fällig, etwa 1732/33 an den Leipziger Thomasorganisten Johann Gottlieb Görner für den Unterricht der Töchter des Fabrikanten Georg Heinrich Bose.[60] Johann Gottfried Walthers Preisvorstellung lag 1730 geringfügig darüber. Höhere Honorare – zwischen monatlich 3 und 6 Reichstalern – strich hingegen Johann Mattheson in Hamburg ein. Legt man die vermutlich 40 sowie die 100 Reichstaler, die Bach und Pisendel für den reinen Unterricht von Lehrlingen in Kost und Logis erhielten, auf Monatsraten um, so entstehen ähnliche oder sogar höhere Beträge (bei Bach 3 1/3, bei Pisendel 8 1/3 Reichstaler). Es liegt demnach nahe, die unterschiedlichen Preise nicht allein auf den „Marktwert" der Lehrmeister, sondern auch auf die jeweilige Anzahl an Stunden und auf besondere „Serviceleistungen" zurückzuführen.

Somit steht fest, dass die Lehrtätigkeit erfolgreicher Meister einen wesentlichen Teil deren Gesamteinkommens ausmachte, nämlich zwischen der Hälfte und fünf Sechsteln. Ausgehend von einem Durchschnittswert um 3 Reichstaler je Schüler und Monat – also ohne zusätzliche Gewinne aus Kost und Logis – verdiente Vincent Lübeck 1697 durch Unterrichten jährlich mindestens 360 Reichstaler bei einem Gehalt von etwa 120 Reichstalern, Johann Mattheson mindestens 720 Reichstaler bei einem Gehalt von 300 Reichstalern, Johann Sebastian Bach 1713 mindestens 360 Reichstaler bei einem Gehalt von 175 Reichstalern und Johann Gottfried Walther um 1730 mindestens 540 Reichstaler bei einem Gehalt von 100 Reichstalern.[61] Folglich lebten Organisten in Wirklichkeit hauptsächlich vom Unterrichten, und die Einnahmen, die sie dadurch und durch Orgelspiel zu erzielen vermochten, waren, relativ gesehen, derart hoch, dass sie von heutigen Hochschullehrern, wenn überhaupt, nur durch Nebentätigkeiten erheblichen Umfangs zu erreichen sind. Dass daher das Gegenteil, nämlich das Ausbleiben von Lehrlingen,

55 van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck* (wie Anm. 50), S. 70 ff.

56 Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 2), S. 193.

57 Hans Löffler, *Die Schüler Joh. Seb. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 40 (1953), S. 5–27, hier S. 7–12.

58 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 84.

59 Walther, *Briefe* (wie Anm. 5), S. 133.

60 Werner Neumann, *Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose*, in: *Bach-Jahrbuch* 56 (1970), S. 19–31, hier S. 22.

61 Zum Vergleich: Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde in Wien für den Clavierunterricht eines Dilettanten, etwa bei Wolfgang Amadeus Mozart, 800 Gulden bezahlt – entsprechend Mozarts Gehalt als k. k. Hofkomponist; vgl. Rudolph Angermüller, *Ehre, Ruhm und Geld. Die Finanzen Mozarts*, in: *Mozart. Bilder und Klänge*, Salzburg 1991, S. 348 f.

einen Organisten geradezu in Existenznöte bringen konnte, belegt ein Schreiben Johann Gottfried Walthers vom 3. Oktober 1729 an seinen Brieffreund Heinrich Bokemeyer, betreffend die jüngste Erhöhung von „Accis und Trancksteüer":

> „Nunmehro ist es an dem, daß das wenige [Geld], so ehemals bey schwacher familie und wenigem Aufgange habe zurück legen können, wiederum herfürsuchen und bey jetzigen Umständen, da fast keine Scholaren, sondern derer, so zu sagen, nur drittehalben habe, zubüßen muß. Dieses letztere befrembdet mich auch nicht, indem es wohl nichts anders seyn kan, daß die in so langer Zeit gezogene Scholaren, so in Städten und Dörffern untergekommen sind, wiederum andere auf- und mithin die Nahrung mir entziehen. Mein Trost hierbey ist dieser: daß, dem Gewißen nach, aufrichtig mit ihnen verfahren, und sie den nächsten Weg ohne Umschweiff geführet, obgleich politice zu reden, nicht klüglich daran gehandelt habe."[62]

Allein aufgrund seines Organistengehaltes war Walther damals nicht mehr in der Lage, seinen Lebensstandard zu halten, obwohl ein „Organisten Dienst" nach den Worten Johann Sebastian Bachs „so viel ab[warf], daß ein ehrlicher Mann davon leben kann".[63] Seit Luthers Sozialreformen waren vor allem protestantische Organisten zu solchen pädagogischen Nebentätigkeiten gezwungen, nachdem die Wochengottesdienste abgeschafft und die Organistengehälter vereinheitlicht, d. h. meist gekürzt, worden waren.[64] Ausdrücklich heißt es in den ältesten lutherischen Kirchenordnungen, Organisten sollten ihren Einkommensverlust fortan dadurch ausgleichen, dass sie angehende Kollegen unterrichteten.[65]

Die überlieferte Orgelmusik

Aus solcher Perspektive wird das beispiellose Genre protestantischer Tastenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts nachvollziehbar und es leuchtet zugleich ein, dass wir von einigen, vor allem mitteldeutschen Organisten, wie Johann Kuhnau, Christian Pezold und Wilhelm Friedemann Bach, die den Zeugnissen ihrer Zeit nach ebenfalls herausragende Musikerpersönlichkeiten waren, nur wenige Kompositionen für ihr Instrument besitzen. Für die moderne Musikwissenschaft und -praxis aber bleibt entscheidend, Tastenmusik jener Epochen nicht generell als ausgearbeitete Kompositionen oder Literatur für öffentliche Aufführungen zu betrachten, sondern als Muster zu Improvisationen, die primär für den didaktischen Bedarf entstanden und mit den eigentlichen Improvisationen, sofern taktgebunden, grundsätzlich übereinstimmten.

Darüber hinaus stellt besagte Funktion der meisten Tastenwerke das aus dem 19. Jahrhundert stammende Prinzip der *recensio* grundsätzlich in Frage, das auf dem textkritischen Nachweis der Abhängigkeit von Quellen beruht und im Zurückgehen auf den gültigen Text besteht. Diese Methode verfolgt das Ziel, ein möglichst treues Bild von der

62 Walther, *Briefe* (wie Anm. 5), S. 74.
63 Zitiert nach *Bach. Briefe der Musikerfamilie*, hrsg. von Friedemann Otterbach, Frankfurt (Main) 1985, S. 77.
64 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].
65 Ebd.

ursprünglichen Notation eines Kunstwerks zu vermitteln. Voraussetzung hierfür bleibt die Existenz eines Originaltextes, der tatsächlich durch textkritische, also vergleichende Untersuchungen aus den erhaltenen Abschriften ermittelt werden kann. Genau damit ist jedoch gerade nicht zu rechnen, wenn im Unterricht von Kopie zu Kopie über Jahrzehnte hinweg – sei es vom Meister selbst oder aber von Schüler- bzw. Kopistenhand – Veränderungen am Notentext vorgenommen wurden, die womöglich allein aus der pädagogischen Praxis oder aus rein improvisatorischen Maßnahmen resultieren. Solche Abschriften erscheinen nur ausnahmsweise dazu geeignet, ein Bild von der ursprünglichen Gestalt eines Werkes, geschweige denn eine Fassung letzter Hand zu vermitteln.[66] Der einzige Ausweg aus diesem Dilemma besteht für den heutigen Herausgeber darin, Quellentexte zu edieren, wie es Margarete Reimann bereits 1963 vorgeschlagen hat,[67] und auf den Anspruch einer Urtext-Ausgabe im eigentlichen Sinn des Wortes zu verzichten.

66 Ausführlich hierzu in ebd.

67 Margarete Reimann, *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts*, in: *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Walter Wiora, Kassel u. a. 1965, S. 83–91 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 6).

Wolfram Steude

Mitteleuropäische Musikkultur der wettinischen und habsburgischen Lande – Sachsen, Böhmen und Schlesien im 16. und 17. Jahrhundert

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 beitrugen, 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 jahrhundertelang 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 allerseits 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 Aufenhalts 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 deuschsprachiger 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 Schulrektor 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 geäußerter 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 Verfassernamen 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 Chorbuchnotierung 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 Speciálnik* 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 Speciálnik*, 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 Landesprache 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 religiös-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 Psalmmotetten 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 schrifft 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 Psalmmotetten 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 Nationalsprache 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 Pendants 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 frankophonen, eigentlich aber kosmopolitischen Münchner Orlando di Lasso in seiner lateinischen Musik – und beide Komponisten erfreuten sich in Mitteldeutschland 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 mitteldeutschen 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-Dl: Mus. Löb 4 (S. 107–111, u. a.), zu Orlando di Lasso z. B. D-Dl: 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 Lehensland 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 Piastenherzöge 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 waren[15] 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 Academischen 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 Böhmisch-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 Böhmische 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 Böhmischen Brüder, z. B. dem 1566 erschienenen *Kirchengeseng* (RISM B/VIII/1, 1566[04]) stehen etliche Lutherlieder und andere frühlutherische Gesänge. Und in den lutherischen Gesangbüchern seit dem 16. Jahrhundert finden sich bis heute viele Lieder der Böhmischen 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 Böhmischen Brüder und der Brüdergemeine*, in: Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. ²1965, 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 Perlmuttintarsien und einem eingebauten Tasteninstrument aus Prag und bei gleicher Gelegenheit sein Bruder Jacob Haßler, kaiserlicher Kammerorganist, ein „Venetianisch Zipreßen doppelt Instrument", also ein doppelchöriges kleineres Tasteninstrument. Auch die architektonische Orientierung des Dresdner Hofs 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 Hoenegg 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 Freiberger 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 überzusiedeln[28] –, 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 (Haindorf, 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 Zywietz, *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: *Teutoniam 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 *Teutoniam 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 *Teutoniam 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.

Jiři Sehnal

Weltliche Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert in Mähren

Der Beginn des 17. Jahrhunderts war in Mitteleuropa von starken Spannungen zwischen den Konfessionen geprägt, die zu den grausamen Ereignissen des 30-jährigen Krieges führten. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts stand trotz Pestepidemien, sozialer Unruhen und der drohenden Türkengefahr im Zeichen einer relativ schnellen ökonomischen und kulturellen Erneuerung.

Da der Kaiser davon überzeugt war, dass die Rebellion in Böhmen durch die Konfessionsauseinandersetzungen verursacht worden war, entschloss er sich, hier künftig einzig und allein die katholische Kirche zu tolerieren. Seit den 1620er Jahren war daher das gesamte gesellschaftliche Leben des Landes vom Ziel der Rekatholisierung bestimmt, auch die Künste sollten sich diesem Leitgedanken unterordnen.

Konsequenterweise sank in diesem Zusammenhang der Bedarf an weltlicher Musik, speziell an Instrumentalkompositionen. Lediglich aus dem Umfeld der führenden böhmischen und mährischen Adelsgeschlechter sind einige entsprechende Quellen überliefert. Das bürgerliche Milieu dagegen spielte im 17. Jahrhundert kaum eine Rolle als Träger einer eigenen weltlichen Instrumentalmusik.

Die wichtigste Quelle weltlicher Musik sowohl in Mähren als auch in Böhmen stellt die Musiksammlung des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno (1664–1695) in Kroměříž (Kremsier) dar,[1] dessen Hofkapelle zweifellos das bedeutendste Musikensemble im Dreieck Wien – München – Dresden war. Zwar besaßen am Ende des 17. Jahrhunderts etliche Kirchen und Klöster in dieser Region eine lebendige Musikpflege, keine dieser Institutionen erreichte jedoch die Qualität der Kremsierer Hofkapelle. Darüber hinaus sind Musikinventare der Kapelle des Reichsgrafen Ferdinand Julius Salm und Neuburg in Tovačov (Tobitschau) aus dem Jahr 1699[2] sowie der Eggenbergischen Musikkapelle in Český Krumlov (Böhmisch Krumau) aus dem Jahr 1706 erhalten.[3]

1 Vgl. Jiří Sehnal, *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno in Kremsier*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51 (1967), S. 79–123; Jiří Sehnal und Jitřenka Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Praha 1998 (*Artis musicae antiquioris catalogorum series*, Vol. V/1–2).

2 Jan Racek, *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století* (*Das Musikalieninventar des Schlosses Tobitschau aus dem Ende des 17. Jahrhunderts*), in: *Musikologie* 1 (1938), S. 60–68.

3 CZ-K: Sign. 1283/10–64. Vgl. auch Jiří Záloha, *Českokrumlovský soupis hudebnin z počátku 18. století* (*Verzeichnis der Musikalien in Böhmisch Krumau aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts*), in: *Hudební věda* 6 (1969), S. 365–376.

Die Inventare dieser drei Hofkapellen weisen ähnliche stilistische Züge auf. Zu finden sind jeweils zwei Gattungen weltlicher Instrumentalmusik: Sonaten und Tänze oder Tanzsuiten, die meist Balletti (Ballettae) genannt werden:

	Kroměříž	Tovačov	Český Krumlov
Sonaten insgesamt	225	37	ca. 70
Balletti insgesamt	236	133	ca. 50

Die Sonaten sind nur sehr schwierig in Kirchensonaten (da chiesa) bzw. Kammersonaten (da camera) zu unterscheiden.[4] Die Kirchensonaten bildeten einen üblichen Bestandteil des feierlichen katholischen Gottesdienstes. Obwohl der Terminus Sonatae in den liturgischen Vorschriften nicht erscheint, gibt es zahlreiche Indizien, die darauf hinweisen, dass das Proprium durch Instrumentalmusik ersetzt wurde.[5] Die Gruppe „Sonatae" ist nach dem 30-jährigen Krieg in fast allen kirchlichen Musikinventaren enthalten. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kommen sogar Sinfonien vor, deren einzelne Sätze die Funktion der ehemaligen Kirchensonaten übernommen haben.

Während die Titel der Sonaten in Tovačov und in Český Krumlov keinerlei Hinweise auf ihre Bestimmung geben und sich überwiegend auf die Anzahl der erforderlichen Instrumente beschränken, enthalten einige Sonatentitel in Kroměříž auch Angaben über ihre Funktion. Viele Titel zeugen eindeutig davon, dass es sich um ausgesprochene Kirchensonaten handelt: *Sonata s. Mauritii, ss. Petri et Pauli, Paschalis, Sancti Spiritus, s. Placidi, s. Leopoldi, s. Caroli* usw. Es scheint, dass unter den Kirchensonaten Stücke für drei und mehr Stimmen überwogen, während virtuose und solistische Elemente verdrängt wurden. Ein weiteres Kennzeichen der Kirchensonate bestand im seltenen Vorkommen von Tanzsätzen. Es ist zu vermuten, dass auch die meisten Sonaten, deren Titel keine Funktions-, sondern nur Besetzungshinweise geben (z. B. *Sonata a 5, Sonata a 12* usw.), der Gattung der Kirchensonate zuzuzählen sind.

Andere Sonaten in Kroměříž tragen dagegen Bezeichnungen, die ihre weltliche Bestimmung andeuten: *Repraesentatio Avium* (Signatur CZ-KR: IV 184), *Sonata di Marche* (Marcia, IV 183), *Battalia* (XIV 122), *Sonata die Pauern Kirchfartt genandt* (XIV 162) und *Sonata seu Lyra speculativa* (IV°171, nicht erhalten) von Biber, *Sonata Cu Cu* (IV 137, nicht erhalten) und *Sonata per Camera* (IV 44) von Schmelzer. Der in aristokratischen Kreisen gebräuchlichen Tafelmusik entsprechen die Titel *Sonata ad tabulam, Sonata pro* bzw. *per tabula* von Schmelzer (IV 105, XIV 158), Biber (XIV 206), Valentini (IV 57) sowie *Trombett undt musikalischer Taffeldienst* (XIV 173) und *Mensa sonora* von Biber (Salzburg 1680). Von einer weltlichen Funktion zeugen ebenfalls die Titel *Sonata*

4 Ich versuchte mich einmal, mit diesem Problem auseinanderzusetzen. Jiří Sehnal, *Zur Differenzierung der Sonata da chiesa und Sonata da camera in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Colloquium Musica Cameralis Brno 1971*, hrsg. von Rudolf Pečman, Brno 1977, S. 303–310.

5 Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)*, München 1977, S. 208–209; ders., *Gattungen, Stilarten und liturgische Funktion der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*, in: *Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches*, hrsg. von dems., München 1990, S. 34 f.

la Posta (IV 35) von Vejvanovský, *Harmonia Romana* (XIV 201)[6] und *Fechtschuel* (XIV 205, nicht erhalten) von Schmelzer. Einige Sonaten tragen Titel, die an die Jagd erinnern: *Sonata La Diana* (IV 20, nicht erhalten), *Sonata da caccia* (IV 33) von Schmelzer, *Sonata di Caccia con un cornu* (IV 81, anonym),[7] *Sonata Venatoria* (IV 199) von Vejvanovský. Die Bezeichnungen dieser Sonaten sind ein wenig überraschend, da der Bischof aufgrund seiner häufigen Krankheiten kaum zur Jagd ging. Mehrere Sonaten wurden zum Geburts- bzw. Namenstag des Bischofs komponiert, wie *Sonata Natalitia* (IV 54, 202) und *Sonata Natalis* (IV 149) von Vejvanovský und von Schmelzer (IV 103, IV 108), *Sonata Reverentialis* (IV 225), *Sonata Honorabilis* (IV 124) und *Sonata per la festa di sua Altezza* (IV 16) von Schmelzer. Leider ist das Hofzeremoniell, in dessen Rahmen diese Sonaten erklangen, nicht überliefert. Das Beispiel einer Sonate ungeklärter Bestimmung stellt die *Sonata tribus quadrantibus* (IV 176) von Vejvanovský dar. Wie Dieter Haberl[8] erwiesen hat, hängt ihr Titel mit der hochbarocken Zahlensymbolik zusammen. Anhand der Verteilung der Noten auf die Oberstimmen und den Generalbass lässt sich ein Zahlenspiel mit Quadrat-, Dreiecks- und Kreiszahl aufzeigen, hinter dem ein kabbalistisches Symbol vermutet werden kann.

Im adligen Milieu wurden oft Sonaten aufgeführt, die sowohl die Rolle einer Kirchen- als auch einer Kammersonate erfüllen konnten, so z. B. *Sonata per la Chiesa e Camera* (IV 207) von Schmelzer, *Sonata per la camera e chiesa* (B IV 162, anonym), *Sonata con altre Ariae per la chiesa e Camera* von dem Prager Augustiner-Pater Johannes Pezelius (IV 166), *Sacro-profanus concentus musicus* (Nürnberg 1662) von Schmelzer oder *Sonatae tam aris quam aulis servientes* (Salzburg 1676) von Biber. Dies verdeutlicht eindrucksvoll die Verquickung von sakraler und profaner Sphäre in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts: Die für den aristokratischen Herrscher geschaffene Kunst eignete sich gleichfalls zur Gottesverehrung und umgekehrt. So basieren zahlreiche Kirchensonaten italienischer Komponisten auf Modellen von Tanzsätzen, viele Vokalwerke der Zeit auf profanen, ja trivialen Melodien. Als ein besonders markantes Beispiel sei der Psalm *Lauda Jerusalem Dominum* in der Vesper von Bonaventura Rubino aus dem Jahre 1644 genannt, der eine Variationsreihe über die im 17. Jahrhundert in ganz Europa bekannte Bergamasca-Melodie darstellt. Das gleiche Motiv nutzte Jahre später Jan Krstnik Dolar in seiner *Missa sopra la Bergamasca*,[9] wenn auch nicht so auffällig wie Rubino.

Ein besonderes Interesse verdienen die oben genannten programmatischen Werke von Heinrich Ignaz Franz von Biber.[10] Bischof Karl Liechtenstein-Castelcorno pflegte jedes Jahr, in einer seiner Residenzen gemeinsam mit befreundeten Vertretern des mährischen

6 Diese Sonate hat Marianne Rônez näher behandelt: Marianne Rônez, *Die Violinstimmen bei Vejvanovský und die Violintechnik in seinem Umkreis im Vergleich zur italienischen Spielpraxis*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*, hrsg. von Jiří Sehnal, Brno 1994, S. 63–178.

7 Vgl. Jiří Sehnal: *Die Anfänge des Waldhorns in Mähren*, in: *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der tschechischen Musik*, hrsg. von Jan Trojan und Milan Vach, Praha 1983, S. 33–37.

8 Dieter Haberl, *P. J. Vejvanovský: Sonata tribus quadrantibus*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský* (wie Anm. 6), Brno 1994, S. 219–236.

9 CZ-KR: I 32. Siehe kritische Ausgabe dieser Messe von Tomaž Faganel in *Monumenta artis musicae Sloveniae XXII*, Ljubljana 1992.

10 Alle genannten Werke von Biber sind mehrmals erschienen und aufgenommen. Ihre kritische Ausgabe siehe: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung 1/2*, hrsg. von Jiří Sehnal, Graz 1976, 1997 (DTÖ, Bd. 127, 151).

Adels und des hohen Klerus' Karneval zu feiern. Anlässlich dieser eine ganze Woche andauernden Festlichkeiten wollte der Bischof den Prunk seines Hofes zeigen und mit der Musik der kaiserlichen Komponisten seine engen Beziehungen zum Kaiserhof demonstrieren. Im Jahr 1668 erfuhr er, dass Johann Heinrich Schmelzer anlässlich eines Festes am Kaiserhofe eine Sonate mit Imitationen unterschiedlicher Vogel- und Tierstimmen komponiert hatte und bemühte sich um die Partitur. Schmelzer behauptete jedoch, diese Effekte seien nicht notierbar, er hätte sie nur improvisiert – offensichtlich hat der Bischof das Werk von Schmelzer nie erhalten.[11]

Da der Bischof den „Vogelgesang" von Schmelzer nicht bekommen konnte, ordnete er seinem Kammerdiener und Konzertmeister Heinrich Ignaz Franz von Biber an, eine Sonate mit Nachahmungen von Tierstimmen zu komponieren und während des Karnevals 1669 (?) aufzuführen. Auf diese Weise entstand die *Sonata rappresentativa* von Biber. Die Komposition beginnt mit der damals in den Violinsonaten gewöhnlichen virtuosen Einführung. Danach folgt eine Reihe kürzerer Sätze, in denen die Stimmen verschiedener Tiere naturalistisch nachgeahmt werden.[12] Zwischen den Tierstimmen sind kurze elegante Zwischensätze eingefügt. Den Tierstimmen folgt aus unbegreiflichen Gründen ein realistisch dargestellter Musketier-Marsch. Die Trommel wird mit Schlägen auf dem Violone im ostinaten Rhythmus imitiert, das Spiel des Pfeifers als freies Phantasieren mit Trillern, ohne erkenntlichen melodischen Kern auf der Violine dargestellt.[13] Den Abschluss der Sonate bildet eine edle Allemande, um die Zuhörer wieder in die gemütliche Atmosphäre des Karnevals zurückzuführen. Michael Lutz hat im Jahre 1993 nachgewiesen, dass Biber sich von einer Abbildung und einigen Äußerungen aus der *Musurgia Universalis* (Rom 1650) des gelehrten Jesuiten P. Athanasius Kircher zu den Tierstimmen-Imitationen inspirieren ließ.[14]

Im Untertitel der Sonate *Battalia* schildert der Komponist das Programm seines Stückes mit folgenden Worten: „Das liederliche Schwirmen, der Musquetir Mars, Die Schlacht und Lamento der Verwundeten, mit Arien imitirt und Baccho dedicirt." Hinsichtlich der weltlichen Musik im Umkreis Bibers ist der 2. Satz mit dem Titel *Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor* interessant, da er acht in den 1670er Jahren offensichtlich allgemein bekannte Melodien zitiert.

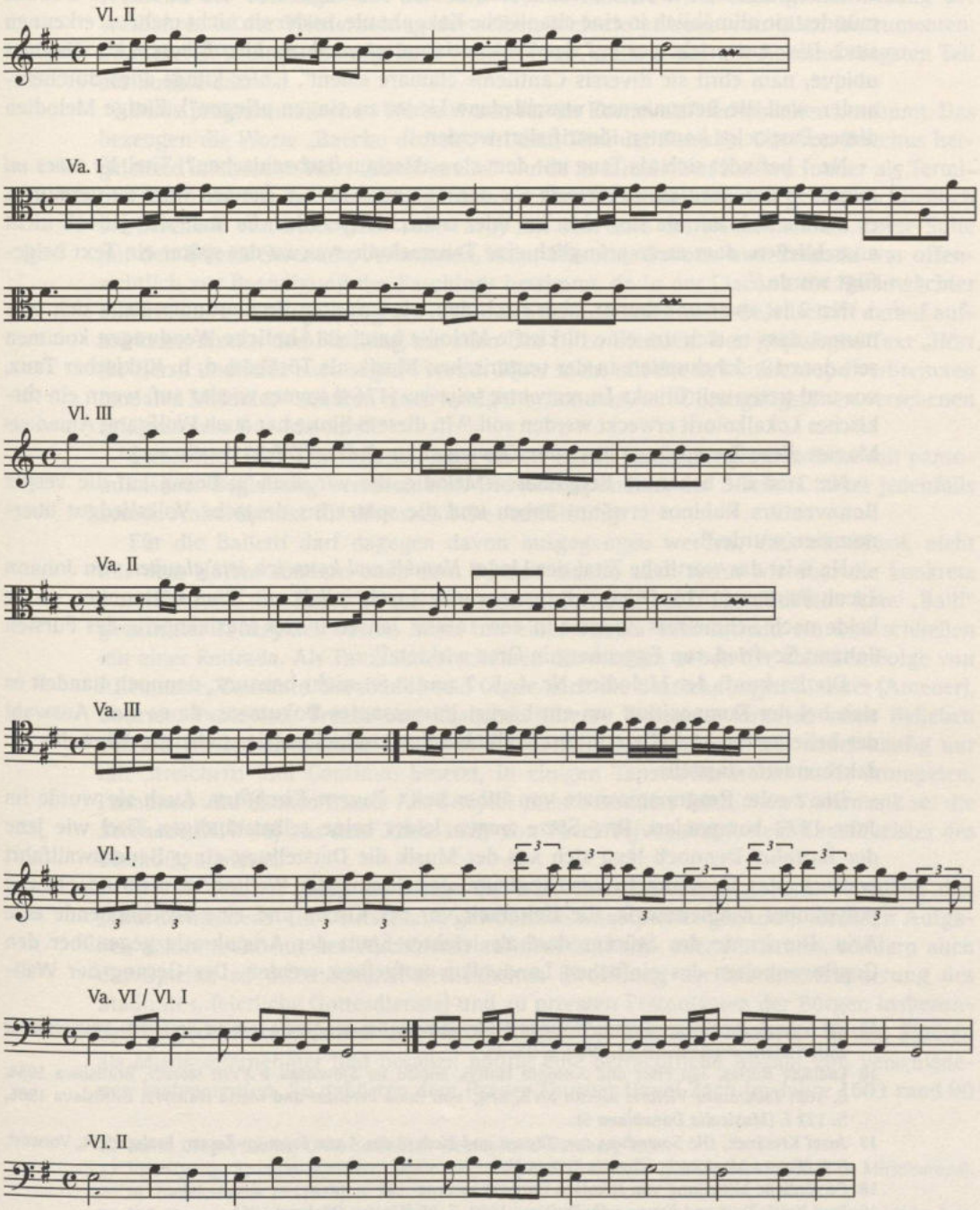
11 Paul Nettl, *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 8 (1921), S. 168; Herbert Seifert, *Johann Heinrich Schmelzer und Kremsier* in: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský* (wie Anm. 6), Brno 1994, S. 72.

12 Biber hat die Stimmen folgender Tiere imitiert: Nachtigall, Kuckuck, Frosch, Henne, Hahn, Wachtel und Katze.

13 Den Marsch hielt Biber offensichtlich für gelungen, da er ihn ohne Änderung später in seine Sonate *Battalia* übernahm, wobei er auf dem Titelblatt seiner Handschrift den Vermerk „Der Mars ist schon bekannt" hinzufügte.

14 Michael Lutz, *Die Sonata Violino Solo Representativa von Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) und ihre musikalischen Vorbilder*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský* (wie Anm. 6), Brno 1994, S. 193–200.

Beispiele 1-8: Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor*, acht Liedzitate.



Die einzelnen Lieder erklingen zunächst in unterschiedlichen Tonarten kanonisch nacheinander: D-Dur, C-Dur, a-Moll, C-Dur, D-Dur, D-Dur, D-Dur, G-Dur, e-Moll. Danach münden sie allmählich in eine chaotische Kakophonie, in der sie nicht mehr zu erkennen sind. Dies entspricht der auf der Violonstimme vermerkten Idee Bibers: „hic dissonat ubique, nam ebrii sic diversis Cantilenis clamare solent". („hier klingt alles durcheinander, weil die Betrunkenen verschiedene Lieder zu singen pflegen"). Einige Melodien dieses Pasticcios konnten identifiziert werden.[15]

Nr. 1 befindet sich als Tanz mit dem slowakischen (tschechischen?) Titel *Ne takes mi mluvel* in der *Tabulatura Vietoris* aus den 1660er Jahren.[16] Danach wäre zu vermuten, es handle sich um ein slowakisches oder tschechisches Lied. Es lässt sich jedoch nicht ausschließen, dass es ursprünglich eine Tanzmelodie war, zu der später ein Text beigefügt wurde.[17]

Nr. 2 ist zwar unbekannt, aber nach den wiederholten Terzsprüngen ließe sich vermuten, dass es sich um eine türkische Melodie handelt. Ähnliche Wendungen kommen seit dem 18. Jahrhundert in der ungarischen Musik als Törökös, d. h. türkischer Tanz, vor und treten seit Glucks *La rencontre imprévu* (1764) immer wieder auf, wenn ein türkisches Lokalkolorit erweckt werden soll.[18] In diesem Sinne hat auch Wolfgang Amadeus Mozart diese Terzsprünge in seiner Klaviersonate A-Dur (KV 331) gebraucht.

Nr. 3 ist die bekannte Bergamasca-Melodie, die wir oben in Bezug auf die Vesper Bonaventura Rubinos erwähnt haben und die später ins deutsche Volksliedgut übernommen wurde.[19]

Nr. 6 ist das wörtliche Zitat des Liedes *Nambli wol kann ich ietz glauben* von Johann Jacob Prinner (1624–1694).[20] Prinner war wahrscheinlich mit Biber befreundet, da sie beide nach Schmelzers Zeugnis in den 1660er Jahren in der Musikkapelle des Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg in Graz wirkten.[21]

Die Herkunft der Melodien Nr. 4, 5, 7 und 8 ist nicht bekannt, dennoch handelt es sich bei der Komposition um ein höchst interessantes Dokument, da es eine Auswahl der beliebtesten Melodien unterschiedlicher Sozialschichten der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts darstellt.

Die zweite Programmsonate von Biber heißt *Pauern Kirchfartt.* Auch sie wurde im Jahr 1673 komponiert. Ihre Sätze tragen leider keine selbstständigen Titel wie jene der *Battalia.* Dennoch lässt sich aus der Musik die Darstellung einer Bauernwallfahrt erahnen: das Versammeln der Landleute, der Gesang der Wallfahrer, die Andacht mit polyphoner Kirchenmusik, die Heiterkeit vor der Kirche und eine abschließende edle Aria. Die Ironie des Stückes darf als leichter Spott der Aristokratie gegenüber den Gepflogenheiten des einfachen Landvolkes aufgefasst werden. Der Gesang der Wall-

15 Jiří Sehnal, *Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kremsier,* in: *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* H 12, 1980, S. 32–34.

16 Ladislav Burlas, Ján Fišer und Antonín Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVIII storočí,* Bratislava 1954, S. 162; *Tabulatura Vietoris saeculi* XVII, hrsg. von Ilona Ferenczi und Marta Hulková, Bratislava 1986, S. 122 f. (*Musicalia Danubiana* 5).

17 Jozef Kresánek, *Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer,* Praha 1954, Vorwort, S. 9 (*Fontes Musicae in Slovacia* Tomus 1).

18 Persönliche Mitteilung von Nikolaus Harnoncourt.

19 Paul Nettl, *Tanz und Tanzmusik,* Freiburg 1962, S. 95 (*Herder-Bücherei* 126).

20 Paul Nettl, *Das Wiener Lied im Zeitalter des Barock,* Wien 1934, Notenanhang S. 11.

21 Nettl, *Die Wiener Tanzkomposition* (wie Anm. 11), S. 169.

fahrer wird mit der Melodie des Marienliedes *O Mutter Gottes auserwählt*[22] dargestellt. Während der Vorsänger mit der Solo-Violine imitiert wird, erklingt der Gesang der Wallfahrer in der Wiederholung der selben Melodie unisono von allen Instrumenten. Da dieser Satz langsam aufgeführt werden muss, stellt er den mit Abstand längsten Teil der Sonate dar.

Beide programmatischen Werke waren für die Karnevalsfeierlichkeiten bestimmt. Das bezeugen die Worte „Baccho dedicirt" in dem Titel der *Battalia*. Das von Bacchus hergeleitete lateinische Wort „bacchanalia" wurde in kirchlichen Kreisen immer als Terminus technicus für den Fasching gebraucht. Ebenfalls zum Karneval gehörte schließlich die Serenade von Biber (XIV 169, 1673) mit dem Solo des Nachtwächters. Diese Suite mit den Sätzen Serenada, Allamanda, Aria, Ciacona, Gavotte und Retirada war offensichtlich zur Beendigung des Faschings bestimmt, da in der Ciacona ein Nachtwächter auftritt, der unter Begleitung des Pizzicato aller Instrumente die Gesellschaft darauf aufmerksam macht, den Fasching um zehn Uhr (!) zu beenden. Den geläufigen Text „Hört ihr Herrn und lasst euch sagen" versah Biber nicht mit der in Mitteleuropa verbreiteten modalen Melodie,[23] sondern einer weniger bekannten, mit Durchgangstönen versehenen akkordischen Dur-Melodie.[24]

Schließlich bleibt die offene Frage, ob die Musik beider Programmstücke mit pantomimischer Begleitung versehen war. Die Korrespondenz des Bischofs bietet jedenfalls keinen Anhaltspunkt für eine szenische Aufführung.

Für die Balletti darf dagegen davon ausgegangen werden, dass die Musik nicht nur dem Hören, sondern auch dem Tanzen diente, auch wenn wir über die konkrete Durchführung der Tänze so gut wie nicht informiert sind. Die „Balletti" bzw. „Balli" genannten Tanzzyklen setzen meist mit einer Sonata oder Intrada ein und schließen mit einer Retirada. Als Tanzsätze erscheinen dazwischen neben der üblichen Folge von Allemande, Courante, Sarabande und Gigue auch die Bezeichnungen Menuet (Amener), Bourrée, Passepied, Trezza und Ciacona. Kürzere Tanzsätze konnten nach Belieben verziert wiederholt werden (oft Double genannt). Das Orchester war dabei häufig nur mit Streichern und Continuo besetzt, in einigen Tanzsuiten traten auch Trompeten, Posaunen und Pauken hinzu. Als Beispiel einer besonders feierlichen Tanzmusik sei die *Serenade* (XIV 45) aus dem Jahre 1679 von Pavel Vejvanovský, dem Kapellmeister des Bischofs, erwähnt.

In den Städten oblag die Pflege der weltlichen Instrumentalmusik vor allem den „Thurnermeistern" (in Deutschland gewöhnlich Kunstpfeifer genannt). Zu ihren Aufgaben zählte nicht nur der Wachdienst auf dem Rathaus- oder Kirchturm, sondern auch das Spielen zu öffentlichen Feierlichkeiten (Eröffnung der Märkte, Erneuerung des Stadtrates, feierliche Gottesdienste) und zu privaten Festanlässen der Bürger, insbesondere zu Hochzeiten, Taufen und Namenstagen. Die Thurner fungierten in den Städten als Musikunternehmer und besaßen häufig eine beträchtliche Anzahl von verschiedenen Instrumenten. So gehörten dem Prager Thurner Havel Zach im Jahre 1603 rund 90

22 David Gregor Corner, *Groß Catholisch Gesangbuch*, Nürnberg 1631.

23 Vgl. György Szomjas-Schiffert, *Středoevropská píseň ponocného* (*Ein Nachwächterlied in Mitteleuropa*), in: *Hudební věda* 15 (1978), S. 247–257.

24 Vgl. Hugo Leichtentritt, *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1905, S. 98; Fritz Jöde, *Frau Musica*, Berlin 1929, S. 190.

Musikinstrumente.[25] Der Stadtthurner Bernard Němec in Olmütz hinterließ im Jahr 1751 sogar mehr als 100 Musikinstrumente aller Arten.[26] Leider haben sich weder Musikalien noch Musikalienverzeichnisse der mährischen Thurnermeister erhalten.

Selbstverständlich wurde Instrumentalmusik auch in den bürgerlichen Familien gepflegt. Wir wissen, dass manche Bürger Lauten, Positive, Regale, Clavichorde, Cembali und Streicher, zuweilen auch Blasinstrumente besaßen. Über das in den bürgerlichen Häusern gespielte Musikrepertoire wissen wir jedoch sehr wenig. Ein punktuelles Beispiel ist der 1632 in Uherské Hradiště (Ungarisch Hradisch) verstorbene Jiřík Jakub Piškule, der das Amt eines königlichen Richters bekleidet hatte. In seinem Nachlass befanden sich zwei Cembali, zwei Clavichorde und zwei Lauten, neben 17 handschriftlichen Tabulaturen besaß er 14 meist weltliche Musikdrucke mit Werken von Paul Sartorius, Valentin Hausmann, Domenico Maria Ferrabosco, Luca Marenzio und Michael Praetorius. Piškules Hinterlassenschaft bezeugt, dass auch im bürgerlichen Milieu Mährens großes Interesse am zeitgenössischen Musikgeschehen bestand.[27]

Ein interessantes Phänomen stellen die jüdischen Musik-Ensembles dar, die in jenen Städten existierten, in denen eine größere jüdische Gemeinde angesiedelt war. Im Jahre 1650 ersuchten die jüdischen Musiker in Prag den Kaiser um Schutz vor den christlichen Musikern.[28] In Mähren sind die jüdischen Kapellen vor allem auf den Gütern der Fürsten Dietrichstein belegt: im 17. Jahrhundert in Mikulov (Nikolsburg), Rousínov (Rausnitz) und Prostějov (Prossnitz), im 18. Jahrhunderts auch in Lipník nad Bečvou (Leipnik), Hranice na Moravě (Mährisch Weißkirchen) und Bzenec (Bisenz). Im Jahr 1643 luden schwedische Offiziere Juden aus Mikulov, Rousínov und Prostějov mit ihren Frauen, Tänzerinnen und Musikern in die kurz zuvor eroberte Stadt Olomouc (Olmütz) ein, um dort während des Karnevals zum Festmahl, zur Belustigung und zum Tanz aufzuspielen.[29]

Gewöhnlich aber spielten jüdische Kapellen nur zu den innerreligiösen Angelegenheiten. Im Jahr 1668 ersuchten die Nikolsburger Juden den Fürsten Ferdinand Dietrichstein um Bewilligung, auch zu den Hochzeiten von Christen spielen zu dürfen. Als Reaktion darauf erließ der Fürst eine besondere Ordnung sowohl für die christlichen als auch für die jüdischen Musikkapellen. Demnach durften christliche Musiker bei jüdischen Hochzeiten spielen, während es umgekehrt jüdischen Musikanten nur erlaubt war, bei den Christen zu spielen, wenn in der betreffenden Stadt mehr als drei Hochzeiten an einem Tag stattfanden. Den Leuten auf dem flachen Land ließ der Fürst frei, zu ihren Festen eine christliche oder eine jüdische Musikkapelle einzuladen. Dafür waren die jüdischen Musikanten verpflichtet, jährlich 1 fl., 30 Kr. in die fürstliche Kasse zu zahlen und darüber hinaus eine jeweils nach der Art des Festes abgestufte Gebühr abzuführen.

25 Jiří Pešek, *Z pražské hudební kultury měšťanského soukromí před Bílou Horou* (*Zur privaten Musikkultur des Prager Bürgertums vor dem Jahre 1620*), in: *Hudební věda* 20 (1983), S. 254–256.

26 Jiří Sehnal, *Nové příspěvky k dějinám hudby na Moravě* (*Neue Beiträge zur Musikgeschichte Mährens*), in: *Acta Musei Moraviae* 60 (1975), S. 170–172.

27 Jiří Sehnal, *Hudební zájmy královského rychtáře v Uherském Hradišti v roce 1632* (*Musikalische Interessen des königlichen Richters in Ungarisch Hradisch im Jahr 1632*), in: *Hudební věda* 24 (1987), S. 63–72.

28 Paul Nettl, *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brünn 1927, S. 70–91; vgl. auch: Gerben Zaagsma, *The Klezmorim of Prague: About a Jewish Musicians' Guild*, in: *East European Proceedings on Ethnomusicology* 7 (2000), S. 41–47.

29 Pavel Zackovic, *Chronik des Minoriten-Quardians des St. Jacob-Kloster in Olmütz von 1642 bis 1650*, hrsg. von Béda Dudík, Wien 1881, S. 564 (*Archiv für österreichische Geschichte*, Bd. 62).

Die Lehrzeit der Spielleute bei einem erfahrenen Spielmann dauerte zwei bis vier Jahre, nach deren Ablauf die Lehrlinge verpflichtet waren, vor dem Nikolsburger Thurnermeister und einem Vertreter der jüdischen Gemeinde eine Prüfung abzulegen. Der Thurnermeister war bevollmächtigt, dem neuen Spielmann vorzuschreiben, wann und wo er spielen durfte. In Mikulov existierten im 17. Jahrhundert zwei bis drei jüdische und drei christliche Musikkapellen, gewöhnlich bestehend aus drei Musikanten: einem Geiger („klein Geiger", „Discantgeyger", „Fidler"), einem Bassisten („Groß" oder „Baß") und einem Hackbrettspieler („Cytern", „Zimball Schlager", „Zimbler").[30]

Besondere Aufmerksamkeit verdienen Dokumente über die Musikpflege des mährischen Landvolkes. In Mittelmähren liegt die fruchtbare Ebene Haná. Die in Haná lebenden Bauer waren relativ reich und zeichneten sich – wie aus Reiseberichten hervorgeht – durch schöne, reiche Trachten sowie typische Lieder und Tänze aus. Ihre Hochzeiten feierten sie mit besonders großem Prunk. Der kaiserliche Organist Alessandro Poglietti, der Güter in der Umgebung von Vyškov (Wischau) in Haná besaß, nannte eine der Variationen seiner Suite *Il Rossignolo* „Hanacken Ehrentanz". Allerdings hat dieses Stück mit den wirklichen hanakischen Tänzen nichts gemeinsam; ein Besuch Pogliettis auf seinen Gütern in Haná ist auch nicht nachweisbar.[31]

Georg Philipp Telemann dagegen lernte während seines Aufenthaltes in Sorau die hanakische Musik kennen. Wie Klaus-Peter Koch feststellte, hat Telemann jedoch Tänze der polnischen Góralen als hanakisch bezeichnet. In der Zeit zwischen 1660 und 1782 bestand im deutschsprachigen Raum Interesse an den Tänzen, die sowohl als hanakisch als auch als polnisch bezeichnet wurden.[32] Der Mazur-Rhythmus zwei Achtel – zwei Viertel war auch den Tänzen in Lachei (starodávný) und den Tänzen im Dreivierteltakt in Haná gemeinsam. Das älteste Dokument dieses Tanztyps stellt der Satz *Villana Hanatica* in einer anonymen Tanzsuite (XIV 87, 100) in Kroměříž aus der Zeit zwischen 1670 und 1680 dar.

Der hanakische Tanz war nicht nur im einfachen Volk bekannt, sogar der Abt des Prämonstratenserklosters Hradisko bei Olmütz ließ seine Alumnen am 27. Juli 1693 einen „saltum Hanaticum" vortanzen. Unter den Gästen befand sich der Wiener Komponist Johann Michael Zacher, der danach äußerte, dieser Tanz schiene ihm „incomprehensibilis propter tactum et tractum hanaticum, regulis Musices exoticus" (Takt und Schritt betreffend, unbegreiflich und vom Standpunkt der musikalischen Regeln exotisch).[33] Der exotische Charakter dieses Tanzes ließe sich dadurch erklären, dass es sich bei *cófavá* um einen langsamen zeremoniellen hanakischen Tanz mit zwei Schritten vorwärts und einem Schritt zurück handelte.[34]

30 Jiří Sehnal, *Židovské taneční kapely na Moravě* (*Die jüdischen Tanzmusikkapellen in Mähren*), in: *Hudební věda* 34 (1987), S. 292–302.

31 Rudolf Pečman, *Lidové taneční prvky v Pogliettiho suitě Il Rossignolo* (*Volkselemente in der Suite Pogliettis Il Rossignolo*), in: *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* F4, (1960), S. 47–60.

32 Klaus-Peter Koch, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk*, Teil 1: *Dokumentation*, Magdeburg 1982 (*Magdeburger Telemann-Studien* 6); ders., *Hanakische Musik in Verständnis deutscher Komponisten um 1700*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts* (wie Anm. 6), S. 99–112.

33 Jiří Sehnal, *Musik in dem Prämonstratenserkloster Hradisko (Hradisch) bei Olmütz in den Jahren 1693–1739*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 77 (1993), S. 90. Nach *Diarium Monasterii Gradicensis pro Anno 1693*. CZ-Bm: E 55, Sign. II/4.

34 Karel Vetterl, *K historii hanáckého tance cófavá* (*Zur Geschichte des hanakischen Tanzes cófavá*), in: *Český lid* 5 (1963), S. 269–274.

Der hanakische Tanz wurde in Mähren sogar im adeligen Milieu getanzt. So ließ der Reichsgraf Johann Joachim von Žerotín in Velké Losiny (Groß Ullersdorf) am 12. September 1706 seinen Gästen „einen hankischen Tantz" aufführen, „wo wir [er mit seinen Gästen] auch getanzt". Auch am 18. Oktober 1711 ordnete er an, „den ganzen Abend die hanaken tantzen [zu] lassen".[35] Da Velké Losiny von Haná ziemlich weit entfernt liegt, müssen die hanakischen Tänze auch überregional allgemein bekannt gewesen sein, sie stellen den ersten überlieferten Beitrag Mährens im europäischen Musikleben dar.

35 Jiří Sehnal, *Die musikalischen Liebhabereien des Grafen Jan Jáchym von Žerotín* in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Fac. Philosophica, Philosophica-Aesthetica* 19 (2000), S. 139.

Josef Šebesta

Die lutherische Musik in Prag von Rudolfs Majestätsbrief bis zur Schlacht am Weißen Berg

Als Vorbemerkung soll festgestellt werden, dass die historische Entwicklung der lutherischen Konfession in Böhmen in der Musikwissenschaft bisher kaum wahrgenommen wurde. Die theologisch-historische Wissenschaft dagegen hat indes mit zahlreichen Publikationen den systematischen Zugang zu diesem Kapitel der tschechischen Geschichte vorgenommen, indem eine Vielzahl einzelner Probleme der gesellschaftlichen und politischen Formung in den böhmischen Ländern in der Zeit von den Basler Kompaktaten (1436) bis zu der Schlacht am Weißen Berg (1620) untersucht wurden. Die erwähnte Periode darf als eine Gradationslinie verstanden werden, die allerdings Knotenpunkte, welche es möglich machen würden, einen kürzeren Abschnitt vom Ganzen loszutrennen und unabhängig von Ursache und Wirkung zu interpretieren, vermissen lässt.

In der Musikwissenschaft berechtigt die Zweckmäßigkeit der konkreten musikalischen Quelle für eine bestimmte geistliche Gemeinschaft einen solchen Zugang. Die jeweilige Religionsgruppierung und deren Praxis war jedoch nur ein Entwicklungsmoment, das nach seinen Möglichkeiten auf die gesellschaftliche und politische Entwicklung, sei es durch Einhaltung der gerade gültigen Normen oder, im Gegenteil, durch deren bewusste Verletzung reagiert hatte.

In einer komplexen Sicht auf die historische Entwicklung – insbesondere der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg – können wir ganz deutlich beobachten, dass gerade die letztgenannte Einstellung zu der zeitgegebenen Eliminierung des menschlichen Geistes, der Rede-, Glaubens- und Bewegungsfreiheit, stets der wichtigste Indikator zum Erkennen staatlicher Missstände gewesen ist.

In dieser Hinsicht ist das Jahrhundert von 1520 bis 1620 ein wahrhafter Sammelplatz solcher wichtiger historischer Momente, wie der erste Ständeaufruhr (1547) und die darauf folgenden Hinrichtungen mit Besitzkonfiskationen, der Augsburger Religionsfrieden (1555), die Ausrufung der Böhmischen Konfession, der kaiserliche Majestätsbrief (1609) oder die Wahl Friedrichs von der Pfalz zum böhmischen König (1618), insbesondere jedoch der blitzartige Verlauf der Schlacht auf dem Weißen Berg (1620) und deren tragische Folgen. Die an Demagogie grenzende Tendenziosität, mit welcher diese Periode allein im Laufe des 20. Jahrhunderts interpretiert wurde, ist die Schattenseite der historischen Wissenschaft, die so oft von sich selbst eingenommen und somit außerstande ist, die Verdorbenheit ihrer eigenen, den momentanen politischen Interessen verpflichteten Interpretationen auch nur zu bemerken...

„Dass dem betagten und so viele Jahre in kaiserlichen und königlichen Würden recht fruchtbar verharrenden Potentaten keinerlei feierliche Beisetzung, so wie einst seinem Vater und Großvater, ausgerichtet wurde, dafür war wohl am meisten verantwortlich, dass er den evangelischen Ständen sowohl im Reich, als auch in seinen Königtümern und Ländern allzu sehr zugetan war und ihnen gegen allen päpstlichen und jesuitischen Willen jenen ruhmreichen Majestätsbrief zu ihrer freien Religionsausübung ausgestellt hatte."[1]

Rudolf II., der König von Böhmen und Römisch-deutsche Kaiser, fasste während seiner Herrschaft etliche wichtige Beschlüsse, zwei von ihnen hatten jedoch eine ausschlaggebende Bedeutung für die böhmischen Länder und insbesondere für deren Hauptstadt Prag. Es war dies zum einen der Umzug des Kaiserhofes von Wien nach Prag im Jahre 1583 – wodurch Prag gleichzeitig auch die Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation wurde und dort rasch Botschafterresidenzen und Paläste für den Hofadel aus dem Boden zu schießen begannen – und zum anderen im Jahre 1609 die Unterzeichnung des kaiserlichen Majestätsbriefes über die religiöse Freiheit für die in der so genannten Böhmischen Konfession vereinte evangelische sowie für die Bekenner der deutschen, lutherischen Konfession. Und obwohl die tschechischen und deutschen Utraquisten in Prag bereits vor 1609 eine relative Freiheit genossen hatten, bedeutete die nun festgeschriebene gesetzliche Verankerung ein gänzlich neues gesellschaftliches und politisches Klima, das die Prager Deutschen zu ihrer sozialen, ökonomischen und politischen Verselbstständigung nutzten. Rudolf II. unterzeichnete seinen Majestätsbrief am 9. Juli 1609, und bereits im November des gleichen Jahres wurden in Prag zwei deutsche evangelische Gemeinden ins Leben gerufen: die erste, mit 2000 Gläubigen, in der Prager Altstadt, die zweite auf der Kleinseite, wo die Mitgliederzahl 1500 erreichte.

Gleichzeitig mit diesen Aktivitäten liefen schon seit Mitte des Jahres 1610 im gesamten protestantischen Deutschland und auch in etlichen tschechischen Städten gewaltige Sammelaktionen zur Finanzierung eines repräsentativen Areals an, das für eine Studentenunterkunft, ein Gymnasium (mit voraussichtlicher Erhebung zur Universität) und eine Kirche für die deutschsprachigen Protestanten genutzt werden sollte. Zu diesem Zweck hatte Joachim Schlick ein großes Baugelände in der Stiftsgasse (Dušní ulice) in der Prager Altstadt aufgekauft und darüber hinaus noch selbst einen erheblichen Geldbetrag gespendet. Am 12. Januar 1611 wurde mit dem Bau der Schule begonnen und bereits am 13. November konnte der Schulbetrieb aufgenommen werden. Am 27. Juli wurde dann feierlich der Grundstein zur St. Salvatorkirche gelegt.[2] Die kirchliche Aufsicht über den gesamten Komplex übernahm der Prediger und Beichtvater des sächsischen Kurfürsten, Dr. Matthias Hoë von Hoënegg. Trotz ständiger Reibereien mit der Karlsuniversität und dem Jesuitenkolleg wurde das Mehrzweckgebäude fertiggestellt und am 5. Oktober 1614

1 Pavel ze Zhoře Skála, *Historie česká od roku 1602 do roku 1623*, hrsg. von Karel Tieftrunk, I. Teil: *1602–1616*, Praha 1865, S. 330–331. Vgl. *Když císař odchází. Lidská tragédie a posmrtná sláva Rudolfa II. očima současníků* (*Wenn der Kaiser geht. Menschliche Tragödie und posthumer Ruhm Rudolfs II. in den Augen seiner Zeitgenossen*), zusammengestellt und eingeleitet von Jaroslav Pánek, Praha 1997, S. 25.

2 Die Quelleninformationen sowie die sie verarbeitende Literatur sind äußerst umfangreich, so nenne ich von den bedeutendsten gegenwärtigen Publikationen wenigstens: Emanuel Poche u. a., *Prahou krok za krokem*, Praha 1985; ders., *Praha na úsvitu nových dějin*, Praha 1988; vor allem jedoch Pavel Vlček u. a., *Umělecké památky Prahy*, Teil I: *Staré město, Josefov*, Praha 1996. Diese erschöpfende Darstellung enthält zahlreiche weitere Hinweise sowie ein repräsentatives Literaturverzeichnis.

festlich eingeweiht.[3] In den folgenden sieben Jahren diente die Schule der Erziehung und Bildung gemäß der lutherischen Lehre und die Kirche der protestantischen deutschen Liturgie. Nach der verlorenen Schlacht am Weißen Berg wurden am 29. Oktober 1622 sämtliche Lutheraner aus Prag ausgewiesen, und der Salvator-Komplex verödete. Ferdinand II., der Sieger vom Weißen Berg und neue Kaiser, wies alle Bestrebungen der Lutheraner auf die Rückerstattung der Kirche zurück und schenkte die leer stehenden Räumlichkeiten im Jahre 1625 dem Paulanerorden.[4]

Wie bereits gesagt, fand die feierliche Grundsteinlegung zum Bau der St. Salvatorkirche am 27. Juli 1611 statt. Anwesend waren bei diesem Akt hohe Vertreter des kaiserlichen Hofes, in Prag weilende Diplomaten, Gesandte aus dem nahen Sachsen und selbstverständlich auch Mitglieder der beiden deutschen evangelischen Gemeinden. Mit Sicherheit gab es neben den verschiedensten Ansprachen und Predigten auch musikalische Beiträge, von denen allerdings keinerlei konkrete Notiz überliefert wurde – abgesehen von einer einzigen Ausnahme, die in einer außergewöhnlich konkreten Weise auf das Ereignis Bezug nimmt und bis heute vollständig erhalten geblieben ist: die Komposition *Und da die Bauleute den Grund legten* von Martin Krumbholtz, dokumentiert in Emil Bohns Verzeichnis der Breslauer Musikalien aus dem Jahre 1883.[5]

Da die Existenz des Autors bzw. seiner Komposition vor dem Bohnschen Katalog nicht nachzuweisen ist,[6] darf angenommen werden, dass Bohns Ausführungen über Krumbholtz der Ausgangspunkt für spätere musikwissenschaftliche Enzyklopädien und Lehrbücher[7] waren. Im Unterschied zur Schreibweise „Krumbholtz", die sowohl auf der Titelseite des historischen Druckes als auch in Bohns Verzeichnis zu finden ist, führen die Nachschlagewerke meistens die Form „Krumbholz". Der Ursprung dieser Ungenauigkeit liegt allem Anschein nach in *Pazdíreks Musiklexikon*. Der Verfasser des betreffenden Stichworts, Emilián Trolda, schloss hier aus der Titelblattangabe des Druckes „Martinus Krumbholtz Bensenus" auf Benešov als Geburtsort von Martin Krumbholtz, worin ihm Walter Blankenburg in seinem Artikel für *The New Grove Dictionary* fast ohne jegliche Abweichung folgte.

3 Dieser Frage widmet sich eingehend Josef Lukášek, *Jáchym Ondřej hrabě Šlik*, Praha 1913, S. 89–102; teilweise auch František Ekert, *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*, Praha 1884, S. 368–376.

4 Nach dem Hl. Franziskus de Paula, 1416 im italienischen Paula geboren. In den Jahren 1429–1435 versammelte er eine Schar Pilger um sich, um das Evangelium in Armut in der Wüste zu leben. Urspünglich wurden sie „Wüstenbrüder des hl. Franziskus Seraph.", später dann „Die kleinsten Brüder des heiligen Franziskus von Paula" genannt, umgangssprachlich verkürzt „Paulaner".

5 Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen 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, S. 231.

6 Z. B. Gottfried Johann Dlabacz, *Künstler Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815. Schweigsam bleibt allerdings auch Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 5, Leipzig 1904, und sonderbarerweise auch die MGG.

7 Z. B. Walter Blankenburg, *Krumbholz, Martin*, in: NGroveD, Bd. 10, London 1980, S. 283. Auch Gracian Černušák, Vladimír Helfert, *Krumbholz, Martin*, in: *Pazdírkův hudební slovník naučný*, Bd. 1, Brno 1937, S. 588. Die Konzentration auf musikwissenschaftliche Forschung ist beabsichtigt, da das reichliche Schrifttum, das sich mit dem Luthertum in Böhmen vor der Schlacht am Weißen Berg, mit dem Bau der St. Salvatorkirche sowie mit Andreas, dem Grafen Schlick – einer der führenden Persönlichkeiten im lutherischen Prag – befasst, die besagte Quelle gänzlich ignoriert.

Emilián Trolda nahm als Erster Bohns Notiz über Martin Krumbholtz auf und zitierte 1914 in einer dem Melniker Kirchenachiv[8] gewidmeten Studie aus dem Verzeichnis der Breslauer Musikalien.

In Troldas Musiksammlung befindet sich auch das betreffende Werk,[9] allerdings in einer unvollständigen Fassung, deren Spartierung nicht von Troldas Hand stammt.[10] Unbekannt ist darüber hinaus die Herkunft der Quelle, die Trolda als Vorbild für seine Abschrift der Festmotette diente. Für die Erforschung und Edition des Werkes habe ich daher auf eine vollständig überlieferte Version aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek zurückgegriffen.[11]

Von jenen Publikationen, welche die Krumbholtzsche Festmotette überhaupt erwähnen, vermerken die meisten lediglich deren Existenz,[12] andere jedoch weisen auf eine wichtige Tatsache hin: die Mitwirkung der kaiserlichen Hofkapelle bei der Grundsteinlegung zum Bau der lutherischen St. Salvatorkirche in Prag.[13] Hans Joachim Moser verzeichnete 1954 in einer Publikation[14] neben den bereits bekannten Tatsachen auch ein Notenbeispiel vom Einleitungsteil der Motette, ohne freilich jedoch nähere Auskunft über die Provenienz der Vorlage zu erteilen. Sein Ausschnitt enthält eine textliche Mitteilung, die weder der Breslauer noch der Wiener Quelle entspricht. Moser nennt zwar Wrocław als Aufbewahrungsort des Originaldrucks, ist mit ihm jedoch offenbar nicht in Berührung gekommen.

Nur wenige Publikationen erwähnen also die Existenz von Martin Krumbholtz und stützen sich dabei ausnahmslos auf die Informationen der Titelseite des Druckes. Zahlreiche weitere Quellenverzeichnisse enthalten den Namen Krumbholtz überhaupt nicht.[15] Selbst die hervorragende und für das Studium der protestantischen Musik bis heute höchst inspirative Arbeit von Wilibald Gurlitt,[16] schweigt sich zu Martin Krumbholtz gänzlich aus, obwohl dessen Berufskollege und auch Konfessionsbruder Valerius Otto sogar mehrere Male zitiert wird.

8 Emilián Trolda, *Kostelní archiv mělnický*, in: *Hudební revue* 9, 1914, S. 6-10, 75-81, 127-133, 176-180.

9 Alexander Buchner, *Hudební sbírka Emiliána Troldy*, Praha 1954.

10 Trolda, *Kostelní archiv* (wie Anm. 8), S. 65, Signatur XXVIII. D 17, laufende Nummer 259, Inventarnummer 513. Die Spartierung wurde von unbekannter Hand unter der Bezeichnung „Weihe motett" in vier Notensystemen mit Verbindung von je zwei benachbarten Gesangsstimmen auf einem System vorgenommen. In der rechten Ecke oben wurde der Autor „Martin Krumbholtz" vermerkt, während Buchners Katalog (und daher wahrscheinlich auch die ursprüngliche Kartothek von Trolda) den Namen „Krumbholz" verzeichnen. Da die Namensform des Autors für die verfolgte Zielsetzung der vorliegenden Arbeit nicht von Belang ist, soll dieser Tatsache nicht weiter nachgegangen werden.

11 A-Wn: SA 78 B 19/1-8 (RISM A/1/5, 2830).

12 So z. B. Jan Kouba, *Od husitství do Bílé hory (1420-1620)*, in: *Hudba v českých dějinách*, Praha 1989, S. 127.

13 So beispielsweise Josef Lukášek, *Jáchym Ondřej hrabě Šlik*, Praha 1913, S. 95; weiterhin Petr Daněk, *Rudolfinská Praha jako hudební centrum*, in: *Opus musicum* 32 (2000), Nr. 4, S. 15-25; ders., *Valerius Otto Lipsiensis*, einleitende Studie zur Edition Valerius Otto, *Newe Paduanen, Galliarden, Intraden und Currenten, Nach Englischer und Französischer Art á 5*, hrsg. von Michal Pospíšil, Praha 1995.

14 Hans Joachim Moser, *Die Musik im frühevangelischen Österreich*, Kassel 1954, S. 25.

15 So beispielsweise František Mareš, *Rožmberská kapela*, in: *Časopis českého musea*, Praha 1894, S. 14-236; Aniela Kolbuszevska, *Katalog Zbiórov muzycznych legnickiei biblioteki ksiecia Jerzego Rudolfa „Bibliotheca Rudolphina"*, Legnica 1992; Hynek Gross, *Inventář bývalého kláštera ve Zlaté koruně, sepsaný po smrti opata Melichara Hölderla roku 1608*, in: *Sborník historického kroužku*, Praha 1926; Eitner, *Quellen-Lexikon* (wie Anm. 6).

16 Wilibald Gurlitt, *Michael Praetorius. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1915.

Die musikalische Quelle, welche den Baubeginn der Prager Salvatorkirche auf illustrative Weise dokumentiert, ist sowohl in historischer als auch in musikalischer Hinsicht beachtenswert.

Der Druck weist eine große Anzahl von vorwiegend rhythmischen Fehlern auf, die seine aufführungspraktische Verwendbarkeit in Frage stellt. Krumbholtz' Komposition wurde demnach höchstwahrscheinlich aus handgeschriebenen Stimmen musiziert, der Druck im Nachhinein als Reaktion auf das feierliche Ereignis hergestellt. Einen vergleichbaren Fall stellt die Musik- und Tanzsammlung von Valerius Otto[17] dar, welche ebenfalls zuerst handschriftlich und danach gedruckt überliefert ist, worüber das Rosenberg-Archiv Auskunft gibt.[18] Beide Drucke haben jedoch noch einen weiteren Verbindungspunkt; sie wurden vom selben Verleger, Abraham Lamberg, hergestellt.

Lamberg wurde im Jahre 1557 geboren und heiratete 31 Jahre später die Witwe des Druckers Georg Deffner, dessen Verleger- und Buchdruckertätigkeit er damit übernahm. Nach Lambergs Tode im Jahre 1629 wurde die Firma von H. Köler, J. Georg, J. C. Müller und schließlich dann von Bernhard Christoph Breitkopf, dessen modernes Notendruckverfahren das Fundament für die Entstehung des berühmtesten sächsischen Musikverlags bildete,[19] geleitet. Zu Lambergs Zeiten, 1611, sind die zwei bereits erwähnten Titel erschienen – die Festmotette von Martin Krumbholtz und Valerius Ottos Tanzsammlung. Beide Veröffentlichungen sind auch mit ähnlichen Druckfehlern behaftet, insbesondere, was die rhythmischen Werte angeht. Ein üblicher, ihnen gemeinsamer Mangel sind fehlende Viertel- bzw. halbe Pausen, über mehrere Takte sich erstreckende Pausen, ausgebliebene Punktierungen oder Verwechslungen verschiedener rhythmischer Werte. Auch unangeführte Vorzeichen sind keine Seltenheit. Angesichts all dessen lässt sich annehmen, dass der Notendruck nicht der Hauptschwerpunkt von Lambergs Druckerei war, trotz weiterer erhaltener Musikalien aus seinem Hause, wie beispielsweise Melchior Eccard, *Psalmen* (1599), Martin Hancke, *Ewangelia auff alle Sontag* (1617) oder Johann Hermann Schein, *Banchetto Musicale* (1617). Die übrige, beträchtliche Druckproduktion umfasst Veröffentlichungen im Taschenformat mit verschiedenen Luthertexten, Sammlungen kurzweiliger Geschichten, aber auch Lehrbücher und in einfacher Form nacherzählte biblische Begebenheiten.[20]

17 Valerius Otto, *Newe Paduanen, Galliarden, Intraden und Currenten* (wie Anm. 13).

18 František Mareš, *Rožmberská kapela* (wie Anm. 15), Diese Studie entstand auf der Basis des von Václav Březan anlässlich des Umzugs der Rosenberg-Herrschaft von Český Krumlov nach Třeboň im Jahre 1610 angefertigten Inventarverzeichnisses. Dazu vgl. weiter Jaroslav Pánek, *Václav Březan – Životy posledních Rožmberků*, Praha 1996; ders., *Poslední Rožmberk*, Praha 1996, mit einem ausführlichen Literaturverzeichnis zum gegebenen Thema.

19 Vgl. Maria Przivecka-Samecka, *Drukarstvo muzyczne w Europie do konca XVIII Wieku*, Ossolineum 1987, S. 185–186. Dort ist allerdings eine fehlerhafte Information über Abraham Lambergs Geburtsjahr, angeblich 1587, zu finden.

20 Vgl. Martin Bircher, *Deutsche Drucke des Barock 1600–1720*, Teil A, Bd. 1, Nendeln 1977, S. 336 (Register); ders., *Katalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, München 1996, S. 218.

Der vollständige Inhalt der Titelseite der doppelchörigen Festmotette von Martin Krumbholtz auf den acht Stimmbüchern lautet:

Abb. 1: Martin Krumbholtz, *Und da die Bauleute den Grund legten*, Leipzig o. J., Titelseite.

Zu Gottes Lob/
Vnd
Zu Ehren
Der Ehrwürdigen/Edlen/
Gestrengen/Ehrnvhesten/Hochgelahrten Her-
ren Kirchen Räthen vnd Eleisten/der Christlichen Evange-
lischen Gemeine Deutscher Nation in der Alten Stadt Prag/ꝛc.
Ist dieses Gesang componirt, vnd am Tage der ersten Grund-
legung ihres löblichen Kirchen Baues/als den 17. Julii
Anno 1613. gesungen worden.
Welches ihnen/wolernenten Herren/der Autor hiemit demü-
tigst dediciret vnd verehret/
Martinus Krumbholtz Benfenus,
dieser Zeit bey S. Nicolai Kirchen in der
Alten Stadt Prag Organist.

Die Festmotette von Martin Krumbholtz weist die klassische doppelchörige Besetzung zweier vierstimmiger Chöre auf. Der Text des Werkes feiert den gesellschaftlich-politischen Akt der Grundsteinlegung mit Versen aus dem alttestamentlichen Buch Esra.[21]

Und da die Bauleute den Grund legten / am Tempel des Herren /
stunden die Priester angezogen / mit Drommeten /
und die Leviten / die Kinder Assaph / mit Zymbeln / zu loben den Herren /
mit dem Gedicht Davids / des Königs Israel.

Und sungen umbeinander / mit loben und danken / dem Herren /
dass er so gütig ist / und seine Barmhertzigkeit ewiglich weret / über Israël /
und alles Volk thönet laut / mit loben den Herren
dass der Grund am Hause des Herren geleget war.

21 Vgl. Esra 3, 10–11.

Das Buch Esra schildert die Kulterneuerung im Sinne des mosaischen Gesetzes nach der Rückkehr der Juden aus der Babylonischen Gefangenschaft, die Wiederherstellung der religiösen Gemeinde von Jerusalem und den Bau des Tempels. Im Oktober des Jahres 538 v. Chr. wurde der Altar gebaut, im Mai zwei Jahre später der Grundstein gelegt und der gesamte Tempel schließlich am 3. März 515 v. Chr. feierlich vollendet.[22] Ferner wird berichtet, dass es dem Priester Esra gelungen war, vom persischen König Artaxerxes I. ein Dekret zu erwirken, welches das mosaische Gesetz zum Staatsgesetz erhob. Sowohl der Tempelbau als auch das königliche Dekret dürfen als biblische Vorbilder für die Prager Grundsteinlegung bzw. den Majestätsbrief Rudolfs II. gelten.

Der Autor der Motette, Martin Krumbholtz, wusste als Organist und Chorleiter sicher einiges davon, wie die Modalität den gesamten Charakter der Komposition beeinflussen kann. Exemplarisch sind in dieser Hinsicht die Meister des Madrigals vorgegangen, die stets mit äußerster Sorgfalt genau dasjenige Modalsystem wählten, das mit seinen charakteristischen Eigenschaften der Textaussage am nächsten steht und mit ihr gemeinsam ein homogenes Kunstwerk entstehen lässt. Wenn wir also von einer Definition ausgehen, welcher zufolge der *modus* die Art und Weise der Melodiebildung mit Bezug auf den Schlusston bedeutet,[23] dann ist der von Martin Krumbholtz gewählte schwankende mixolydische Modus geradezu ideal für eine Komposition, die jubelnd und mit Begeisterung ein bestimmtes gesellschaftliches Ereignis feiert, zugleich aber Textpassagen von überzeitlicher Bedeutung enthält. Die große Terz g-h gibt dieser Tonskala ein Dur-Gepräge, die Dominantterz d-f macht (dank der kleinen Septime) die Melodie wiederum weicher und verlagert sie aus der Position des freudevollen Jubelns in Richtung einer meditativen Vertiefung, die ja ohnehin vom Text evoziert wird.

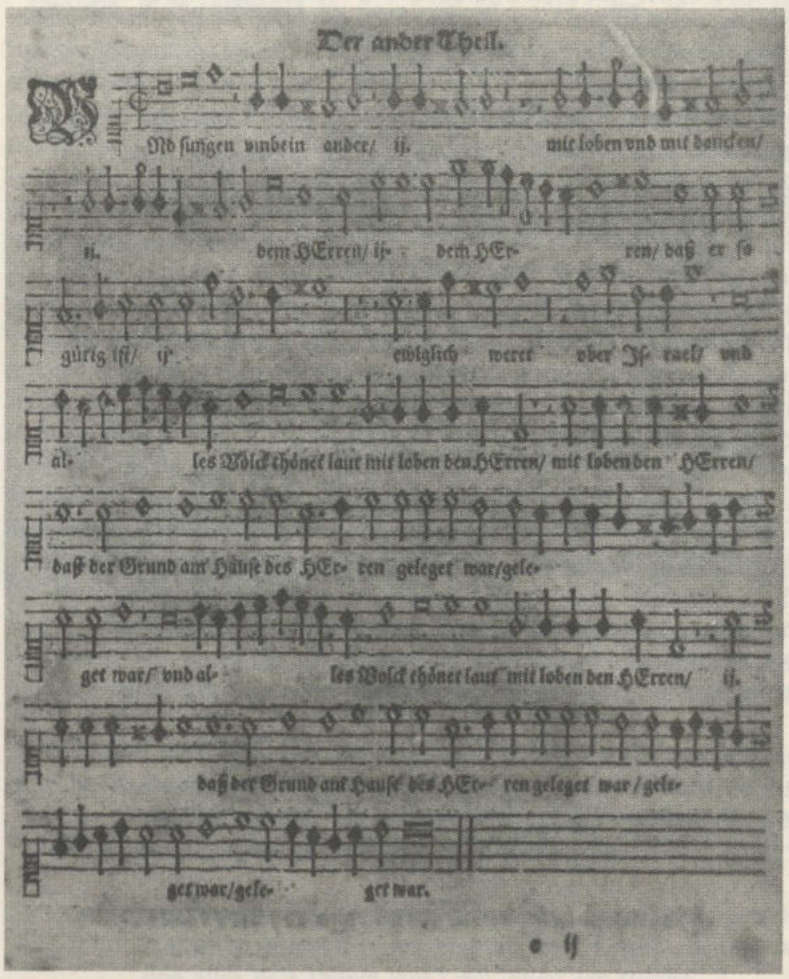
Am Anfang der Motette *Und da die Bauleute den Grund legten* sind Imitationsmotive in G-Dur zu hören, während der Text von der Grundsteinlegung zum Bau des ersehnten Heiligtums berichtet. Der gesamte Einleitungsteil ist, gestützt auf das Bassfundament, sehr stark harmonisch empfunden. Aufsteigend wird die siebente Stufe zu einem fis erhöht, womit der besagte Enthusiasmus („Und da die Bauleute den Grund legten...") noch potenziert wird. Schon ab Takt 16 allerdings („...am Tempel des Herren") arbeitet der Komponist mit polyphoner Technik und verwendet die Molldominante d-f, wenngleich er auf dem melodisch exponierten Höhepunkt wieder das G-Dur über die erhöhte siebente Stufe erklingen lässt. Derartige schwankende Momente sind im ganzen Stück zu finden, vor allem zwischen den Variant-Tonarten G-g, D-d, A-a, wobei sich die Modulationen zwischen den einzelnen Tonarten den Regeln des Kontrapunkts entziehen und (bis auf einige Ausnahmen) mit Hilfe von Durchgangstönen auf der Grundlage von außertonalen Dominanten, so beispielsweise G-C-E-a oder G-e-A-D, bewerkstelligt werden.

22 Ausführlich darüber bei Adolf Novotný, *Biblický slovník*, Bd. 2, Praha 1956, Nachdruck ebd. 1992, S. 163 f., 243. Aus der letzten Zeit dann *Nový biblický slovník*, Praha 1996, S. 241 f., 323–327.

23 Vgl. Lajos Bárdos, *Modální harmonie*, Brno 1986, S. 25.

Während der Beginn des ersten Teils der Krumbholtzschen Festmotette zumindest zeitweilig den Anschein eines imitatorischen Verfahrens, das heißt einer kontrapunktischen Technik, erweckt, erklingt im zweiten Teil gleich vom ersten Takt an kompromisslos ein homophon aufgebautes G-Dur. Auch im weiteren Verlauf der Komposition verzichtet Krumbholtz auf jegliche Andeutung von Polyphonie. Die Vertonung des Textes hält sich an das regelmäßige Abwechseln von erstem und zweitem Chor, die jeweils im „Echoeffekt" die Textzeilen wiederholen. Mit einfachen harmonischen Mitteln, wie Akkordbrechungen oder Modulationen in verwandte Tonarten, erzielt der Komponist eine eindrucksvolle Klangwirkung, die durch dynamische Kontraste noch verstärkt wird. Ein effektvoller Plagalschluss mit vorbereiteter Durchgangsquart zur Tonika-Terz führt zum letzten G-Dur-Akkord.

Abb. 2: Martin Krumbholtz, *Und da die Bauleute den Grund legten*, Leipzig o. J., 2. Teil, Stimme Alt I.



Die kompositorisch-technische Beschaffenheit des Krumbholtzschen Werkes ist sehr einfach, was im zeitgeschichtlichen und geographischen Kontext überrascht. In der Prager Hofkapelle waren zur gleichen Zeit bedeutende Vertreter der Polyphonie (so zum Beispiel Philippe de Monte, Charles Luython, Alessandro Orologio, Camillo Zanotti) anzutreffen, ein häufiger Gast am Hofe war Hans Leo Haßler, mit einer beispielhaften polyphonen Technik können die Kompositionen Kryštof Harants aufwarten, ebenso die Werke der lutherischen Organisten Valerius Otto und Johannes Knöfel. Otto versah seinen Posten in der Kirche Jungfrau Maria vor dem Tein, Knöfel in der St. Nikolaikirche auf der Prager Kleinseite. Im Kontext der genannten Komponisten fällt die Festmotette von Martin Krumbholtz etwas aus der Reihe und macht den Eindruck, als würde ihr Verfasser eine Kompositionstechnik anwenden, die erst 50 Jahre später bei Adam Michna z Otradovic ihre volle Entfaltung findet. Es ist daher zu vermuten, dass Krumbholtz seine musikalische Ausbildung von einem den Neuerungen der Barockmusik aufgeschlossenen Komponisten erhalten hat. Leider sind weitere anlassgebundene Werke Krumbholtz', die etwa zum Baubeginn oder zur Eröffnung der lutherischen Schule in Prag bzw. der Weihe von St. Salvator denkbar gewesen wären, nicht erhalten.

Mit dem feierlichen Akt der Einweihung der lutherischen Sankt Salvatorkirche in der Prager Altstadt am 5. Oktober 1614 ist jedoch höchstwahrscheinlich eine andere, unlängst entdeckte Notenquelle verbunden.

Dank der Initiative des Jüdischen Museums in Prag wurde im Jahre 1998 in der Fachhochschule für Restaurierung und Konservierungstechnik in Litomyšl ein hebräisches Buch mit Auslegungen (Midrasch) zum Buch der Psalmen, den Büchern Samuel und dem Buch der Sprichwörter restauriert, das, gestützt auf eine venezianische Edition von 1547, Jaakov bar Gerschon Bak und Jehuda Lejb ben Aleksandr Ka"ce 1613 in Prag herausgegeben haben. Auf dem Folianten 86b wurde vom Drucker ein Verbot weiterer Auflagen bis zum Jahre 1621, unterschrieben mit dem Namen Jicchak bar Schimschon Ka"ce, vermerkt. Auf dem Ledereinband befindet sich die in lateinischer Schrift vorgenommene Markierung „Salvator", auf dem Rücken, mit roter Farbe hervorgehoben, der hebräische Titel des Buches und die Kollation.[24]

Im Einband dieses Buches fanden die Restauratoren ein aus 18 Blättern (280 x 175 mm) bestehendes Fragment einer Notenhandschrift. Auch dieses Material wurde restauriert und im Original dann dem Institut für Musikwissenschaft der Tschechischen Akademie der Wissenschaften (heute Musikgeschichtliche Abteilung des Ethnographischen Instituts der ČAV) mit der Bitte um eine fachliche Expertise übergeben. Diese wurde von Tomáš Slavický durchgeführt, der hierbei den Zusammenhang der Quelle mit der Prager lutherischen Gemeinde feststellte.[25] Auf eine Empfehlung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Prager Karlsuniversität und mit Erlaubnis des Staatlichen Jüdischen Museums in Prag wurde mir ermöglicht, dieses kostbare Dokument zu untersuchen, woraus sich folgende Erkenntnisse ergaben:

24 Auskunft über das hebräische Buch Midrasch, Signatur 3866, gewährte mir freundlicherweise Frau Olga Sixtová, Leiterin der Bibliothek des Staatlichen Jüdischen Museums in Prag. Leo Pavlát, dem Direktor dieser Institution, und auch Olga Sixtová möchte ich an dieser Stelle für die freundliche Ermöglichung des Studiums der originalen Notenquelle herzlich danken.

25 Tomáš Slavický danke ich für den Hinweis auf diese bishin unbekannte Quelle und für die Gewährung seiner ersten wissenschaflichen Expertise.

1. Die Beschädigung des Papiers ist minimal.
2. Die gegenwärtige Größe entstand durch ein Zurechtschneiden des ursprünglichen Formats, glücklicherweise ohne Beeinträchtigung der Notation.
3. Es handelt sich um den kleineren Teil einer umfangreichen Handschrift.
4. Die Schlüssel an den Anfängen der Notensysteme zeigen, dass es sich um eine Stimmbücherabschrift handelt.
5. Die Niederschrift der 18 Blätter wurde von ein und derselben Hand unter Verwendung der gleichen Papiersorte vorgenommen.
6. Text und Noten sind lesbar und von geübter Hand aufgezeichnet.
7. Der Text wurde teilweise lateinisch, teilweise deutsch notiert.

Dank eines glücklichen Zufalls hat sich auf einem der Blätter eine vollständige Bezeichnung der Quelle erhalten, die es ermöglicht, den Fund genau zu identifizieren. Diese lautet: *Der Ander theil | deütscher | Sontäglicher Evangelischer Sprüch, von Trinitatis bis auff den Advent, mit besonderem Fleiss, mit vier, etliche weinige | mit mehren stimmen componirt | Dürch MELCHIOREM VULPIUM zu Weinmar Cantorem.*

Abb. 3: Melchior Vulpius, *Der ander Theil deutscher sontäglicher evangelischer Sprüche* [...], Hs.

Es handelt sich um eine vollständige Abschrift der betreffenden Sammlung von Melchior Vulpius (um 1570–1615), die 1614 bei Johann Weidner in Jena und Johann Birckner in Erfurt gedruckt und später noch zweimal wiederaufgelegt wurde (1617 und 1622). Das Papier, auf dem das Notensystem mit Hilfe eines Prägeeisens markiert ist, trägt drei verschiedene Wasserzeichen – einen achtzackigen Stern, ein Zeichen mit drei langen

und vierzehn kurzen Strahlen und ein Wappen mit Helm –, deren Identifikation bisher erfolglos blieb. Anzunehmen ist, dass das Papier aus Sachsen (direkt aus der Umgebung von Dresden) stammt, da gerade von dort eine große Delegation zur Einweihung der lutherischen Kirche nach Prag gekommen war. Es ist sogar möglich, dass ein kurz zuvor erschienener Originaldruck nach Prag gebracht wurde, wo er dann für einen größeren Chor vervielfältigt wurde.

Melchior Vulpius gehört zu jenen bedeutenden Musikern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche aus dem damals stark lutherisch beeinflussten Schlesien stammen. Ungefähr zur gleichen Zeit wurden dort beispielsweise David Wolkenstein, Johannes Knöfel, Gregor Langius, Bartholomäus Gesius, Thomas Elsbeth und viele andere Komponisten evangelischer Konfession geboren, die dann ihren Lebensunterhalt im nahen Sachsen suchten und dadurch auch in Böhmen rezipiert wurden.

Der Vergleich in Böhmen überlieferter musikalischer Quellen dieser Komponisten könnte als gemeinsamen Nenner die Vision einer freien, utraquistischen Gemeinde unter dem Schutz des Majestätsbriefes Rudolfs II. ergeben. Damit würde sich eine Geschichte der lutherischen Musiker in Prag abzeichnen,[26] die einen wesentlichen Beitrag zur Konfessionsgeschichte in Böhmen im 17. Jahrhundert liefert.

Das neu entdeckte Material mit der Abschrift der Motetten von Melchior Vulpius bleibt nach wie vor ein Gegenstand meiner Forschungsaktivität, über deren Ergebnisse die Fachöffentlichkeit selbstverständlich informiert wird.

(Übersetzung: Magdalena Havlová)

26 Es waren dies z. B Johann Knöfelius, der sein letztes (überliefertes) Werk 1592 in Prag bei Jiří Nigrin herausgab, Nicolaus Zangius, der eine starke Bindung an die kaiserliche Hofkapelle hatte und über den Michael Praetorius in seinem *Syntagma Musicum*, Bd. 3: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, schreibt, letztendlich aber auch Praetorius selbst, wobei die Aufzählung der Namen bei weitem nicht zu Ende ist.

Ryszard J. Wieczorek

Zwischen Leipzig, Breslau und Mailand: Repertoirebildung in Mitteleuropa an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert

I.

Die Frage nach der Repertoirebildung in Mitteleuropa an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ist zugleich die Frage nach dem Kulturtransfer im ganzen damaligen Europa. Man hat schon mehrmals auf die Tatsache hingewiesen, dass die Musikkultur in Polen, Böhmen, Ungarn und im ganzen deutschsprachigen Raum bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts weitgehend von externen Anregungen abhängig war. Das Bild der musikalischen Kultur des deutschsprachigen Gebiets determinierte dabei nicht nur die geographische Lage, sondern es wurde auch durch historische, wirtschaftliche und soziale Bedingungen bestimmt. Diese eigenartige Situation, die keinesfalls Analogien mit der Entwicklung in Italien, Frankreich, Spanien oder England zulässt, resultierte aus der Zersplitterung und kulturellen Vielfalt der einzelnen deutschen Länder und aus der Verstreutheit der kulturellen Zentren. Zurückzuführen war sie weiterhin auf das Fehlen eines dominierenden politischen Zentrums (nach dem französischen Muster), oder aber – wie in Italien – einer in kultureller Hinsicht fruchtbaren Symbiose zwischen Hof und Staat, schließlich haben auch Handelswege und Städte eine erhebliche Rolle dabei gespielt. Immerhin implizierte die zentrale Lage innerhalb Europas naturgemäß eine günstige Gelegenheit für den Repertoire-Transfer und ermöglichte die Anknüpfung verschiedenartiger künstlerischer Kontakte, wobei deren Intensität je nach den historischen und regionalen Bedingungen schwankte.

Der Umfang und die Mechanismen der Rezeption des fremden Repertoires im deutschsprachigen Raum an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert sind heute immer noch wenig erforscht. Dies bildet einen scharfen Kontrast zum 17. Jahrhundert: Die meisten Manuskripte sowie zahlreiche Sammeldrucke aus dieser Zeit sind ein guter Beweis dafür, dass insbesondere die italienische Musik in diesen Gebieten außerordentlich populär war. Hinweise darauf gaben die Komponisten selbst: Johann Hermann Schein (1626) warb für seine Werke, die „auf jetzo gebrauchliche Italiänische Invention" verfasst seien, etwas früher schrieb Heinrich Schütz (1619) über das Komponieren „auff italienische Manier", und noch früher konstatierte Hans Leo Haßler (1595), dass seine Musik „nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten" geschaffen worden sei.

Vor nicht so langer Zeit zeigte Arno Forchert[1] deutlich, wie stark die deutsche Musik im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts durch das italienische Vorbild beherrscht wurde. Aber tauchten diese Einwirkungen in der Tat erst zu dieser Zeit auf? Freilich schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts haben zwei süddeutsche Verleger, Christian Egenolff und Peter Schöffer, Musikwerke nach den venezianischen Editionen von Ottaviano Petrucci (1505) nachgedruckt,[2] und Johannes Ott ließ in Nürnberg die Motetten von Verdelot und Willaert (1537 und 1538) im Druck erscheinen. Diese Tendenz ist noch deutlicher in der editorischen Tätigkeit von Georg Baumann sichtbar, der in den Jahren 1576 und 1587 in Erfurt etliche Canzonen, Villotten und Madrigale oberitalienischer und römischer Komponisten druckte.[3] In den deutschen Sammelwerken erschienen immer häufiger Kompositionen der italienischen Meister, und obwohl um diese Zeit noch nicht die Rede von einem echten Italianismus sein kann, der sich im 17. Jahrhundert über ganz Europa verbreiten sollte, zeugen diese Musikdrucke davon, dass der Bedarf am italienischen Repertoire hier schon ziemlich früh angemeldet wurde. Eine aktive Rezeption der italienischen Musik trat überdies auf Grund der zahlreichen lateinischen oder deutschen Kontrafakturen in Erscheinung, die nicht selten im Laufe einer längeren Zeit unentdeckt blieben und als Originalwerke galten. Eine solche Bevorzugung der Kontrafakturpraxis bestätigen die deutschen Versionen der italienischen Madrigale, die an der Schwelle zum 17. Jahrhundert von Valentin Hausmann (Nürnberg 1600, 1606 und 1610) oder später von dem Breslauer Organisten Ambrosius Profius (Leipzig 1627–1649) angefertigt wurden.[4] Man kann durchaus behaupten, dass im Laufe des 17. Jahrhunderts das Kontrafazieren, Parodieren und andersartige Transformieren der italienischen Werke in ganz Mitteleuropa routinemäßige kompositorische Verfahren darstellten.

Der Umfang des italienischen Repertoire-Transfers im 15. Jahrhunderts ist dagegen nur wenig erforscht. Bevor die Epoche des Musikdrucks einsetzte, zirkulierte die mehrstimmige Musik eher im bescheidenen Rahmen, weil ihre Verbreitung ein erhebliches Engagement seitens der Kompilatoren der einzelnen Handschriften sowie eine nicht geringe Anstrengung bei der manuellen Vervielfältigung der gesuchten Werke erforderte. Die Rezeptionsbereitschaft des deutschsprachigen Raums dokumentiert aber bereits Oswald von Wolkenstein mit seiner Kontrafaktur der bekannten Ballate *Questa fanciulla* von Francesco Landini.[5] Die späteren Spuren der Rezeption italienischer

1 Arno Forchert, *Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen*, in: *Aneignung durch Verwandlung: Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfram Steude, Laaber 1998, S. 135–148.

2 Vgl. Martin Staehelin, *Petruccis Canti B in deutschen Musikdrucken des 16. Jahrhunderts*, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance III*, Wiesbaden 1998, S. 125–131 (*Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 83). Vgl. dazu auch ders., *Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Deutschland und Italien im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Deutschland und Italien in wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Wolfenbüttel 2000, S. 173–194.

3 Forchert, *Überlegungen* (wie Anm. 1), S. 136.

4 Vgl. Tomasz Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – recepcja – przeobrażenia*, Warszawa 2003, S. 109 ff.

5 Theodor Göllner, *Landinis „Questa fanciulla" bei Oswald von Wolkenstein*, in: Mf 17 (1964), S. 393–398.

Muster, die immer öfter in den Handschriften aufgefunden wurden, welche mit den mitteleuropäischen Universitäten (Wien, Leipzig und Krakau)[6] sowie Kathedralen oder Stiftskirchen in Verbindung standen,[7] lassen uns dieses Phänomen mit größerer Aufmerksamkeit betrachten.

Interessante Schlussfolgerungen darüber kann eine Inhaltsanalyse dreier an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert angelegter, in chronologischer und territorialer Hinsicht nahe stehender Sammelhandschriften liefern, die glücklicherweise bis auf den heutigen Tag erhalten blieben und zu den wertvollsten musikalischen Denkmälern der Bibliotheken von Berlin, Leipzig und Warschau gehören. Eine genaue Feststellung ihrer Provenienz bleibt zwar immer noch hypothetisch. Ohne an dieser Stelle eine breitere Argumentationsbasis zu entwickeln, kann man allerdings annehmen, dass zwei von ihnen – der in Halberstadt aufgefundene Kodex Berlin 40021[8] (im Folgenden als „Berliner Kodex" bezeichnet) sowie der von dem Leipziger Magister Johannes Apel eingebundene Kodex Leipzig 1494[9] (im Folgenden „Leipziger Kodex") – in Sachsen, vielleicht sogar in Leipzig kompiliert wurden. Der Kompilator des dritten Kodex (Warschau 5892, olim Breslau 2016,[10] nachfolgend „Breslauer Kodex" genannt), der heute in Warschau aufbewahrt wird, war dagegen in Niederschlesien, wahrscheinlich in Breslau oder in Neiße, der damaligen Residenz der Breslauer Bischöfe, tätig.[11] Diese wichtigen Manuskripte enthalten ein reichhaltiges und vielfältiges Repertoire an Figuralmusik aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, das sich nicht nur aus einer Reihe von Werken lokaler Provenienz, sondern auch aus Kopien von Werken aus italienischen, niederländischen oder französischen Handschriften zusammensetzt. Es ist hier nachdrücklich zu betonen, dass keiner der Kodizes eine Gebrauchshandschrift für eine bestimmte Kapelle war, sondern es handelte sich jeweils um private Anthologien – um Depothandschriften, die einem Kompilator dazu dienten, davon weitere Abschriften anzufertigen.[12] Man kann aber feststellen, dass beide sächsische Kodizes hauptsächlich das Repertoire von zwei Ensembles enthalten, unter denen sich ein freier Austausch von Musikalien entwickelte: der kursächsisch-ernestinischen Hofkapelle Friedrichs III. des Weisen in Torgau sowie der Kapelle des Bischofs Ernst in Magdeburg. Der Breslauer Kodex enthielt ein Repertoire, das in den Kreisen des Breslauer Domkapitels oder in Neiße bekannt war.

6 Mirosław Perz, *Kontrafaktury ballad w rękopisie Krasińskich Nr 52 (PL-Wn8054)*, in: *Muzyka* 37 (1992) Nr. 4, S. 89–111.

7 Vgl. Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 503 ff.; ders., *European Cathedral Music and the Trent Codices*, in: *I codici musicali trentini: Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca*, hrsg. von Peter Wright, Trento 1996, S. 15–29.

8 *Der Kodex Berlin 40021. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Mus. ms. 40021*, Teil I–III, hrsg. von Martin Just, Kassel 1990/91 (*Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 76–78).

9 *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (Ms. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig)*, Teil I und II, hrsg. von Rudolf Gerber, Teil III, aus dem Nachlass Rudolf Gerbers hrsg. von Ludwig Finscher und Wolfgang Dömling, Kassel 1956, 1960 und 1975 (*Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 32–34).

10 Fritz Feldmann, *Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Institut bei der Universität Breslau. Eine paleographische und stilistische Beschreibung*, I. Teil: *Darstellung*, II. Teil: *Verzeichnisse und Übertragungen*, Breslau 1932 (*Schriften des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau*, Bd. 2).

11 Ryszard J. Wieczorek, *„Musica figurata" w Saksonii i na Śląsku u schyłku XV wieku. Studia nad repertuarem kodeksów menzuralnych Berlin 40021, Leipzig 1494 i Warszawa 5892*, Poznań 2002, S. 71 ff.

12 Vgl. dazu ebd., S. 91 ff.

Diese eng miteinander verwandten Handschriften, die beträchtliche Übereinstimmungen in Bezug auf das Repertoire und seine Filiation aufweisen, sind ein überaus wertvoller Beweis für ausgedehnte kulturelle Verbindungen nicht nur zwischen Sachsen und Schlesien, sondern auch mit anderen – vor allem südlichen – Gebieten Europas. Somit veranschaulichen sie den Charakter und das Ausmaß der Rezeptionsprozesse im damaligen Mitteleuropa.

In dem bis jetzt identifizierten Repertoire der sächsisch-schlesischen Kodizes sind zwei Generationen von frankoflämischen Komponisten zahlreich vertreten. Dabei dominiert die Generation von Josquin Desprez (Agricola, Compère, Ghiselin, Isaac, Josquin, Obrecht, van Weerbeke), die in den zwei bis drei letzten Jahrzehnten des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts schöpferisch wirkte. Man kann nur auf drei Komponisten hinweisen (Busnois, Barbireau und Martini), die mit aller Sicherheit noch vor Ausgang des 15. Jahrhunderts starben; zu dieser Gruppe sind wahrscheinlich auch Caron/Dusart und Congiet/Japart zu zählen (in beiden Fällen haben wir es mit umstrittenen Zuweisungen zu tun). Bemerkenswert ist, dass der größte Komponist der Generation vor Josquin, Johannes Ockeghem, mit keiner Komposition vertreten ist und zwei andere bedeutende Musiker seiner Generation, Busnois und Martini, nur mit einem bzw. zwei weltlichen Werken. Insgesamt stammen nahezu 80 identifizierte Werke der Kodizes (umstrittene und zweifelhafte Zuweisungen eingerechnet) von frankoflämischen Autoren, darunter je 10 bis 20 von Isaac und Agricola, und je 3 bis 7 von Compère, Ghiselin, Josquin, Obrecht und Gaspar van Weerbeke.[13] Es ist charakteristisch, dass die meisten von den Komponisten ein gemeinsames Schicksal verband: Alle verbrachten einen Teil ihres künstlerischen Lebens in Oberitalien oder in Rom und wirkten parallel in verschiedenen Zeiträumen in bedeutenden Musikzentren: Mailand (Dom und Hof der Sforza: Agricola, Compère, Martini, van Weerbeke, später auch Josquin), Ferrara (Hof der d'Este: Agricola, Ghiselin, Josquin, Martini, Obrecht), Florenz (Hof der Medici: Dom oder Baptisterium: Agricola, Ghiselin, Isaac) oder auch Rom (Päpstliche Kapelle: Josquin, Martini, van Weerbeke); zwei von ihnen waren darüber hinaus in Neapel angestellt (Hof von Aragon: Agricola, Ghiselin). Viele der hier genannten Musiker standen dabei in direktem Kontakt zueinander: Agricola, Martini, Compère und Weerbeke waren in derselben Zeit in Mailand im Dienst, ähnlich wie später Agricola, Ghiselin und Isaac in Florenz und Josquin und van Weerbeke in Rom; die erste Einstellung Obrechts in Ferrara fiel wiederum mit Martinis Amtszeit, die zweite mit jener von Josquin zusammen. Die Werke all dieser Meister bilden in den sächsisch-schlesischen Kodizes ein spezifisches, niederländisch-italienisches Repertoire, das während der drei letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts in den wichtigsten kulturellen Zentren Ober- und Mittelitaliens zur Ausformung gekommen war.

13 Ebd., S. 184 ff.

II.

Die Projektion des Worttextes auf die Musik war der wichtigste Motor für stilistische Veränderungen, die sich im ausgehenden 15. Jahrhunderts auf dem Boden der niederländischen Polyphonie vollzogen. Die Hauptrollen in diesem Prozess spielten die um den Mailänder Hof Galeazzo Maria Sforzas versammelten Meister: Gaspar van Weerbeke, Compère, Martini, Agricola und Ghiselin, die dort eine Art „Komponistenwerkstatt"[14] gründeten, sowie der mit ihrem Kreis in enger Verbindung stehende Josquin Desprez. Über das innovative Antlitz der dort entstehenden Werke entschied die Tatsache, dass die Niederländer die Formen und Stilmerkmale der italienischen Musik, insbesondere von Lauda und Frottola, assimilierten. Eben diese Formen der italienischen Musik sollen in erster Linie zum Gegenstand unserer Betrachtung gemacht werden.

Von den ca. 400 in den sächsisch-schlesischen Kodizes enthaltenen Werken bilden die Unica den größeren Teil, wobei sich darunter zahlreiche anonyme Kompositionen befinden. Unser Bild der Musikgeschichte basiert weitgehend auf den Werken „großer Meister", obwohl – wie die Erfahrung lehrt – auch die so genannten „Kleinmeister" Beachtung verdienen. Nur selten allerdings werden sie zum Forschungsgegenstand, und noch seltener werden anonyme Kompositionen untersucht. Mittlerweile können sie aber viel neues Licht auf die Prozesse des Kulturtransfers an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert werfen.

Von dem Interesse der Kompilatoren an italienischer Musik zeugt schon die Tatsache, dass sie in ihren Bestand einige Frottolen aufgenommen haben. Im Leipziger Kodex sind die anonyme Frottola *Alla caccia* (Nr. 166), und zwar mit dem italienischen Originaltext, sowie die außerordentlich populäre Frottola von Heinrich Isaac *Alla battaglia* (Nr. 168) überliefert, die allerdings mit einem geistlichen Text (*Ave santissima*) kontrafaziert wird; das gleiche Werk mit einem anderen religiösen Text (*O praeclarissima*) ist auch im Breslauer Kodex anzutreffen (Nr. 44/45). Am deutlichsten manifestiert sich aber das Interesse an der italienischen Musik offenbar im Bereich der Laudakompositionen, der einteiligen Motetten und anderer kleiner lateinischer Werke. Besonders interessant gestaltet sich dabei die Rezeption von Lauden, sowohl mit ursprünglichen Texten, als auch in Form von Kontrafakturen. Die meisten Laudakompositionen bleiben anonym, oder die von ihnen getragenen Zuweisungen scheinen zweifelhaft bzw. unwahrscheinlich. Die Stilmerkmale von Lauden kann man außerdem bei einigen Unica bemerken, die wahrscheinlich bereits auf dem Gebiet von Sachsen bzw. Schlesien entstanden, obwohl die Feststellung ihrer Provenienz natürlich nur den Charakter einer Hypothese haben kann. Das Phänomen der Kontrafaktur tritt in diesem Repertoire oft auf: Alle religiösen Aktivitäten generierten schon lange vor dem Beginn der Reformation einen ständigen Bedarf an neuen Kompositionen, die am einfachsten dadurch herzustellen waren, dass

14 Ludwig Finscher, *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*, in: *Renaissance-Studien. Helmut Osthoff zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Frankfurt (Main) und Tutzing 1979, S. 57–73, hier S. 62.

neue Texte an die bereits fertigen Vorlagen anpasst wurden.[15] Ein instruktives Beispiel für eine sonderbare Kontrafakturpraxis liefert das im Leipziger Kodex überlieferte Werk *Jam miseras rex* (Nr. 157), welches eine bis jetzt nicht erkannte Kontrafaktur eines Teils des Credos aus der *Missa L'ami Baudichon* von Josquin Desprez darstellt. Die Originalkomposition wurde durch eine Wiederholung der Dreiertakt-Abschnitte erweitert, um den neuen, längeren Text vertonen zu können.[16]

Zum Laudarepertoire darf ohne Zweifel auch eine der im Breslauer Kodex anonym überlieferten Kompositionen, die vierstimmige *Maria salve virginum* (Nr. 60),[17] gerechnet werden. In der Leipziger Handschrift wurde sie zweimal niedergeschrieben, in einer der Schichten ohne Angabe der Autorschaft (Nr. 94),[18] in einer anderen dagegen signiert mit dem Namen „C[onrad] Rupsch" (Nr. 113), der am Hof Friedrichs des Weisen als „Cantor", „Sangmeister" und Kanzleischreiber tätig war.[19] Darüber hinaus taucht das Werk auch in zwei oberitalienischen Handschriften aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts – dem für den Mailänder Dom angelegten *Gaffurius Kodex* Milano 2267[20] sowie dem Chorbuch Verona 758[21] – auf. Das Problem der Zuweisung gibt schon zu denken, weil die beiden italienischen Überlieferungen – filiatorisch miteinander eng verwandt – nicht signiert sind und einen viel besseren Musiktext bringen, was bedeutet, dass diese Überlieferungen der verschollen Originalvorlage bedeutend näher stehen.

Im Falle von *Maria salve virginum* haben wir es nicht, wie die italienischen Konkordanzen eindeutig bestätigen, mit einer Kontrafaktur zu tun. Der sorgfältig allen Stimmen unterlegte Text setzt sich aus fünf vierzeiligen Strophen mit einem sehr regelmäßigen Aufbau zusammen. Dieses Mariengedicht, dessen Autor bis jetzt nicht festgestellt wurde, passt sich sehr gut der Formel der christlichen Lobdichtung an, die so charakteristisch für das Laudarepertoire des 15. Jahrhunderts war; die Marienthema-

15 Vgl. dazu Martin Staehelin, *Zur Begründung der Kontrafakturpraxis in deutschen Musikhandschriften des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Florilegium Musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Helmut Mahling, Tutzing 1988, S. 389–396; Marco Gozzi, *I codici piu recenti nel loro contesto storico-liturgico: i contrafacta*, in: *I codici musicali trentini: Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca*, hrsg. von Peter Wright, Trento 1996, S. 55–80; Martin Just, *Kontrafakturen von Werken Josquins in der Handschrift Leipzig U 49/50*, in: *Aneignung durch Verwandlung: Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfram Steude, Laaber 1998, S. 85–106.

16 Vgl. eine Zusammenstellung der korrespondierenden Abschnitte in: Wieczorek, *„Musica figurata"* (wie Anm. 11), S. 320 f.

17 Übertragung in: Feldmann, *Der Codex Mf. 2016* (wie Anm. 10), Teil II, S. 68–71.

18 Übertragung in: *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel* (wie Anm. 9), Teil II, S. 152 f.

19 Vgl. Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993, S. 318 und 320 f. (*Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 84).

20 Vgl. das Faksimile in: *Renaissance Music in Facsimile: Sources Central to the Music of the Late Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Bd. 12: *Milan, Archivio della Venerable Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Librone 1–3 (olim Ms. 2269, 2268, and 2267)*, hrsg. von Howard Mayer Brown, Nr. 51 (fol. 212v–214v) mit einem Anhang (allerdings ohne Konkordanzangaben Leipzig 1494 und Warszawa 5892). Vgl. auch *Manuscrits de Musique polyphonique XV^e et XVI^e Siècles: Italie*, hrsg. von Nanie Bridgmann; *Repertoire International des Sources Musicales, B IV 5*, München 1991, S. 251 (die Konkordanz von Milano 2267 wird von den Herausgebern des Leipziger Kodex nicht verzeichnet).

21 *Manuscrits de Musique polyphonique* (wie Anm. 20), S. 566.

tik wird darüber hinaus durch das Strophen-Akrostichon „MARIA" hervorgehoben.[22] Die musikalische Bearbeitung beschränkt sich auf zehn klar voneinander abgetrennte Phrasen, von denen die Hälfte einen identischen oder sehr ähnlichen Umfang hat. Zu den auffallendsten Stilmerkmalen der Komposition gehört eine akkordisch-syllabische Textdeklamation, die mit Kadenzen und Pausen scharf eingeschnitten wird, sowie eine deutliche Dominanz der Oberstimme,[23] die durch die harmonische Bassstimme gestützt wird und dem Werk eine in tonaler Hinsicht übersichtliche Gestalt verleiht. Der Ambitus des Superius ist dabei meistens auf die Quarte beschränkt, und oft ist der Textvortrag nur auf einem einzigen Ton realisiert, was den Charakter des für Laudakompositionen typischen „Parlando" annimmt. Die Mittelstimmen treten dagegen ohne jegliche melodische Selbstständigkeit auf und stellen nur eine Klangfüllung für das sie umrahmende Duett dar.

Die Autorschaft Rupschs[24] muss ausgeschlossen werden, und zwar aus folgenden Gründen. Zum einen: Sie wird schon durch die italienischen Quellen widerlegt, die das Werk anonym überliefern; zum anderen: Die drei mit dem Namen Rupsch signierten Stücke, die in den Quellen des deutschsprachigen Raumes überliefert sind und von den früheren Forschern[25] zu dessen Nachlass gezählt wurden, erwiesen sich als Werke anderer Komponisten.[26] Sowohl die hier aufgeführten Stilmerkmale des Werks als auch seine oberitalienischen Konkordanzen weisen ganz eindeutig auf dessen italienische Proveni-

22 (1) „Maria salve virginum // tu virgo gloriosa, // quae concepisti Dominum, // o mater gaudiosa; (2) Ave, solem iustitiae // enixa peperisti // ex huic perennis gloriae // coronam contulisti, (3) Recte tu sponsa Domini // ac mater illibata, // hic in salutem hominem // divinitus est data. (4) Iesum nobis propitium // fac mater angelorum, // omne depelens vitium // duc ad regna polorum. (5) Aures pias, fer proclives // exilio finito // illic tecum caeli cives // simus cum filio. Amen".

23 Auf die Dominanz der Oberstimme hat bereits Feldmann, *Der Codex Mf. 2016* (wie Anm. 10), Teil I, S. 111, hingewiesen, ohne jedoch darin die Merkmale einer Lauda gesehen zu haben.

24 Diese Autorschaft wurde weder von Walter Blankenburg noch von den Kompilatoren des *Census-Catalogue of Manuscript Sources* in Frage gestellt; vgl. Walter Blankenburg, *Rupsch, Conrad*, in: MGG, Bd. 11, Kassel u. a. 1968, Sp. 1126 („Als einziges Werk von Rupsch ist z. Z. ein 4st. Maria salve virginum aus dem Ms. 1494 Leipzig sowie dem Cod. Mf 2016 bekannt.") und *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies*, hrsg. von Herbert Kellman und Charles Hamm, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1979–1988 (*Renaissance Manuscript Studies* 1), vol. V, S. 226. Nur Clytus Gottwald bemerkt, „this piece, with its undeveloped homophony, shows remarkably little sign of Rupsch's years of exposure to the great music of the Netherlands, but it is possible that the person who commissioned the collection stipulated that its form be that of the Italian laude", vgl. Clytus Gottwald, *Rupsch, Conrad*, in: NGroveD2, London u. a. 2001, Bd. 21, S. 895.

25 Vgl. z. B. Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 66; Wilibald Gurlitt, *Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit*, in: *Lutherjahrbuch* 15 (1933), S. 17. Diese Zuweisung wird noch von den Kompilatoren des *Census-Catalogue* (wie Anm. 24), vol. III (D-Rp: B B220–2) und vol. IV (A-Wn: Mus. 18810) aufrechterhalten.

26 (1) Das sechstimmige Werk *Haec dicit Dominus*, signiert in der Edition von Johannes Ott (RISM 1537[1]) „Chunradus Rupsch", stellt in Wirklichkeit eine kontrafazierte Chanson *Nymphes, Napées* von Josquin Desprez dar, vgl. Helmut Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962–1965, Bd. 2, S. 276; die ganze Problematik der komplizierten Übertragung dieser Chanson und ihrer zahlreichen Kontrafakturen bespricht Martin Just, *Josquins Chanson „Nymphes, Napées" als Bearbeitung des Invitatoriums „Circumdederunt me" und als Grundlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung*, in: Mf 43 (1990), S. 305–335. (2) Das fünfstimmige Lied *Nun bitt wir den hayligen gayst* aus der Handschrift Wien 18810 stammt von Johann Walter (vgl. Walter Blankenburg, *Johannes Walter. Leben und Werk*, Tutzing 1991, S. 57). (3) Das vierstimmige *Cognoscimunt domine* hat in der Handschrift Regensburg 220–222 in allen Stimmen eine Eintragung, die auf die fehlende Sicherheit des Kopisten hinsichtlich der Autorschaft schließen lassen (vgl. auch Gottwald, *Rupsch*, wie Anm. 24).

enz hin. Der Autor des Werks bleibt zwar unbekannt, aber es ist nicht vorstellbar, dass es Conrad Rupsch war, der am Hof Friedrichs des Weisen neben seinen tagtäglichen Pflichten vielleicht auch das Amt des Musikschreibers bekleidete und die von ihm angefertigten Abschriften mit seinem Namen signierte.[27]

In derselben Schicht des Breslauer Kodexes wie das oben erwähnte *Maria salve virginum* finden wir eine geschlossene Gruppe von vier anonymen Unica (Nr. 63-67), von denen mindestes zwei auch dem oberitalienischen Repertoire zuzurechnen sind. Sowohl *Psallite deo nostro* (Nr. 63) wie das darauf folgende *Super Ripam Jordanis* (Nr. 64)[28] weisen eine ungewöhnlich große stilistische Affinität zu den Kompositionen des in Mailand tätigen Niederländers Gaspar van Weerbeke auf.[29] Zu beachten sind der akkordische Satz mit den laudenhaften Parallelen von unvollkommenen Konsonanzen, ein deutliches Vorherrschen der höchsten Stimme von einem schmalen Ambitus, weiterhin eine syllabische, oft nur auf einem Ton geführte Deklamation, eine harmonische Bassstimme, schließlich kurze Imitationen und dialogisierende Bicinia, die für den Stil dieses Komponisten so charakteristisch sind.[30] All diese Merkmale lassen darauf schließen, dass wir es hier entweder mit den Werken eines autochthonen italienischen Komponisten[31] oder eines frankoflämischen Meisters, der in der italienischen Einflusssphäre schuf, zu tun haben (siehe Beispiele 1 und 2).

Die Laudakompositionen sind auch in den beiden sächsischen Handschriften zu finden. Im Leipziger Kodex steht eine der Kopien von *Maria salve virginum* (Nr. 113) neben dem Unicum *Ave decus virginum* (Nr. 114),[32] signiert mit dem Namen eines nicht näher bekannten „Ranlequin de Mol". Hier dominiert auch der kontrapunktarme akkordische Satz, simultane Textdeklamation und ein schmaler Ambitus der Oberstimme; der Schlussteil ist in der für den „Mailänder Stil" so charakteristischen Proportia tripla gehalten und endet mit einer emphatischen Exklamation „O Maria". Das Werk besitzt also alle Merkmale einer Konvention, die durch *Maria salve virginum* vertreten wird, und obwohl wir uns in diesem Fall nicht mehr auf die italienischen Konkordanzen stützen können, weist vieles darauf hin, dass auch dieses Werk in Italien entstanden ist. Der Text bleibt dabei in einem ziemlich lockeren Zusammenhang mit der Musik, manchmal weicht er sogar von ihr ab,[33] so dass der Eindruck einer nicht besonders gelungenen Kontrafaktur entsteht.

27 Eine solche Vermutung legen die Untersuchungen von Heidrich, *Die deutschen Chorbücher* (wie Anm. 19), S. 321, nahe, wonach Rupsch die entscheidende Rolle bei dem Transfer des musikalischen Repertoires aus Süddeutschland an den kurfürstlichen Hof Friedrichs des Weisen gespielt haben konnte.

28 Übertragung in: Feldmann, *Der Codex Mf. 2016* (wie Anm. 10), Teil II, S. 96–99 (Nr. 21).

29 Vgl. dazu auch Ryszard J. Wieczorek, *Recepcja wielogłosowej laudy na Śląsku u schyłku XV wieku*, in: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Miroslao Perz septuagenario dedicata*, hrsg. von Tomasz Jeż, Kraków 2003, S. 197–200.

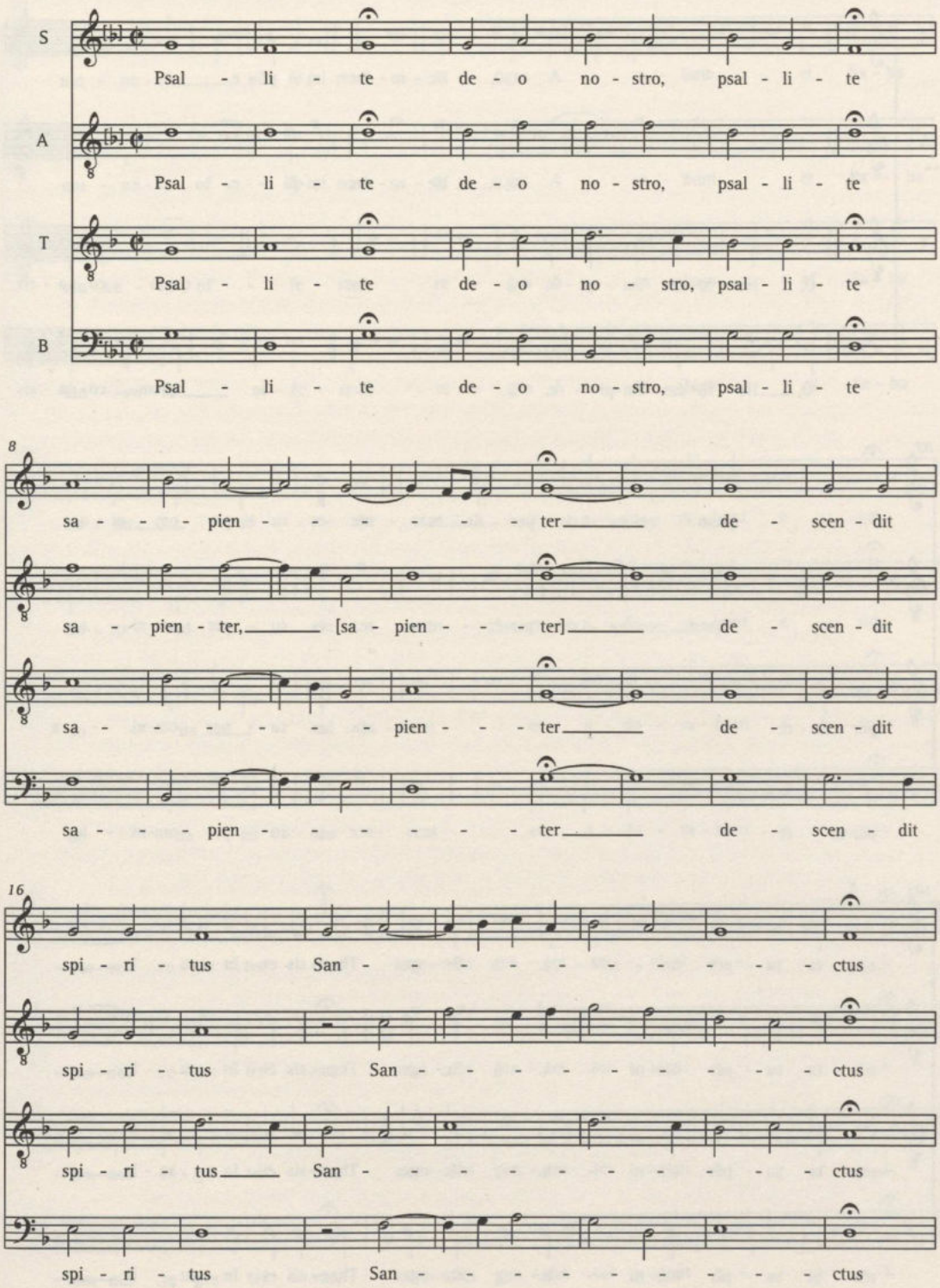
30 Vgl. z. B. Gaspar van Weerbeke, *Verbum caro factum est* bzw. *Tenebrae factae sunt*; die Übertragung beider Werke in: *Van Ockeghem tot Sweelinck, Nederlandse Muziekgeschiedenis in Voorbeelden*, hrsg. von Albert Smijers, Amsterdam 1949–1956, S. 174–178 und 178–181.

31 Werke dieser Art, überwiegend anonym und aus einigen Handschriften oberitalienischen Ursprungs vom Anfang des 16. Jahrhunderts bekannt (Firenze P 27, Bologna Q18 und Bologna Q19), sind übrigens so stark dem Laudastil verpflichtet, dass die Abgrenzung dieser beiden Gattungen manchmal überhaupt nicht möglich scheint; vgl. dazu Jon Banks, *The Motet as a Formal Type in Northern Italy ca. 1500*, New York und London 1993 (s. Kapitel 4: „The Single-Movement Free Motets" und Kapitel 7: „Latin Laude and minor Ritual Works").

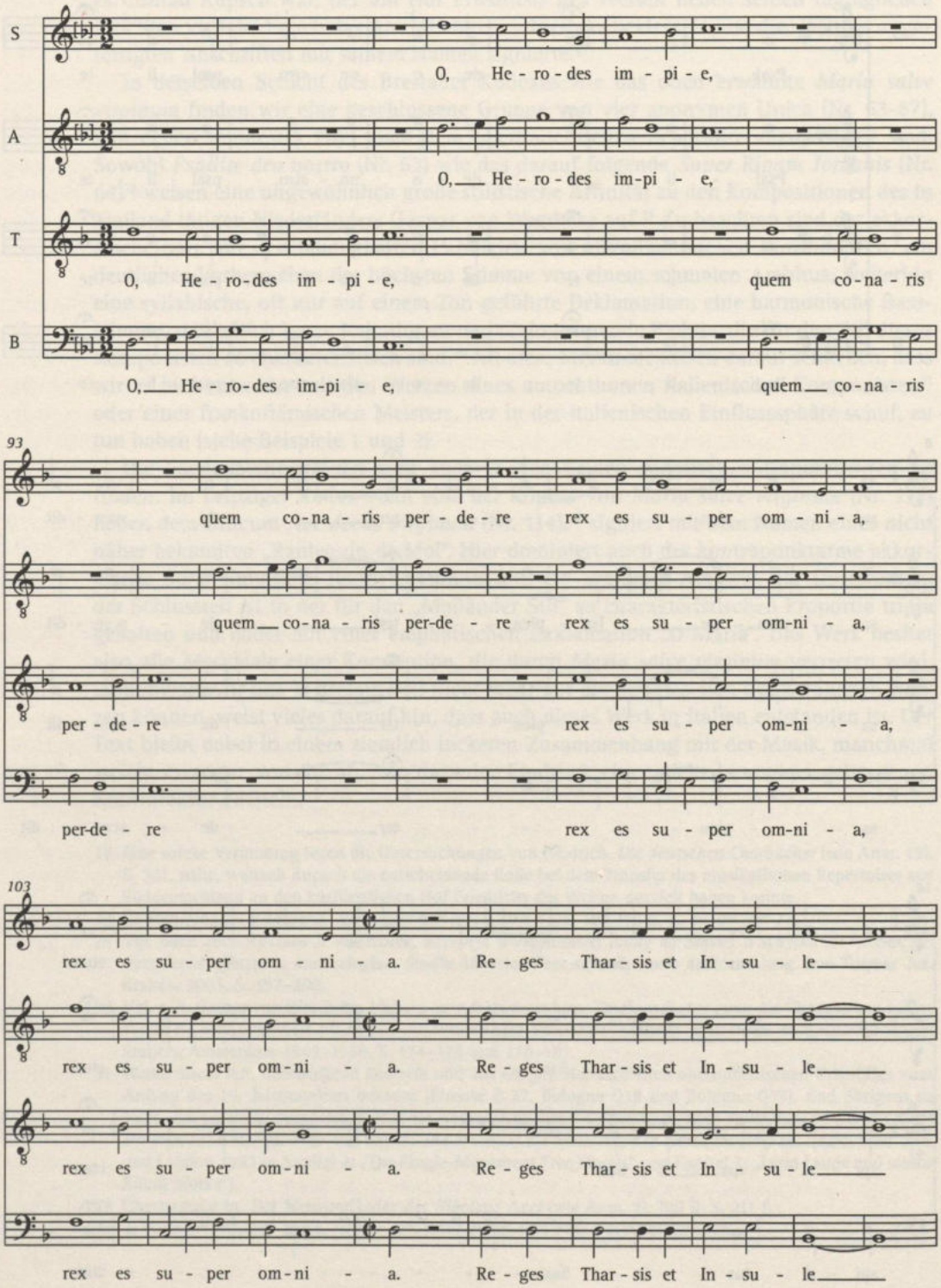
32 Übertragung in: *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel* (wie Anm. 9), Teil II, S. 211 f.

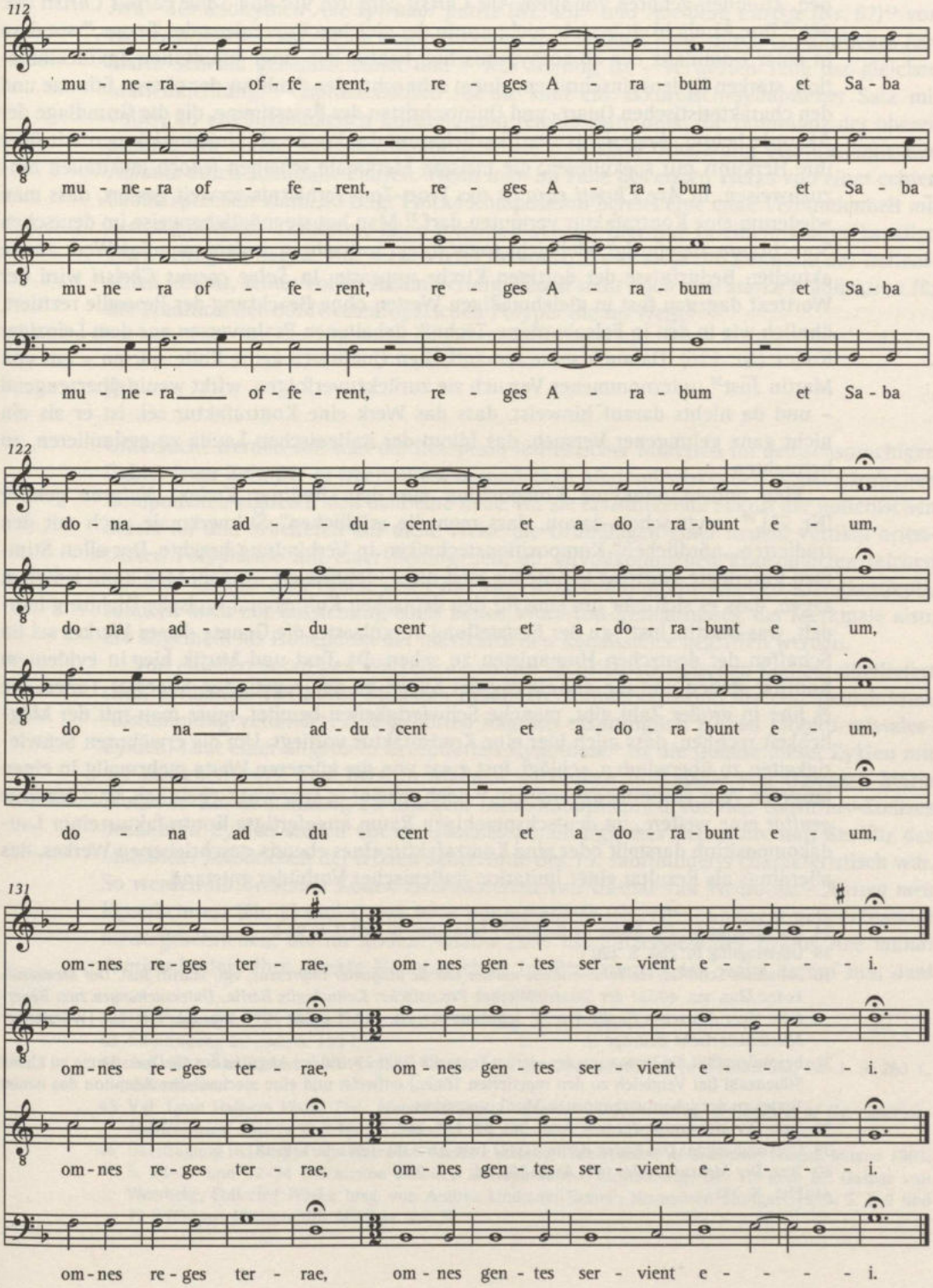
33 Z. B. das Wort „Dei" (Bass, Takt 35–38) wird durch eine Pause entzwei gerissen.

Beispiel 1: Anonym, *Psallite deo nostro*: Takt 1-22.



Beispiel 2: Anonym, *Psallite deo nostro*: (b) Takt 83-140.




112
mu - ne - ra of - fe - rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba
mu - ne - ra of - fe - rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba
mu - ne - ra of - fe - rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba
mu - ne - ra of - fe - rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba
122
do - na ad - du - cent et a - do - ra - bunt e - um,
do - na ad - du - cent et a - do - ra - bunt e - um,
do - na ad - du - cent et a - do - ra - bunt e - um,
do - na ad - du - cent et a - do - ra - bunt e - um,
131
om - nes re - ges ter - rae, om - nes gen - tes ser - vient e - i.
om - nes re - ges ter - rae, om - nes gen - tes ser - vient e - i.
om - nes re - ges ter - rae, om - nes gen - tes ser - vient e - i.
om - nes re - ges ter - rae, om - nes gen - tes ser - vient e - i.

Der gleichen Kategorie sind einige anonyme Unica aus dem Berliner Kodex zuzurechnen. Zu ihnen gehören vor allem *Ave Christi caro* (Nr. 9)[34] und *Salve corpus Christi* (Nr. 96).[35] Ihre Ähnlichkeit besteht nicht nur in der gleichen Provenienz des Textes,[36] sondern in einer Dominanz der homorhythmischen Faktur mit einer simultanen Textdeklamation, starken Kadenzeinschnitten, einem sehr schmalen Ambitus der oberen Stimme und den charakteristischen Quart- und Quintschritten der Bassstimme, die die Grundlage der Akkorde betont. Angesichts der Überlieferung der Werke als Unicum können wir über ihre Herkunft nur spekulieren; die meisten Merkmale scheinen jedoch auf Italien hinzuzuweisen. In *Ave Christi caro* ist das Wort-Ton-Verhältnis so weit gestört, dass man wiederum eine Kontrafaktur vermuten darf.[37] Man hat sie möglicherweise im deutschen Sprachraum angefertigt, vielleicht sogar direkt in Sachsen, indem man das Werk an die aktuellen Bedürfnisse der dortigen Kirche anpasste. In *Salve corpus Christi* wird der Worttext dagegen fast in gleichmäßigen Werten ohne Beachtung der Prosodie rezitiert, ähnlich wie in den in Falsobordone-Technik gehaltenen Psalmversen aus dem Leipziger Kodex (Nr. 136). Da auch seine semantischen Qualitäten keine Rolle spielen – ein von Martin Just[38] unternommener Versuch sie zurückzuverfolgen, wirkt wenig überzeugend – und da nichts darauf hinweist, dass das Werk eine Kontrafaktur sei, ist er als ein nicht ganz gelungener Versuch, das Idiom der italienischen Lauda zu assimilieren, zu betrachten.

Eine andere anonyme Komposition aus dem Berliner Kodex, *Naturae genitor* (Nr. 25),[39] zeugt schon davon, dass man die „südlichen" Stilmerkmale auch mit den tradierten „nördlichen" Kompositionstechniken in Verbindung brachte. Der allen Stimmen unterlegte Worttext konnte bis jetzt nicht identifiziert werden. Man kann lediglich sagen, dass es sich hier um eine für den deutschen Kulturraum typische Dichtung handelt, was Martin Just[40] zu der Feststellung veranlasste, die Genese dieses Werkes sei im Schaffen der deutschen Humanisten zu sehen. Da Text und Musik hier in evidentem Konflikt stehen und die Zuordnung der Silben zu den repetierten Superius-Tönen, die es hier in großer Zahl gibt, manche Schwierigkeiten bereitet, muss man mit der Möglichkeit rechnen, dass auch hier eine Kontrafaktur vorliegt. Um die erwähnten Schwierigkeiten zu überwinden, schlägt Just zwar vor, die kürzeren Werte mehrmalig in einen längeren Wert zusammenzukoppeln,[41] doch scheint es sehr wahrscheinlich, dass *Naturae genitor* eine weitere, im deutschsprachigen Raum angefertigte Kontrafaktur einer Laudakomposition darstellt oder eine Kontrafaktur eines ebenda geschriebenen Werkes, das allerdings als Resultat einer Imitation italienischer Vorbilder entstand.

34 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil II, S. 93 f.

35 Übertragung in: ebd. S. 290 f.

36 Johannes Schöffer, *Hortulus animae noviter jam ac diligenter impressus*, vgl. Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, Bd. 1–2, Tutzing 1975, hier Bd. 1, S. 256 (*Würzburger Musikhistorische Beiträge* 1).

37 Besonders fällt die Vertonung der vierten Textzeile (Takt 29–39) ins Auge, in der die Oberstimme zu kleine Silbenzahl (im Vergleich zu den repetierten Tönen) aufweist und eine mechanische Adaption des neuen Textes zu der schon vorhandenen Musik suggeriert.

38 Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 262.

39 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil I, S. 179–181.

40 Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 270.

41 Ebd., S. 271.

Ähnliche Bemerkungen drängen sich beim Vergleich zweier weiterer Werke dieser Art – des anonymen *Ave splendor patris* (Nr. 45)[42] und *Ave Jesu Christe* (Nr. 67)[43] von Heinrich Finck – auf. Beide Kompositionen sind ähnlich lang, durch ein ähnliches formales Schema gekennzeichnet und – was wichtig ist – verwerten Teile der gleichen Mariendichtung.[44] Charakteristisch für sie sind ein akkordisch-syllabischer Satz mit voller, an unvollkommenen Konsonanzen reicher Harmonik, die Dominanz der oberen Stimme mit einem schmalen Ambitus sowie eine klare Gliederung des musikalischen Ablaufs durch simultane Pausen. Wenn man im Falle des ersten Werks von einer echten Lauda sprechen kann, so zeigt Fincks Komposition bereits eine enge Verbundenheit mit der „nördlichen" Tradition; seine Intention scheint hier nur in einem eindrucksvollen Textvortrag zu liegen. Auf diese Weise demonstriert er zwar die Kenntnis des italienischen Idioms, seiner vollen Assimilierung jedoch steht noch eine starke Prädilektion für die Tradition der nordwesteuropäischen Polyphonie im Wege.

III.

Untersucht werden soll nun die Rezeption italienischer Motetten im deutschsprachigen Gebiet jener Zeit. Die in Oberitalien, besonders in Mailand wirkenden frankoflämischen Komponisten eigneten sich bald eine neue, für sie faszinierende Faktur der italienischen Musik an und arbeiteten auf diese Weise die Grundlagen einer neuen, vertikal orientierten Polyphonie mit einer homogenen, an unvollkommenen Konsonanzen reichen Struktur heraus. Dies führte nicht nur zur Herausbildung eines neuen Klangkonzepts, sondern auch zur Entstehung eines neuen Wort-Ton-Verhältnisses, der Merkmale also, die allgemein als Höhepunkt der musikalischen Renaissance begriffen werden.

Von etlichen derartigen Werken, die in den sächsich-schlesischen Kodizes überliefert sind, verdienen drei kurze Motetten besondere Aufmerksamkeit, die eine gemeinsame Abstammung verbindet: Alle gehörten nämlich ursprünglich zu den Motetti-missales-Zyklen. Laut einer allgemein akzeptierten Hypothese[45] ist die Genese dieser Zyklen mit der zwischen 1472 und 1476 in Mailand wirkenden Hofkapelle von Galeazzo Maria Sforza in Zusammenhang zu bringen. Diese hauptsächlich aus den Gaffurius-Kodizes bekannten Zyklen stellen ein spezifisches paraliturgisches Repertoire dar, das für das Mailänder Musikleben der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts charakteristisch war. So werden im Breslauer Kodex zwei Motetten von Gaspar van Weerbeke – *Anima mea liquefacta est* (Nr. 6) und *Quem terra pontus ethera* (Nr. 7)[46] – anonym nebeneinander niedergeschrieben, die im Kodex Milano 2269 die Einzelsätze des Zyklus *Ave mundi domina* bilden. Ihre direkte Nachbarschaft im Breslauer Kodex weist darauf hin, dass

42 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil II, S. 16 f.

43 Übertragung in: ebd., S. 153 f.

44 Auf diese Ähnlichkeit machte schon Martin Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 263 f., aufmerksam.

45 Vgl. Lynn Halpern Ward, *The „Motetti Missales" Repertory Reconsidered*, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), S. 491–523.

46 Übertragung in: Gaspar van Weerbeke, *Messe e motetti. Transcrizione di Giampero Tintori*, Milano 1963, S. 24–27 und 32–34 (*Archivium Musices Metropolitanem Mediolanese*, Bd. 11) bzw. in: Gaspar van Weerbeke, *Collected Works*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Neuhausen-Stuttgart 1998, S. 7–9 und 12 f. (*Corpus Mensurabilis Musicae* 106, 3).

Motetti missales nicht nur als isolierte Einzelsätze, sondern auch als Motettengruppen das mitteleuropäische Gebiet erreichten. Die dritte Motette, die aus den Motetti missales stammt, ist die Komposition *Mente tota tibi* von Josquin Desprez, die im Breslauer (Nr. 50) und Berliner Kodex (Nr. 106)[47] überliefert ist. Sie bildet den fünften Teil des Zyklus' *Vultum tuum*, der aus einer Reihe deutscher, niederländischer und spanischer Quellen bekannt ist, allerdings nirgends in einer vollständigen Gestalt. In all diesen Motetten ist der Einfluss des Laudastils sowohl in der Melodiebildung als auch in der Satztechnik deutlich erkennbar. Beide Komponisten verwenden Techniken, die typisch für den „Mailänder Stil" sind: kurze, deutlich markierte Phrasen, syllabisch-akkordische Deklamation, klangvolle homorhythmische Satzweise und lebhafte Proportio tripla, schließlich korrespondierende Duette und kontrastierende Klangflächen. Diese Werke sind also ein guter Beweis für die Bereitschaft beider Niederländer, die Elemente der einheimischen italienischen Musik schon in einer frühen Schaffensperiode zu interpretieren.

Neben den einzelnen Teilen aus Motetti missales tragen auch einige andere niederländische Motetten, deren Abschriften sich in den sächsisch-schlesischen Kodizes befinden, die Merkmale des „Mailänder Stils". Als ein klassisches Beispiel für den neuen „italianisierenden" Stil[48] gilt seit langem *Ave Maria* [...] *virgo serena* von Josquin Desprez. Das Werk ist in allen drei Kodizes anonym überliefert, allerdings nur im Breslauer Kodex (Nr. 3) in einer kompletten Form mit dem Originaltext. Im Berliner Kodex wurde es als eine Kontrafaktur *Verbum incarnatum* (Nr. 18)[49] niedergeschrieben und im Leipziger Kodex nur in fragmentarischer Gestalt (Nr. 150: Fragmente von zwei textlosen Stimmen). Obwohl man seit kurzer Zeit weiß, dass Josquin Desprez in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts noch nicht in Mailand weilen konnte, scheint nahezu sicher zu sein, dass diese Motette im Auftrag der dortigen Kreise entstanden war. Darauf weist nicht nur eine ganze Reihe von Stilmerkmalen hin,[50] sondern auch die Tatsache, dass sie in den Kodex Milano 2266 aufgenommen wurde. Die kontrafazierte Berliner Fassung war bereits Gegenstand des Interesses von Martin Just[51] und ihre Analyse demnach hier überflüssig. An dieser Stelle ist nur die Gründlichkeit zu bewundern, mit welcher die sächsischen Musiker die sie faszinierenden Werke der frankoflämischen Meister studierten sowie der Ideenreichtum, mit dem sie sie an ihre Bedürfnisse anpassten.

Auch die Entstehungsgeschichte der zwei Motetten von Loyset Compère – *Crux triumphans*[52] (im Breslauer Kodex) und *Ave maria, gratia plena*[53] (in allen drei sächsisch-schlesischen Kodizes) – ist mit der Mailänder Hofkapelle in Verbindung zu bringen; davon zeugen wiederum ihre wichtigsten Stilmerkmale sowie Konkordanzen im Kodex Milano 2267. Es wäre dabei schwer, die Bedeutung der Breslauer Kopie der Motette *Crux triumphans* zu überschätzen, ist sie doch die früheste Quelle, welche die Kenntnis dieses Werks nördlich der Alpen bezeugt, und ein guter Beweis für dessen ungewöhnlich schnelle Rezeption in Mitteleuropa. Ähnlich wie die in den Kodizes Warszawa 5892

47 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil III, S. 107–110.
48 Osthoff, *Josquin Desprez* (wie Anm. 26), Bd. 2, S. 77 und 86.
49 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil I, S. 149–154.
50 Vgl. dazu Finscher, *Zum Verhältnis* (wie Anm. 14).
51 Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. I, S. 275 ff.
52 Übertragung in: Loyset Compère, *Collected Works*, hrsg. von Ludwig Finscher, Rom 1958–1972, S. 11–13 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 15, 4).
53 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil III, S. 83–88 und in: Compère, *Collected Works* (wie Anm. 52), S. 8–10

(Nr. 73+93) und Berlin 40021 (Nr. 20) niedergeschriebene Motette *O sacrum mysterium* von Johannes Ghiselin[54] verkörpern sie eine vollkommene Synthese von niederländischen Kompositionstechniken und genuin italienischen Merkmalen. Somit schreiben sie sich in einen neuen, übernationalen Stil ein, der den ausgereiften „nördlichen" (nordwest-europäischen) Kontrapunkt mit der klangvollen „südlichen" Satzweise und einer prosodisch richtigen Deklamation sowie Interpretation des Textes verband.

Ein besonderes Problem stellt das anonyme *Vulnerasti cor meum* dar, das im Berliner Kodex (Nr. 101)[55] überliefert und auch im böhmischen *Kodex Speciálnik* (Hradec Králové 7) mit dem Text *Religioni agitate* niedergeschrieben wurde. Dieser Komposition hat schon Martin Just[56] viel Aufmerksamkeit geschenkt, und man sollte grundsätzlich seiner These zustimmen, das Werk stamme mit größter Wahrscheinlichkeit von einem lokalen Musiker. Obwohl sich die beiden Texte auf den Marienkultus beziehen, stimmt keiner von ihnen einwandfrei mit der Musik überein. Insbesondere der Text *Vulnerasti cor meum* bleibt in einem ziemlich lockeren Zusammenhang mit der Musik, wobei er sporadisch sogar in einen Konflikt mit ihr gerät. Man kann also annehmen, dass – entgegen der Auffassung von Just – die Berliner Überlieferung eine Kontrafaktur darstellt. Vieles weist darauf hin, dass der anonyme Autor versuchte, die niederländisch-italienischen Vorbilder nachzuahmen, ohne dabei auf die tradierten formalen Schemata und auf die im Grunde genommen wenig komplizierten polyphonen Mittel verzichtet zu haben. Obwohl er sich noch nicht auf die Höhe der Kontrapunktkunst von Josquin erheben konnte und das Phänomen der Durchimitation nicht ganz verstand, bemühte er sich um treue Nachahmung. So kann man *Vulnerasti cor meum* als einen weiteren Beweis betrachten, der eine Faszination der lokalen, sächsischen Musiker durch die große frankoflämische Polyphonie in ihrer italienischen Fassung bezeugt.

IV.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts klagte der Leipziger Thomaskantor Tobias Michael in einem Brief an den Warschauer Kapellmeister Marco Scacchi über die schlechte Versorgungslage der Leipziger Buchhandlungen, wo angeblich nur die deutsche Musik erhältlich war.[57] Ungeachtet der Tatsache, ob seine Worte den wirklichen Sachverhalt widerspiegelten oder lediglich darauf abzielten, Scacchis Wohlwollen zu gewinnen, bestätigen sie symptomatisch eine radikal veränderte Einstellung der Musiker des 17. Jahrhunderts im Vergleich zu den Zeiten vor der Erfindung des Musikdrucks. Anderthalb Jahrhunderte früher konnten die sächsischen oder schlesischen Musiker nicht auf die ortsansässigen Buchhändler setzen. Sie mussten sich auf persönliche Kontakte, und zwar mit manchmal sehr weit entfernten Orten verlassen. Dass es ihnen in einem so großem Umfang gelang, sich das in Oberitalien entstandene Musikrepertoire zu beschaffen, verdiente hier eine Würdigung.

54 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil I, 159–170, und in: Johannes Ghiselin, *Collected Works*, hrsg. von Clytus Gottwald, Rom 1961, S. 39–48 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 23, 1).

55 Übertragung in: *Der Kodex Berlin 40021* (wie Anm. 8), Teil III, S. 68–73.

56 Just, *Der Mensuralkodex* (wie Anm. 36), Bd. I, S. 271 ff.

57 Vgl. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Recepcja repertuaru kapeli Władysława IV Wazy w Europie Środkowej i Północnej w świetle „Iudicium Cribri musici" Marka Scacchiego*, in: *Barok* 1993, Nr. 4, S. 95–102.

Resümierend ist festzuhalten, dass das Repertoire-Profil der drei sächsisch-schlesischen Kodizes ein nennenswertes Interesse seiner Kompilatoren an dem neuen, niederländisch-italienischen Stilidiom und ihre regen Kontakte mit Oberitalien, speziell mit Mailand, widerspiegelt. Wiewohl das ganze in ihnen enthaltene Repertoire noch nicht gänzlich erforscht wurde, beweisen die hier angeführten Beispiele klar, dass die Rezeption der autochthonen italienischen Musik oder jener der dort wirkenden Niederländer in Mitteleuropa ein viel größeres Ausmaß als bisher angenommen besaß. Die Durchdringung unserer Kodizes mit Schöpfungen, die hauptsächlich aus Italien und nicht aus Nordwesteuropa bezogen werden konnten, zeigt auch eine Analyse von anderen Musikgattungen, wie Messen und Magnificat-Kompositionen, auf die hier nicht mehr eingegangen werden konnte.

Die regen Kontakte Sachsens mit Mailand im 15. Jahrhundert sind heute dank der Untersuchungen von Aloys Schulte[58] gut erforscht. Auch die Verbindungen Schlesiens mit Italien waren sehr lebhaft;[59] die Kanoniker aus der Breslauer Diözese hatten nicht nur an den Universitäten Krakau, Wien oder Leipzig, sondern auch in Bologna, Padua und Rom studiert.[60] Von großer Bedeutung waren Handels- und Finanzverbindungen; so haben z. B. die Augsburger Bankiers Fugger bei der finanziellen Unterstützung für die Römische Kurie[61] die Vermittlung des Breslauer Domkapitels in Anspruch genommen. In dieser Perspektive müssen auch verschiedenartige kulturelle Kontakte gesehen werden. Mit der Zeit mussten sie Früchte bringen – in Form von Transfer eines reichen, in Italien entstandenen bzw. dort vorhandenen Musikrepertoires, wovon die sächsisch-schlesischen Kodizes noch heute zeugen.

Dass eben Italien für Mitteleuropa an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ein Gebiet war, von dem die meisten Anregungen ausgingen, die dann in verschiedener Weise übernommen und weiter verarbeitet wurden, ist ein Beweis für das vor einem halben Jahrhundert von Gustav Reese entwickelte historiographische Modell der Verbreitung der Musiksprache, die in den „zentralen" Gebieten Europas (Frankreich, Niederlande, Italien) zur Ausgestaltung kam und sich auf dem Weg einer „Diffusion" in andere europäische Regionen, darunter nach Mitteleuropa[62] ausbreitete. Diese komplizierten Transferprozesse von Werken und stilistischen Konventionen sind jedoch keinesfalls ausreichend erforscht. So sind weitere Studien mit einem multiperspektivischen Ansatz erforderlich.

58 Aloys Schulte, *Geschichte der mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien*, 2 Bde., Berlin 1900, passim; vgl. die von Schulte (Bd. I, S. 564 und Bd. II, S. 52) zitierten Dokumente „Litterae passus für bestimmte Sendungen deutscher Händler, ausgestellt von Mailänder Herzögen 1460–1486".

59 Vgl. Jan Drabina, *Kontakty Wrocławia z Rzymem w latach 1409–1517*, Wrocław 1981 (dort Hinweise auf weiterführende Literatur).

60 Vgl. Kazimierz Dola, *Wrocławska kapituła katedralna w XV wieku. Ustrój – skład osobowy – działalność*, Lublin 1983, S. 138–145 (mit weiterführender Literatur).

61 Aloys Schulte, *Die Fugger in Rom*, Leipzig 1904, Bd. I, S. 12, zitiert den Brief Georg Fuggers an das Breslauer Domkapitel bezüglich der Vermittlung der Handelskontakte mit dem Vatikan.

62 Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, part I: „The Development of the Central Musical Language of the Renaissance in France, the Low Countries, and Italy"; part II: „The Diffusion and Development of the Musical Language of the Renaissance in the Hispanic Peninsula, Germany, Eastern Europe, and England".

Sigla:

Berlin 40021	D-B: Mus. Ms. 40021
Bologna Q 18	I-Bc: Ms. Q 18
Bologna Q 19	I-Bc: Ms. Q 19
Firenze P 27	I-Fn: Ms. Panciatichi 27
Hradec Králové 7	CZ-HK: Ms. II A 7
Leipzig 1494	D-LEu: Ms. 1494
Milano 2266	I-Md: Ms. 2266 (Librone 4)
Milano 2267	I-Md: Ms. 2267 (Librone 3)
Milano 2269	I-Md: Ms. 2267 (Librone 1)
Regensburg 220-222	D-Rp: Ms. B. 220-222
Verona 758	I-VEcap: Ms. DCCLVIII
Warszawa 5892	PL-Wu: RM 5892 (olim D-Rp: Mus. 58; PL-WRu: Ms. Mf. 2016)
Wien 18810	A-Wn: Ms. Mus. 18810

Aleksandra Patalas

Die Kompositionen von Christoph Werner als Quelle der Inspiration für Marco Scacchi

1. Einleitung

Der berühmte Disput zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi, der zur Formulierung des Konzepts einer *seconda pratica* führte, fand in den 1640er Jahren auch in Nordeuropa einen Widerhall. Als Protagonisten agierten hier der Kapellmeister des polnischen Königs Władysław IV., Marco Scacchi, und der Danziger Organist Paul Siefert. Dieser Meinungsstreit, dessen wichtigstes Ergebnis Scacchis Formulierung einer neuen Klassifizierung der musikalischen Stile war, ist den Musiktheoretikern seit Jahrhunderten bekannt und wurde im Laufe der Zeit gründlich erforscht. Obwohl er zunächst nur von lokaler Bedeutung war, verhalf dieser Disput den beiden Musikern dank einer Reihe von günstigen Umständen zu einem dauerhaften Platz in der Musikgeschichte. Doch auch wenn der Streit zwischen Scacchi und Siefert in einer Reihe von Büchern zu diesem Thema dokumentiert worden ist, hat sich bisher niemand angemessen mit der wichtigen Rolle auseinandergesetzt, die der junge und talentierte Danziger Komponist Christoph Werner in diesem Zusammenhang spielte. Die vorliegende Studie analysiert die Verbindungen zwischen den Werken und Ansichten des deutschen Komponisten auf der einen Seite und den Kompositionen und theoretischen Schriften des Warschauer Kapellmeisters auf der anderen.

2. Die Quellen

Im Wesentlichen werden die folgenden vier Hauptquellen berücksichtigt, die in der musikwissenschaftlichen Literatur bisher kaum beachtet wurden oder sogar gänzlich unbekannt sind; diese werden hier in chronologischer Ordnung angeführt:

a) Eine Sammlung von Kompositionen aus der Feder Christoph Werners, die unter dem Titel *Praemessa musicalia in quibus Motetae singulae vel una vel duabus Vocibus, & duobus vel tribus Instrumentis musicis modulandae una cum Basso ad Organum* 1646 von Paschen Mense in Königsberg veröffentlicht wurde. Zwei unvollständige Kopien dieses Werks befinden sich in Bibliotheken in Norwegen und Schweden. Die Veröffentlichung umfasste ursprünglich vier Stimmhefte, deren letzter Band fast ausschließlich den Basso continuo enthielt. Bei beiden Exemplaren fehlt jeweils das

als „pars prima" bezeichnete Stimmheft. Dank einer in der Stadtbibliothek Lüneburg erhaltenen handschriftlichen Partitur der Werke ist es jedoch möglich, diese fehlende Stimme vollständig zu ergänzen.

b) Ein undatierter, 1647 oder 1648 verfasster handschriftlicher Brief Scacchis, der mit der Adresse „Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum" versehen und dem in Hamburg aufbewahrten Exemplar von Scacchis Schrift *Cribrum musicum* beigefügt ist (D-Hs: ND VI 5573). Erich Katz hat diesen Brief, der sich auf die oben erwähnte Veröffentlichung Werners bezieht, 1926 mit geringfügigen Änderungen vollständig veröffentlicht.[1]

c) Eine Sammlung von Werken Christoph Werners (*Musikalische Arien Oder Melodeyen über etliche Heilige Lieb= und Lob= Lieder Herrn Michael Albini Mit 4. Stimmen zu singen und spielen*), die der Autor auf eigene Kosten 1649 bei dem bereits erwähnten Verleger Paschen Mense in Königsberg veröffentlichte. Von dem in Partiturform erschienenen Werk haben sich drei Exemplare in Bibliotheken in München, Tübingen und Kraków erhalten.

d) Eine Sammlung von Kompositionen Scacchis mit einem theoretischen Vorwort, die 1649 unter dem Titel *Canones Nonnulli Super Arias quasdam Musicales Domini Christophori Werneri* wiederum bei Paschen Mense in Königsberg erschien. Diese Sammlung war der Musikwissenschaft bis vor kurzem nicht bekannt und ist bisher noch nicht näher erforscht worden.[2] Ein singuläres Exemplar konnte im Bestand der Konservatoriumsbibliothek in Venedig ermittelt werden.

Die beiden oben erwähnten Werke von Scacchi beziehen sich explizit auf die beiden Werke Werners. Zugleich setzen sie den Meinungsstreit des italienischen Musikers mit Siefert aus dem Jahr 1643 fort. Es sei daran erinnert, dass die Wurzel des Disputs die Haltung des Sweelinck-Schülers Siefert war, der sich im Gegensatz zur überwiegenden Mehrheit der Danziger Musikwelt[3] verächtlich über zeitgenössische italienische Kompositionen äußerte – vor allem über Werke in italienischer Sprache, darunter auch Drammi per musica. Siefert warf den Italienern vor, es ermangele ihnen an den notwendigen Kenntnissen der Prinzipien des Kontrapunkts. Scacchi reagierte hierauf 1643 mit seiner Streitschrift *Cribrum musicum*, in der er anhand einer Analyse von Sieferts auf Cantus firmi basierenden Psalmvertonungen eine kritische Beurteilung von dessen kompositorischen Fähigkeiten vornahm. Trotz seiner 1645 unter dem Titel *Anticribratio* veröffentlichten Entgegnung auf diese Kritik ging Siefert aus diesem Streit als partieller Verlierer hervor, auch wenn er keineswegs überzeugt war. Die Erforschung der Texte von Scac-

1 Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Freiburg 1926, S. 83–89; Zygmunt M. Szweykowski setzt sich in seiner Studie *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego*, Kraków 1977, ausführlich mit diesem Text auseinander.

2 Die Sammlung wurde in meinem Artikel *Myśl teoretyczna Marka Scacchiego w kontekście twórczości kompozytorów niemieckich*, in: *Europejski repertuar muzycny na ziemiach polskich*, Warszawa 2003, kurz vorgestellt.

3 Weitere Ausführungen zu diesem Thema finden sich bei Danuta Popinigis, *Sylwetka Pawła Sieferta w świetle źródeł*, in: *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś* 1, Gdańsk, S. 57–71 (*Kultura muzyczna północnych ziem Polski*, Heft 3).

chi und Werner deutet darauf hin, dass Siefert auch weiterhin die Danziger Musikwelt durch seine andauernde negative Haltung dem italienischen Stil – der *seconda pratica* – gegenüber, gegen sich aufbrachte. Und 1646 richtete sich seine Kritik gegen die von Christoph Werner veröffentlichte Werksammlung.

3. Christoph Werner

Christoph Werner wurde um 1619 im sächsischen Gottleuba geboren. Über seine Kindheit und Jugendjahre ist nichts bekannt. Da der junge Künstler seine Laufbahn als Komponist in seinem dritten Lebensjahrzehnt mit der Veröffentlichung von Werken im Stil der *seconda pratica* begann, ist anzunehmen, dass er bei einem Meister der *musica moderna* in die Lehre gegangen war. Dies lässt unmittelbar an Heinrich Schütz denken, allerdings kann diese Vermutung durch keinerlei bekannte Dokumente belegt werden. Spätestens von 1646 an bis zu seinem Tod war Werner mit der Katharinenkirche in Danzig verbunden, zunächst als Kantorsubstitut und ab 1646 dann als Kantor. Außerdem leitete er den Chor der Marienkirche, wobei er für den erkrankten Caspar Förster d. Ä. einsprang.[4] In dieser Zeit war er auch dem Organisten Paul Siefert (1586–1666) vorgesetzt. Werner bewarb sich schließlich um die Nachfolge Försters – offensichtlich hatte der Dreißigjährige sich in Danzig bereits einen Namen gemacht. Es kam jedoch nicht zu einer Berufung, da Werner 1650 aus Dresden das wesentlich attraktivere Angebot erhielt, stellvertretender Kapellmeister der von Heinrich Schütz geleiteten Sächsischen Hofkapelle zu werden. Sein Bruder, Friedrich Werner, war hier viele Jahre lang als Cornettist tätig.[5] Seine Pläne, nach Dresden überzusiedeln, wurden jedoch durch seinen plötzlichen Tod zunichte gemacht, und Christoph Werner wurde am 9. November 1650 in Danzig beerdigt. So fand die Laufbahn eines zweifellos talentierten Komponisten ein jähes Ende. Sein Sohn Christoph erhielt dank der Unterstützung seines Onkels später in Danzig eine Anstellung als Stadtmusiker. Ein zweiter Sohn, Friedrich, starb bereits in der Kindheit, vermutlich 1646; Werner widmete ihm eine seiner in den *Praemessa musicalia* veröffentlichten Kompositionen. In seinem vergleichsweise kurzen Leben veröffentlichte Werner neben den beiden oben erwähnten Anthologien auch eine Reihe von Einzelwerken, darunter zwei eigens zu Ehren der polnischen Könige komponierte Stücke. Bei dem ersten handelt es sich um eine Ode auf den Tod von König Władysław IV.[6] im Jahre 1648; die zweite Komposition entstand als Lobpreisung anlässlich der Krönungsfeier

4 Nach 1641 litt Förster zunehmend unter dem Verlust seines Augenlichts.

5 Christoph Werners jüngerer Bruder Friedrich wurde am 3. Oktober 1621 in Gottleuba geboren und starb am 4. April 1667 in Dresden. Seine musikalische Ausbildung erhielt er bei Schütz in Dresden. Dies könnte bedeuten, dass Christophs musikalische Anfänge sich ähnlich gestalteten. Von 1633 bis 1635 hielt sich Friedrich Werner gemeinsam mit Schütz in Dänemark auf. Ab 1637 diente Werner als Musiker in der Kapelle des sächsischen Thronfolgers Prinz Johann Georg, zunächst als Instrumentistenknabe und ab 1639 als Cornettist und Altist. 1642–1647 ging er erneut mit Schütz nach Dänemark. 1647–1648 hielt er sich in Wien auf, wo er bei dem kaiserlichen Cornettisten Giovanni Samsoni Unterricht nahm. Nachdem sein Dienstherr die Regierungsgeschäfte übernommen hatte, wurde Friedrich Mitglied der kurfürstlichen Hofkapelle und erhielt den Titel eines Oberinstrumentisten (1663).

6 *Christliche Klag-Ode über Ableiben Vladislai IV. Königs in Polen auffgesetzt von M. A.* [Michael Albinus] *und musicalisch praesentiret von C. W.*, Danzig, 1648; diese verschollene Komposition wird bei Eitner erwähnt.

von Johann Casimir am 17. Januar 1649.[7] Die lyrischen Texte zu beiden Kompositionen stammen von dem bekannten Danziger Dichter und Prediger Michael Albinus, mit dem Werner auch bei der Veröffentlichung seines nächsten Bandes zusammenarbeitete.

4. Die Veröffentlichung der *Praemessa musicalia*

Die erste Sammlung von Werners Werken, die 1646 unter dem Titel *Praemessa musicalia* erschien, als er gerade Kantor an der Katharinenkirche geworden war, sollte dem Komponisten als eine Art Visitenkarte und als Maßstab seines musikalischen Könnens dienen. Es muss hier betont werden, dass Werner der erste Danziger Komponist war, der im Stil der italienischen *seconda pratica* zu komponieren begann. Und obwohl seine künstlerische Ausrichtung eine grundlegend andere war, wurde er ein Rivale des noch immer schöpferisch aktiven Organisten und Komponisten an der Marienkirche, Paul Siefert.

Die Veröffentlichung der *Praemessa musicalia* fand kurz nach den Danziger Begrüßungsfeierlichkeiten zu Ehren der zukünftigen Königin von Polen, Louise Marie Gonzaga statt. Diese Umstände sollten sich als wichtiger Faktor für die spätere Bewertung der Sammlung erweisen und waren wahrscheinlich auch der Auslöser für Sieferts kritische Bemerkungen. Man darf nicht vergessen, dass die französische Prinzessin am 11. Februar 1646 auf dem Seeweg in Polen eintraf. Die gesamte Stadt beging diesen Anlass als festliches Ereignis: Den ganzen Tag lang gab es Festgelage, Spiele und Illuminationen.[8] Die königliche Hochzeit sollte zunächst am 1. März in Danzig zelebriert werden; aufgrund einer Erkrankung war Władysław IV. jedoch nicht in der Lage, seine Braut in Danzig zu treffen. Schließlich fand die Hochzeit am 10. März in Warschau statt.

Für die Feierlichkeiten, die ursprünglich in Danzig stattfinden sollten, hatten die Musiker der Stadt und die königliche Kapelle ausgiebig geprobt. Paul Siefert veröffentlichte eine Komposition für sechs Chöre mit insgesamt 25 Vokal- und Instrumentalstimmen sowie Basso continuo.[9] Aufgrund des geänderten Termins und Ortes der Hochzeitsfeier kam dieses Werk jedoch wahrscheinlich nie zur Aufführung.[10] Allerdings führte die königliche Hofkapelle am 15. Februar des Jahres mit Unterstützung von ortsansässigen Musikern in Danzig ein *Dramma per musica* auf, das den für den Anlass passenden Titel *Le nozze d'Amore e di Psiche* trug. Den Text hatte der königliche Sekretär Virgilio Puccitelli verfasst und die Musik stammte wahrscheinlich von Marco Scacchi oder entstand

7 *Christlicher Freuden-Gesang über die Crönung J. Casimiri auffgesetzet von M. A.* [Michael Albinus] *und den 17. Jan 1649 musicalisch presentiret von C. W.*, Danzig 1649; diese verschollene Komposition wird bei Eitner erwähnt.

8 Romuald Szyszko, *Musyka weselna w dawnym Gdańsku*, in: *Kultura muzyczna północnych ziem Polski*, Bd. 6, Gdańsk 1992; Albrycht S. Radziwiů, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, Bd. 1-3, hrsg. von Adam Przyboś und Roman Zelewski, Warszawa 1980.

9 *Epithalamium in Augustissimarum Solemnitatem Nuptiarum, Serenissimi, Potentissimi atq; Inuictissimi Principis, Vladislai IV, D. G. Regis Poloniae* [...] *Et Serenißimae Celsißimaeq; Principis, Ludovicae Mariae Gonsagae* [...] *Neonymphae. Celebratarum Anno 1646. die I. Mensis Martij Compositum sex Choris, 25. vocibus vivis, & Instrumentis, cum Basso generali, pro separatis, vel ad placitum coniunctis Choris, à Paulo Syferto olim Serenißimi Regis Sigismundi III. Augustae memoriae, nunc: p. t. Dantisci in Templo B. M. V. Organario.*

10 Hieronimus Ninius, ein Schüler Scacchis, erwähnte diese Komposition in seiner Schrift *Examen breve* (Braunsberg 1647). Siehe auch Michael Heinemann, *Scacchi, Siefert i Ninius. Przycynek do dyskusji wokół prawdziwej muzyki kościelnej w XVII wieku*, in: *Muzyka* 1998, Nr. 2, S. 7–24.

unter seiner Anleitung. Werners Sammlung *Praemessa musicalia* war thematisch nicht auf die königliche Hochzeit abgestimmt, in einem der darin enthaltenen Verse allerdings spielt der Autor deutlich auf eine Hochzeit an. Es handelt sich um ein zu Beginn des zweiten Teils stehendes Gedicht aus der Feder von Andreas Bythner.[11] Das Gedicht schildert die festliche und freudige Ankunft der zukünftigen Königin, ihre Begrüßung durch die Danziger Bürger und ihr Durchschreiten eines eigens für diesen Anlass errichteten Triumphbogens. Der Empfang war begleitet von Musik, an der – wie der Dichter eigens anmerkte – auch Werner beteiligt war. Das Gedicht erwähnt zudem ein neues Theater, in dem zweifellos die musikalische Darbietung des Dramma per musica stattfand, sowie Louise Maries Begeisterung. Diese Worte des Poeten sind bisher der einzige Hinweis auf Werners aktive und erfolgreiche Beteiligung an der musikalischen Umrahmung des königlichen Besuchs. Auch die Sammlung *Praemessa musicalia* erwähnt der Dichter und behauptet, diese Werke seien zu einem früheren Zeitpunkt in der Katharinenkirche aufgeführt worden und die versammelten Gläubigen seien zutiefst bewegt gewesen.

5. Der Inhalt der *Praemessa musicalia*

Die *Praemessa musicalia* enthalten fünfzehn geistliche Konzerte (darunter ein zweiteiliges Werk), die im Titel allerdings als Motetten bezeichnet sind. Schon die Stimmendisposition deutet darauf hin, dass sie der *musica moderna* zuzuordnen sind. Die Werke sind für ein oder zwei Stimmen geschrieben, und zwar überwiegend für Männerstimmen – wohl unter Berücksichtigung des Umstands, dass diese seinerzeit in den Kirchenchören am häufigsten verfügbar waren. Die meisten Vokalpartien stehen in der Altlage (diese Lage wird auch am häufigsten für Solopartien verwendet), während Tenor und Sopran weniger beliebt sind und Bariton sowie Bass nur ein einziges Mal auftauchen. Nur in der Komposition *Ex ore infantium* steht die Solostimme im Sopran, und das scheint mit dem Textinhalt zusammenzuhängen. Werner hielt sich an die seinerzeit übliche Praxis, die in seinen Kompositionen verlangten Stimmlagen den lokalen Aufführungsmöglichkeiten anzupassen, und sah daher stets auch den Einsatz von alternativen Stimmlagen vor. So konnte ein Tenor durch einen Cantus ersetzt werden, zwei Altstimmen durch Soprane oder ein Sopranpaar durch ein aus Alt und Tenor bestehendes Duett. Werner stattete die Hälfte seiner Kompositionen mit Abschnitten für zwei Violinen aus, die durch Zinken oder Viole da braccio ersetzt werden konnten. Das dritte in seinen Kompositionen verwendete Instrument war die Viola da gamba. In Werken für zwei Vokalstimmen verwendete der Komponist meist identische Stimmen, also Tenöre oder Soprane; in vokal-instrumentalen Stücken zog er tiefere Stimmen (Alt oder Tenor) mit Begleitung von zwei Violinen vor.

Die Texte der von Werner in *Praemessa musicalia* vertonten Werke sind thematisch unterschiedlich, wobei die Mehrzahl verschiedenen Festtagen des liturgischen Jahres zuzuordnen ist. Eine weitaus kleinere Zahl von Kompositionen bezieht sich auf

11 Es ließ sich leider nicht herausfinden, ob Bythner mit dem Musiker Crato Bütner (geb. 1616 in Thüringen, gest. 1679 in Danzig) verwandt war, der von etwa 1650 bis zu seinem Tod in Danzig tätig war. Er wirkte zunächst als Organist an der Salvatorkirche und war nach Werners Tod Kapellmeister an der Katharinenkirche. Der zweite Teil der von Siefert komponierten Psalmen (1651 veröffentlicht) enthielt auch ein von Andreas Bythner verfasstes Lobgedicht auf diesen Komponisten.

besondere Anlässe und auf Ereignisse in Werners engerem Bekanntenkreis. Das Stück *O du Allersüßester* ist von besonders persönlichem Charakter und entstand, wie bereits erwähnt, anlässlich des Todes von Werners Sohn Friedrich.

6. Ein Brief an Werner im Licht der *Praemessa musicalia*

Durch seine aktive Teilnahme an den zu Ehren der Königin organisierten Veranstaltungen und die Veröffentlichung von Werksammlungen im neuen Stil demonstrierte Werner sehr effektiv seine Präsenz in der Danziger Musikwelt, zugleich aber zog er das negative Urteil Paul Sieferts auf sich.[12] Die Reaktion des Organisten könnte dadurch ausgelöst worden sein, dass die oben erwähnte vielchörige Komposition, die ursprünglich für die königliche Hochzeit intendiert war, 1647 in einer Veröffentlichung von Scacchis Schüler Hieronimus Ninius vehement kritisiert wurde.[13] Da die Feindschaft zwischen dem königlichen Kapellmeister und Siefert unvermindert anhielt, fühlte Scacchi sich offensichtlich verpflichtet, den jungen Komponisten zu unterstützen, zumal er den in Werners Werken vertretenen Stil befürwortete. Zu einer Begegnung zwischen Scacchi und Werner kam es wohl, als die königliche Hofkapelle nach Danzig kam, um das Dramma per musica aufzuführen. Dies vertiefte ihre Bekanntschaft. Am 29. Mai 1646 schrieb Werner Scacchi einen Brief, in dem er seine äußerst positive Meinung über dessen *Cribrum musicum* zum Ausdruck brachte.[14] Es ist anzunehmen, dass der Autor der *Praemessa musicalia* sich im Gegenzug mit der Bitte um Bewertung seines Werks an den italienischen Musiker wandte. In der Tat schickte der königliche Kapellmeister hierauf ein Antwortschreiben an Werner, allerdings nicht unmittelbar nach Veröffentlichung der *Praemessa musicalia*. Die Abschrift des Briefs ist zwar nicht datiert, doch vieles deutet darauf hin, dass er 1647 geschrieben wurde, da er Hinweise auf den Tod von Johann Stobaeus (gestorben am 14. Oktober 1646) sowie auf die Veröffentlichung von Scacchis Streitschrift zu Romano Michelis Werk[15] (Warschau, 16. März 1647) enthält. Zudem gestattet vor allem die Übereinstimmung bestimmter in diesem Brief enthaltener Informationen[16] (besonders die Hinweise auf mehrchörige Musik) mit Formulierungen in der 1647 von Ninius veröffentlichten Schrift[17] die Annahme, dass die beiden Texte mehr oder weniger gleichzeitig entstanden sind. Die Form des Briefes und das Fehlen sowohl eines förmlichen Titels als auch der in früheren theoretischen Publikationen Scacchis üblichen Widmung könnten

12 Sieferts negative Haltung Werner gegenüber zeigt sich sowohl in verschiedenen Formulierungen in den beiden bereits besprochenen Texten von Scacchi als auch im Vorwort von Werners *Arien*.

13 Ninius, *Examen breve* (wie Anm. 10).

14 Caspar Förster hatte sich – wohl 1646, nach der 1645 erfolgten Veröffentlichung von Sieferts *Anticribratio* – an zahlreiche vor allem auch deutsche Musiker mit der Bitte um Unterstützung für das *Cribrum musicum* gewandt.

15 Diese heute veschollene Abhandlung wurde von Micheli als *Consideratio Canonum R. D. Romani Michaelis Romani* bezeichnet (Autograph, Kat.-Nr. Ms 500, aufbewahrt in der Biblioteca Angelica in Rom).

16 Die Ähnlichkeit der Formulierungen in den Texten von Ninius und Scacchi ist bemerkenswert. Ninius: „Quaeso te, Cribrum Musicum D. Marci Schachij Magistri mei tantisper legas, ibique errata grauissima 151. reperies in ipsius 16. editis Cantilenis tum quatuor, tum quinq: vocum ab ipso D. Marco Schachio deprehansa"; Scacchi: „Verum non amplius immorandum esse mihi censeo, in demonstranda Syferti inscitia, quam Cribrum meum universo orbi satis patefecit, cum in 16. Cantilenis 151. erores notavi".

17 Nachgewiesen von Zygmunt M. Szweykowski, *Marco Scacchi and his Pupils on Polychoral Technique*, in: *Musica Iagellonica*, Bd. II, 1997.

darauf hindeuten, dass dieser Text gar nicht zur Veröffentlichung bestimmt war. Auch die Nachschrift lässt dies vermuten – sie handelt von einem geplanten weiteren Brief an Werner, der sich dieses Mal mit dem Problem des Basso continuo befassen werde.[18] Der Brief an Werner enthält zahlreiche sehr spezifische musiktheoretische Bemerkungen sowie auch Äußerungen ausgesprochen persönlicher Natur, die direkt an Werner gerichtet sind. Letztere enthalten auch Gedanken zum Disput mit Siefert. Scacchi riet Werner, sich der Kritik des Organisten nicht zu beugen und weiterhin seinem eigenen Wissen und seiner Begabung zu vertrauen. Er war nicht der Meinung, dass Siefert mit den Prinzipien der *musica moderna* hinreichend vertraut sei, um sich ein kompetentes Urteil über die *Praemessa musicalia* erlauben zu können. Um dieser Einschätzung zusätzliches Gewicht zu verleihen, wies der Autor des *Cribrum* auf eine Reihe technischer Mängel in Sieferts 1640 erschienenen Concerti hin.[19] Scacchi beschloss, Werners Werke zu beurteilen, um – wie er selbst erklärte – ihn vor der schlechten Meinung derer zu schützen, die in Ermangelung einer eigenen Meinung das Urteil dritter (d. h. Sieferts) übernehmen könnten. Schließlich könnte übles Gerede möglicherweise zur Entlassung eines Musikers führen oder seinen Aufstieg in eine bessere Position verhindern.

Der Teil des Briefes, der sich mit musiktheoretischen Fragen beschäftigt, präsentiert eine Klassifizierung der Stile der Zeit – geistlich, kammermusikalisch und theatralisch. Diese Unterteilung diente einem besonderen Zweck: Sie half Scacchi, die geistlichen Konzerte Werners angemessen zu beurteilen, oder, in einen breiteren Rahmen gefasst, Unterschiede zwischen musikalischen Gattungen und den an diese gebundenen Kompositionsregeln zu rechtfertigen. Diese Klassifizierung der musikalischen Stile, die Scacchi „bei Gelegenheit" skizziert hatte, garantierte ihm einen dauerhaften Platz in der Geschichte der Musiktheorie. Bedenkt man die Umstände, unter denen der Brief an Werner entstand, so ist leicht zu verstehen, warum der kammermusikalische und der theatralische Stil nur ganz knapp erwähnt werden, während den zur Aufführung in Kirchen bestimmten Kompositionen vergleichsweise viel Platz eingeräumt wird. In seiner Besprechung der Unterarten des Stylus ecclesiasticus nennt Scacchi die allgemeinen Prinzipien von a-cappella-Kompositionen und solchen mit Orgelbegleitung, außerdem wiederholt er sein bereits im *Cribrum musicum* geäußertes Urteil über Sieferts Psalmvertonungen. Noch mehr Raum widmet er den allgemeinen Kompositionsprinzipien von mehrchörigen Werken, einschließlich der von ihm als „in concerto" bezeichneten Gattung mit instrumentaler Begleitung. Scacchi wiederholt hier – obwohl er etwas andere Bezeichnungen verwendet – Meinungen, die bereits in Ninius' Kritik an Sieferts mehrchöriger Hochzeitskomposition auftauchen. Diese Wiederholung von bereits Bekanntem war aus zwei Gründen notwendig. Zum einen war es so leichter, die Charakteristika von Konzerten „juxta stylum modernum" zu isolieren, zu denen auch die Kompositionen Werners gehörten. Zum anderen konnte der so informierte Leser zwischen den Zeilen eine Kritik an Siefert und deutliche Befürwortung von Werners Werken herauslesen.

18 „P.s Alia vice mittam Discursum de Bassis Generalibus".

19 Paul Siefert, *Psalmen Davids, Nach Francösischer Melodey oder Weise in Music componirt, vnterschiedliche Theil mit 4. vnd 5. Stimmen zu singen, vnd mit allerhand Instrumenten zu gebrauchen, nebenst einem GeneralBaß.* [...] *Erster Theil* [...] *Gedruckt zu Dantzigk bey Georg Rheten, in verlegung des Authoris, anno 1640.* Scacchi warf Siefert vor, er vermische in einer seiner Kompositionen Merkmale des *stile antico* und des *stile moderno.*

Scacchi schätzte das Talent wie auch die Kompositionen des Danziger Kantors sehr hoch ein. Er lobte den Mut des jungen Komponisten, selbst im Norden Europas dem Weg der italienischen Meister und dem von Schütz zu folgen.[20] Ferner nannte er eine Reihe von für Werner typischen Kompositionsmerkmalen, die man nur auf der Basis der *seconda pratica* beurteilen könne. Er erklärte, warum das von ihm bei Siefert kritisierte Durchbrechen der kontrapunktischen Regeln in den *Praemessa musicalia* ein Vorzug sei. Ein weiterer positiver Zug sei die neue Art der Stimmführung, die sich an Form und Ausdruck des Textes orientiere. Scacchi erkannte, dass die Kompositionen Werners ein gutes Beispiel des modernen geistlichen Stils darstellten, den er als „medio modo" und „media via" definierte. Dieser Stil sei vom kammermusikalischen und vom theatralischen Stil zu unterscheiden, in gewisser Hinsicht aber seien alle drei Stile miteinander verknüpft. Die Eigenheiten des geistlichen Konzerts definierte Scacchi auf folgende Weise: „Der wichtigste Punkt ist zwar, daß die Harmonie mit dem Text Hand in Hand geht, noch wichtiger ist es jedoch, seine Vernunft zu gebrauchen." Werners Kompositionen enthalten Anklänge an die dramatische Musik, vor allem durch die Einführung von rezitativischen Abschnitten. Daneben gibt es auch Abschnitte mit differenzierterer Melodieführung, die für Madrigale im kammermusikalischen Stil typisch sind. Scacchi achtete auch auf die Verwendung von Ornamenten – accenti, trilli und passaggi. Diese Verzierungen werden in Caccinis Vorwort zu *Le nuove musiche* beschrieben. In Werners Werken gibt es wie im Madrigal eine klare Verbindung zwischen musikalischer Interpretation und Textausdruck. Diese Verbindung von Worten und Musik lässt sich auf einer Reihe von Ebenen beobachten. Es gibt Beispiele für typische Madrigalismen, als Allegorie verwendete Figuren und rhetorische Figuren, die spezifische Emotionen, wie Freude, Traurigkeit und Ärger hervorrufen sollen. „Und was Gefühl und Lebhaftigkeit betrifft, was mehr können wir von ihnen erwarten" – schrieb Scacchi über Werners Kompositionen.

Diese wichtigen Äußerungen in einem handschriftlichen Brief, der – wie wir uns vorstellen können – bestenfalls eine kleine Zahl von Lesern erreicht haben kann, wurden später von Scacchi in seiner Schrift *Breve discorso sopra la musica moderna* zum Teil wiederholt oder weiterentwickelt.

7. Der *Breve discorso sopra la musica moderna* als Erweiterung der in Scacchis Brief an Werner zum Ausdruck gebrachten Ansichten

In der sich hier anschließenden, zu Beginn des Jahres 1649 in Warschau veröffentlichten polemischen Schrift *Breve discorso sopra la musica moderna*[21] wollte Scacchi darlegen, dass der Zweck stilistischen Wandels seit jeher und bis in die Gegenwart immer darin gelegen habe, ein Höchstmaß an Qualität zu erreichen. Folgte man dieser Ansicht, so repräsentierte die *seconda pratica* trotz der Tatsache, dass sie das Abweichen von vormaligen Regeln erlaubte, im Vergleich zur *prima pratica* ein höheres musikalisches

20 Dies ist der erste theoretische Text, in dem Scacchi den Nachnamen des deutschen Meisters erwähnt, woraus sich möglicherweise auf eine Verbindung zwischen Christoph Werner und Schütz schließen lässt.

21 *Breve discorso sopra la musica moderna, di Marco Scacchi Romano* [...] *in Varsavia, Per Pietro Elert, Stampatore di sua Maestà nell'Anno 1649*, in: *Polemics on „Musica Moderna"*, Serie *Practica Musica* 1, hrsg. von Tim Carter und Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1993.

Entwicklungsstadium. Dieses Konzept diente somit als grundsätzliche Bestätigung der in dem Brief an Werner enthaltenen Gedanken, die hier durch ihre musikhistorische und philosophische Einbindung überhöht wurden. Eine gründliche Interpretation des *Breve discorso* soll an anderer Stelle erfolgen, es sei jedoch angemerkt, dass Scacchi in seiner Streitschrift seine Klassifizierung der musikalischen Stile in komprimierter Form wiederholte. Zudem ging er detaillierter auf die Beziehung zwischen geistlichem und theatralischem Stil ein, der in geistlichen Werken in der Form von Rezitativ und Arie auftauche (Werners Kompositionen können hier zur Illustration herangezogen werden). Als nächstes widmete Scacchi sich dem in der Geschichte der Musik weit verbreiteten Phänomen der gegenseitigen Durchdringung von Geistlichem und Weltlichem, die häufig auf heftige Kritik stieß, nicht zuletzt auch bei Siefert. In seiner Erklärung dieses Phänomens auf der Basis der *musica moderna* verwendete Scacchi in seinem Brief an Werner den Begriff des „indirekten Stils" und in seinem *Breve discorso* den des „transformierten Rezitativs" („imbastardito") oder vielmehr des „vermischten Stils" („stile mischio"). Auf diese Weise deutete er eine Unterscheidung zwischen dem theatralischen Stil und dem neuen kirchlichen Stil an. Ein weiteres musikalisches Diskussionsfeld im *Breve discorso*, das allerdings nur oberflächlich berührt wird, ist das der „Aria", das automatisch an weltliche Musik denken lässt. Scacchi wies jedoch darauf hin, dass der Begriff „Aria" ein weites Bedeutungsfeld umfasste und ganz allgemein als musikalisches Thema umschrieben werden könne oder als die einem Werk zugrunde liegende Melodie, um die die eigentliche Komposition konstruiert werde. Er hielt es für angemessen, für Arien anstelle von religiöser Prosa („il serio") in Verse gesetzte religiöse Texte auszuarbeiten.[22]

8. Werners *Arie musicali* und ihr Bezug zu den Werken von Schütz und den Traktaten von Scacchi

Es war zweifellos kein Zufall, dass Scacchis theoretische Überlegungen zur Rolle der Arie in der geistlichen Musik – die im *Breve discorso* enthalten sind, nicht aber in seinem Brief an Werner – zur gleichen Zeit veröffentlicht wurden wie die Sammlung *Musicalische Arien oder Melodeyen* des Danziger Kantors. Beide Publikationen erschienen 1649, wobei Werners Vorwort zu entnehmen ist, dass dessen Sammlung erst später im Jahr veröffentlicht wurde und die beiden Musiker auch weiterhin in Verbindung standen. Während der Vorbereitung seiner zweiten Sammlung von Kompositionen war der Danziger Kapellmeister bereits mit dem Inhalt des *Breve discorso* vertraut und nahm

22 Ebd., S. 54: „Circa poi il cantare Ariette etc. in Chiesa; mi dichino di gratia: gl'Hinni non sono tante canzoni, o vero laudi che si cantano a sua Divina Maestà, alla Gloriosa Vergine, et anco a Santi! se così è, perche non sarà lecito al giudizioso Compositore Armonico, di trovare un'aria nuova, la quale si accommodi all'oratione? dunque queste chiamansi Ariette, e Barzelette? non vediamo, che nel canto fermo ogn'Hinno ha la sua aria separata? e che altro sono li falsi bordoni, se non arie imbastardite? [...] e benche siano Arie, non sono però quelle che s'usano nelle serenate, et ancorche fussero simili in altra maniera però, le tesse il giudizioso Compositore moderno nelle sue cantilene, e se bene molte volte il Musico moderno piglia per soggetto della sua Messa un'Aria commune, questa non e inventione moderna [...]; oltre che, si come la Chiesa usa la prosa, et il verso, cosi ancora il giudizioso Compositore usa l'Arie per il verso, et il serio per la prosa."

eindeutig Bezug auf dieses Werk wie auch auf den an ihn gerichteten Brief. Es ist zudem anzunehmen, dass Werner seine Arien vor deren Veröffentlichung an Scacchi schickte; dies würde auch erklären, warum diese im *Breve discorso* besprochen wurden.

Werners Sammlung entstand als Reaktion auf die poetischen Texte von Michael Albinus, einem Prediger an der Elisabethkirche in Danzig .[23] Albinus war der Autor von mehr als einhundert Veröffentlichungen, darunter eine 1648 unter dem Titel *Heilige Lieb- und Loblieder* erschienene Sammlung von Gedichten und Predigten.[24] Der Band enthält 21 Gedichte in Strophenform, die Werner mit einer Reihe von populären einstimmigen Melodien versah. Diese Lieder wurden sofort sehr positiv aufgenommen, wodurch der Komponist sich ermutigt sah, neue, originale Kompositionen zu verfassen, die sich in Form und Charakter strikt an Albinus' Gedichte anlehnten. Werner wählte unter Albinus' Gedichten 17 Stücke unterschiedlichen Charakters aus und veröffentlichte sie in der Sammlung *Musicalische Arien*. Albinus selbst versah jedes Gedicht mit einem kurzen Kommentar, in dem er auf Inhalt, Stimmung und Intention eines jeden Werks einging.

Werner kleidete die Gedichte von Albinus bewusst in sehr schlichte musikalische Gewänder. Es handelt sich bei den Arien um vierstimmige Kompositionen mit Basso continuo, in strophischer Form, wobei unter der Musik der ersten Strophe oft 20 oder gar 30 weitere Strophen notiert sind. Sie sind in einfachem Kontrapunkt (Note gegen Note) geschrieben und präsentieren die unverzierte Hauptmelodie in der oberste Stimme. Der Komponist sah zwei Möglichkeiten der Aufführung vor. Der Einfachheit halber ließ er die Werke in Partitur drucken. Die erste Möglichkeit ist, die Stücke von einem Vokalquartett mit Continuo ausführen zu lassen; die zweite, die höchste Stimme von einem Solisten (Sopran oder Tenor) singen zu lassen, während die übrigen Partien von einem Gambenensemble übernommen werden. Diese Art der Aufführung lehnt sich an die italienische Musikpraxis des späten 16. Jahrhunderts an, die so genannte Pseudo-Monodie. Werner erwog ferner, die drei tieferen Stimmen durch ein Bassinstrument (z. B. ein Cembalo) ersetzen zu lassen, für das die oberhalb der Bassstimme eingetragenen Continuoziffern bestimmt sind. Heute werden Werners Kompositionen als eine Übergangsform zwischen aus den Gesangbüchern bekannten deutschen geistlichen Liedern und monodischen Arien angesehen.[25] Werner schrieb seine *Musicalischen Arien* vor allem für den häuslichen Gebrauch. Er vermied daher komplizierte Techniken und Imitationen. Das Wichtigste war für ihn die Gestaltung der Melodie in der Oberstimme, die sich in Form und Inhalt an die textliche Vorgabe hielt. Aus diesem Grund – und um ein gewisses Mass an kontrapunktischer Freiheit zu erreichen, wie Werner selbst behauptete – verwendete er zur Definition dieser Kompositionen den Begriff „Aria" und schrieb sie nach den Regeln der *seconda pratica*. Von besonderer Bedeutung ist Werners Vorschlag der solistischen Ausführung, da so vor allem die rhythmischen Aspekte einer Komposition modifiziert werden konnten, um der Form und dem Ausdruck der zugrunde liegenden Dichtung besser gerecht zu werden. Auch wenn diese Überlegungen an die von Caccini diskutierte Praxis der Sprezzatura oder auch an Monteverdis Bemerkungen zu Beginn des *Lamento della Ninfa* erinnern, gibt Werner eine andere direkte Quelle der Inspiration an – die metrischen Psalmen von Cornelius Becker, die Heinrich Schütz vertonte und

23 Siehe Dick van Stekelenburg, *Michael Albinus „Danticanus" (1610–1653). Eine Fallstudie zum Danziger Literaturbarock*, Amsterdam 1988 (*Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*, Bd. 74).

24 *Mich. Albini Heilige Lieb= und Lob=Lieder Auff bekandte Melodeyen gesetzet; in Christlichen Hauß= und Hertz=Kirchen nützlich zu gebrauchen, Dantzig, Gedruckt bey Georg Rheten Erben, Im Jahr 1648.*

25 Vgl. Martin Geck, *Werner, Christoph*, in: MGG, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 486 f.

erstmals 1628 veröffentlichte.[26] Vergleicht man die Sammlung des Dresdner Meisters mit der von Werner, so zeigt sich, dass Werner das Gesamtkonzept von Schütz übernahm. Beide Komponisten setzten sich zum Ziel, eine neue musikalische Fassung dieser geistlichen poetischen Texte für die Aufführung durch Laien zu schaffen.

Werners Verwendung des Begriffs „Aria" im Titel einer Sammlung von geistlichen Kompositionen sowie auch die Einfachheit der Ausarbeitung wurde – wie er in der Einleitung anmerkt – von einem gewissen Musiker kritisiert, wahrscheinlich von Siefert. Werner erklärt seinen Lesern, dieser Musiker habe eine schlechte Meinung von seinen Kompositionen, da es ihnen an komplexer Kontrapunktik mangele (Siefert hatte italienischen Komponisten schon vor seinem Disput mit Scacchi Ähnliches vorgeworfen). Werner machte nun polemischen Gebrauch von Sieferts Äußerungen und berief sich auf die Autorität Scacchis, der – indem er eine Klassifizierung der musikalischen Stile entwarf – auf die Möglichkeit verschiedener kompositorischer Lösungen hinwies und vor allem die Unterschiedlichkeit der musikalischen Gattungen und der jeweils passenden technischen Mittel hervorhob. Werner zitierte auch Scacchis Behauptung, dass es nicht Ziel der zeitgenössischen Musik sei, theoretisch-harmonische Postulate zu erfüllen, sondern dass diese sich nach den Erwartungen und Urteilen der Zuhörer richte. Zweck der Musik sei nicht, die Kunst des Kontrapunkts darzustellen, sondern vielmehr, in den Hörern Empfindungen der Freude und des Vergnügens zu wecken. Kompositionen sollten vor allem durch den Gehörsinn bewertet werden, nicht nur mit den Mitteln der Vernunft. Werner übernahm diese Argumente aus dem *Breve discorso*.[27]

9. Scacchis *Canones Nonnulli* als Ersatz für eine Abhandlung über den Kontrapunkt?

Im selben Jahr (1649), nicht lange nachdem Werner seine *Musicalischen Arien* veröffentlicht hatte, erschien bei demselben Verlagshaus die späteste bekannte Sammlung von Scacchis Werken unter dem Titel *Canones Nonnulli Super Arias quosdam Musicales Domini Christophori Werneri*. Der Sammlung vorangestellt ist ein mehrseitiges Vorwort, in dem Werner überaus enthusiastisch gelobt wird. Eines der wichtigsten Elemente des Textes war allerdings ausführlicher und zugleich systematischer als die Besprechung des Arienbegriffs im *Breve discorso*. Scacchi erläutert, dass er gebeten worden sei, den Begriff zu erklären und zu diesem Zweck bereits existierende theoretische Erläuterungen herangezogen habe. Seine wichtigste Informationsquelle war Vincenzo Galileis Abhandlung *Dialogo della Musica Antica et della Moderna* (Florenz 1581), obwohl Scacchi selbst diesen Autor und Titel nicht namentlich nennt.[28] Scacchi unterteilte die Gattung Arie in folgende Kategorien:

26 *Psalmen Davids, hiebevor in deutsche Reime gebracht Durch D. Cornelium Beckern, und nochmals Mit eilff alten, und Zwey und Neuntzig neuen Melodeyen von* [...] *Heinrich Schützen, in den Druck gegeben* [...] *Nach gemeiner Contrapuncts-Ahrt, mit 4. Stimmen gestellet*, Dresden ²1661.

27 *Breve discorso* (wie Anm. 21), besonders S. 50–52: „dunque se queste Cantilene moderne, in quanto allo stile dilletano piu, che non fanno l'antiche, non mi pare, che si debbiano abbandonare, essendo che la moderna prattica ha il suo Tribunale, cosi ben fondato, che ella non teme d'essere oppressa da poco numero d'alcuni Oppositori, mentre che li sara concesso di stendere le sue ragioni con il consentimento dall'udito principale istromento per giudicare la Musica, poiche da esso habbiamo raccolto il buono, et il perfetto nell'Arte Armonica come ho detto, poiche l'esperienza e Maestra di tutte le cose, e la ragione sola, Nullius est valoris, se non l'approva il senso, in questa nostra Musica."

28 Siehe Szweykowski, *Musica moderna* (wie Anm. 1), S. 169–181.

1. geistliche und weltliche Arien;
2. allgemeine, d. h. unvollkommene Arien, die von improvisierter pastoraler Musik herrühren, und besondere, d. h. vollkommene Arien, die von alten Völkern auf der Basis spezifischer musikalischer Prinzipien geschaffen wurden;
3. Arien, die mit den Traditionen bestimmter Regionen verbunden sind, zum Beispiel neapolitanische, römische, deutsche, polnische und so weiter.

Scacchi war der Meinung, dass bei einer so weiten Ausdehnung des Begriffs nahezu jedes Werk als Arie bezeichnet werden könne. Hier sei noch betont, dass die in *Canones Nonnulli* enthaltene Typologie bisher Scacchis Schüler Angelo Berardi zugeschrieben wurde.[29]

Nicht nur das Vorwort der Sammlung, sondern auch die Kompositionen selbst beziehen sich eindeutig auf die durch die Veröffentlichung von Werners *Musicalischen Arien* ausgelöste Kontroverse. Scacchi nahm von den Werken des Danziger Kantors jeweils die Melodie der obersten Stimme und schuf so siebzehn Kompositionen, die zwei musikalischen Gattungen zuzuschreiben sind, welche sich gelegentlich überschneiden. Eine dieser Gattungen ist der Kanon, in dem der Komponist sich um eine angemessene Ausformung des Themas bemüht, bei der zweiten handelt es sich um polyphone Kompositionen, die sogenannte von vornherein feststehende „oblighi" enthalten. Mit Ausnahme der letzten sind sämtliche Kompositionen untextiert. Sie sind nur mit der ersten Textzeile des jeweiligen Gedichts versehen, das sie mit der zugehörigen Arie Werners identifiziert. Bei der letzten Komposition, *O großer Gott*, die Scacchis in dessen *Cribrum musicum* veröffentlichtem Werk *Salve Regina* ähnelt, handelt es sich um die Ausarbeitung einer Strophe des letzten Gedichts in Werners *Musicalische Arien*.

Die von Scacchi gewählte Kompositionsweise stellt selbst bereits eine Antwort auf die Kritik an Werners Arien dar. Indem er Kanons schuf, demonstrierte der Autor, dass jede dieser Arien oder Melodien als Basis jeglicher Art von Komposition dienen konnte, ganz gleich ob diese einfach und homorhythmisch war oder auf der Anwendung strenger kontrapunktischer Prinzipien beruhte. Indem er mit dieser Sammlung zur *prima pratica* zurückkehrte, der er die neue Musiksprache vorzog, kam er seinem bereits vor einiger Zeit im *Cribrum musicum* geäußerten Versprechen nach. In dieser Abhandlung hatte er die Veröffentlichung einer separaten Studie zum Kontrapunkt versprochen, wie auch Schütz dies im Vorwort zu seiner 1648 veröffentlichten *Geistlichen Chormusik* erwähnt hatte. Auch wenn es nie zu der versprochenen Abhandlung kam, präsentierte Scacchi seine kontrapunktischen Kenntnisse in den *Canones Nonnulli* in angewandter Form. Wie er es selbst ausdrückte, hatte er diese Sammlung „für den Gebrauch durch die studierende Jugend" ausgearbeitet sowie „um den Wohlgeschmack dieser Kompositionsart und die wahren Regeln der Harmonie" zu demonstrieren.

29 Ebd.

10. Zusammenfassung

Aus den oben angeführten Bemerkungen lassen sich eine Reihe von Schlussfolgerungen ziehen. Zunächst sei angemerkt, dass sämtliche hier angeführten theoretischen Ansichten Marco Scacchis, die sich im Laufe der Zeit weiter verbreiteten und im späteren deutschen und italienischen musiktheoretischen Denken einen wichtigen Platz einnahmen, unter sehr eng umschriebenen Umständen entstanden waren, und zwar in Bezug auf spezifische Kompositionen Christoph Werners. Der Brief an Werner und die *Canones Nonnulli* (sowie auch Teile des *Breve discorso*) waren eine Reaktion nicht nur auf Werners Kompositionen, sondern auch auf Paul Sieferts Kritik. Da wir nun den Kontext kennen, innerhalb dessen die theoretischen Werke Scacchis entstanden sind, können wir auch besser die Mechanismen seiner Themenwahl verstehen sowie die Art, wie er zu seinen Schlussfolgerungen gelangte. In gewissem Sinne war der Kapellmeister der polnischen Monarchen ein „Theoretiker aus der Not heraus", wie jemand, der zwar mit den Prinzipien der Komposition wohl vertraut ist, der es aber gewöhnlich vorzieht, sich durch Musik und nicht mit Worten auszudrücken.

Zweitens ist festzuhalten, dass der Theoretiker Berardi seinem Lehrer Scacchi tatsächlich mehr schuldete, als bisher bewiesen werden konnte, auch wenn dies nicht allzu überraschend ist.

Drittens muss betont werden, dass der Disput zwischen Siefert und Scacchi nicht von dem Gegensatz zwischen der deutschen und der italienischen Schule herrührte, sondern von der Begegnung eines neuen schöpferischen Ideen gegenüber offenen Geistes und einer verschlossenen, konservativen Haltung.

Viertens ist anzunehmen, dass Christoph Werner, der von Scacchi nichts anderes als eine ganze Reihe von positiven Urteilen über seine Kompositionen gehört hatte, aus diesem Grund in seinem musikalischen Umfeld ein besonders großes Selbstvertrauen entwickelte und sich folglich mit entsprechend größerem Nachdruck auf die Stelle als Vizekapellmeister an der Seite von Heinrich Schütz bewarb.

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

Eberhard Möller Heinrich Schütz und Schlesien

Die Rezeption Schützscher Werke ging im 17. Jahrhundert weit über das protestantische Mitteldeutschland hinaus. In den ostpreußischen Städten Wehlau und Königsberg, ja selbst im fernen estnischen Narva waren seine Kompositionen bekannt. Aber auch im westslowakischen Gebiet um Ilava wurden Werke von Heinrich Schütz aufgeführt, sogar mit slowakischem Text. Konfessionen bildeten keine Barrieren, wie die Aufführung der bearbeiteten *Psalmen Davids* in der katholischen Münchner Hofkantorei zeigen. Durch ausgedehnte Reisen konnte der kurfürstliche Hofkapellmeister seine Werke auch selbst vorstellen. Schütz versorgte zahlreiche Kantoreien mit eigenen handschriftlichen oder gedruckten Werken, genannt seien hier nur Kassel, Wolfenbüttel, Zwickau, Mügeln, Plauen und Nürnberg. Die umfänglichste Verbreitung fanden seine mitteldeutschen Drucke in Sachsen und Thüringen, wie Noteninventare aber auch überlieferte Exemplare zeigen. Gebrauchsspuren und andere Belege – wie Aufführungsprogramme u. a. – machen deutlich, dass dieses Material dem wirklichen Musizieren diente. Im Folgenden soll das Wirken der Person von Schütz sowie die Rezeption und Verbreitung seines Werkes auf schlesischem Territorium im 17. Jahrhundert vorgestellt werden.

1526 gelangte Schlesien unter die Oberhoheit der Habsburger. Fast gleichzeitig vollzog sich hier aber auch der Siegeszug der Reformation. Religiöse und territoriale Auseinandersetzungen mit dem katholischen Österreich führten 1619 zu einer Konföderation Schlesiens mit Böhmen, das ebenfalls zur Habsburger Krone zählte. Beide Länder erkannten jedoch Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz, den so genannten „Winterkönig", als böhmischen König an. Dieser wurde in der Schlacht am Weißen Berg bei Prag am 8. November 1620 vernichtend geschlagen. Die Schlesier kamen als „Abtrünnige" in eine schwierige Situation. Kaiser Ferdinand II. setzte alles in Bewegung, das wirtschaftlich blühende Schlesien zurückzugewinnen. Durch Amnestiezusagen und die Zusicherung der Glaubensfreiheit waren die schlesischen Stände schließlich bereit, das Treuegelöbnis für das Haus Habsburg zu leisten. Der Sächsische Kurfürst Johann Georg I., obwohl Protestant, hatte als Parteigänger des katholischen Kaisers die Lausitz besetzt, die er später auch dem Kurfürstentum Sachsen einverleiben konnte. Als Erzmarschall des Heiligen Römischen Reiches trug er jedoch entscheidend zur Generalamnestie in Schlesien bei. Stellvertretend für den Kaiser nahm er die Huldigung der Schlesier entgegen, nachdem es ihm und seinen Räten bereits im Februar 1621 gelungen war, die Schlesier zum Abschluss des so genannten „Dresdner Accordes" zu veranlassen. So zog Kurfürst Johann Georg I. am 5. Oktober 1621 mit einem Gefolge von 855 Personen und 878 Pferden von Dresden nach Breslau. Nach einer beschwerlichen Reise mit Übernachtungen

in Dippoldiswalde, Bautzen, Görlitz, Jägerndorf, Bunzlau, Liegnitz und Neumarkt traf das Aufgebot am 14. Oktober in Breslau ein.[1] Selbstverständlich befand sich im Gefolge auch der Hofkapellmeister Schütz mit seiner Kapelle. Die 16 Musiker, ihre Namen lassen sich aus den Kapellverzeichnissen ermitteln, sind vermutlich in zwei Wagen – so wie es Schütz für die Reise 1627 nach Mühlhausen (Thüringen) festgelegt hatte[2] – nach Breslau transportiert worden. Ein dritter Wagen diente zur Beförderung der Instrumente. Der 35-jährige Schütz, noch nicht lange zum Hofkapellmeister aufgestiegen, hatte im Dienst des Kurfürsten schon mehrere größere Reisen unternommen, u. a. nach Gera und Bayreuth. Sein Ansehen und seine Anerkennung waren vor allem durch die Verbreitung der *Psalmen Davids* von 1619 in stetem Wachsen begriffen.

Vermutlich stellte Schütz durch Einbeziehung von Breslauer Musikern ein größeres Ensemble zusammen, zumal ihm bis zur Huldigung am 24. Oktober noch zehn Tage verblieben. Wir lesen in einem Bericht u. a. „Folgenden Mittwochen [dem 24.Oktober] ist [...] in der Kirchen [...] stattlich musicirt"[3] worden. Aus Hofakten geht hervor, dass nach dem Gottesdienst in der Elisabethkirche die Stände und drei Fürsten auf der königlichen Burg dem sächsischen Kurfürsten als Vertreter für den Kaiser huldigten. Am nächsten Tag erfolgte die Huldigung durch die Bürgerschaft auf dem Marktplatz.[4]

Mit Sicherheit befand sich unter den aufgeführten Schützschen Werken das dreichörige lateinische *Syncharma musicum* (SWV 49), eine „Staatsmotette", deren Text aus fünf Distichen besteht und wohl auf Schütz selbst zurückgeführt werden muss. Sie wurde noch im gleichen Jahr in Breslau gedruckt.[5] Diese Huldigungsmusik oder „Frohe musikalische Zusammenkunft" mündet in den dreimaligen Ruf „Dux Saxo Romani" und der vierfachen Exklamation mit langen Notenwerten „Salve Dux Jane Georgi". Entsprechend dem hohen politischen Anliegen wird ein größerer Blechbläserapparat eingesetzt. Die Übersetzung des gesamten Textes lautet:[6]

> „Siehe, ein neuer Gastfreund naht den elysischen Stätten, der Fürst von Sachsen, Erzmarschall des Römischen Reiches. Möge er dem Lande als Geschenk den ersehnten Frieden bringen, die unterworfenen Glieder in Treue an den Kaiser binden. Möge, nachdem die Feinde vertrieben sind, in der ganzen Stadt das Werk der Religion und der Ruhm der Gerechtigkeit aufblühen. O Schlesien, freue dich voll Dankbarkeit über so großes Glück und stimme für den heranziehenden Fürsten Glückwünsche an. Sei gegrüßt, Friedensbringer! Sei gegrüßt, Fürst Johann Georg: gewähre uns, darum bitten wir inständig, deinen Beistand."

1 Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit*, 1. Buch: *Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628*, Leipzig ²1988, S. 241.
2 Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, Reprint Hildesheim 1976, S. 86 (Deutsche Musikbücherei 45).
3 Johann Philipp Abel, *Theatrum Europaeum*, 1. Bd., Frankfurt (Main) 1662, S. 518.
4 Hinweise über die Schlesienreise von Johann Georg I. finden sich im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden in den Aktenbänden 10006 Oberhofmarschallamt, O (Reisen) IV, Nr. 3 und 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 10290/6 u. Loc. 9187/4.
5 *Syncharma musicum: En novus Elysiis cuccedit sedibus hospes*, Breslau 1621.
6 Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz* (wie Anm. 1), S. 242.

Der Breslauer Druck von 1621 enthält in den Vokalstimmen einen weiteren handschriftlichen Text „Wo Gott nicht selbst bei uns wäre" (nach Psalm 124), wodurch sich eine Einbettung in den gottesdienstlichen Ablauf ermöglichte. Nach Werner Bittinger hat „mit Sicherheit der Komponist als Initiator und Urheber der deutschen Parodie zu gelten".[7]

Ein zweites Schützsches Werk, *Teutoniam dudum belli* (SWV 338), das Ambrosius Profe (Profius) erst 1641 herausgab,[8] dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls während der Breslauer Feierlichkeiten erklungen sein. Die lateinischen Texte haben das gleiche Metrum und bestehen wiederum aus fünf Distichen. Das Konzert verlangt jedoch nur bescheidenere Mittel, nämlich fünf Singstimmen, zwei Violinen und Basso continuo und hat in der Tripla mit längeren homophonen Teilen einen volkstümlichen, fast villanellenhaften Gestus. Die geringe Stimmenzahl täuscht einen tiefen und einen hohen Halbchor vor. Vokale Duett- und Terzettgruppen verdeutlichen durch bestimmte Figuren einzelne Worte wie „laetantur" und „cantet", wobei es Schütz um den tausendfachen Jubel mit einer eindringlichen Schlusswirkung ging. In 160 Takten erscheint das Wort „mille" 108 Mal! Wie schon Lothar Hoffmann-Erbrecht[9] herausstellte, knüpfen beide Breslauer Werke stilistisch an die zwei Jahre vorher veröffentlichten *Psalmen Davids* an.

„Deutschland wird schon lange von grässlichen Kriegsgefahren heimgesucht,
Mag guter Frieden allen tausend Freuden bringen!
Alle Menschen, alle Völker auf der weiten Erde sollen sich
in ihrem teuren Vaterland eines neuen Glückes erfreuen.
Ganz Schlesien, ganz Breslau hallt jetzt wider:
Mag guter Frieden allen tausend Freuden bringen!
Die Schar der neun Jungfrauen mag neue Lieder anstimmen,
Apoll mit dem goldenen Plektrum die widerhallende Elfenbeinzither schlagen,
weit und breit rufen Chariten und liebreizende Menschen:
Mag guter Frieden allen tausend Freuden bringen!"[10]

Schütz hat diese Komposition nicht selbst veröffentlicht. Profe unterlegte in seiner Publikation von 1641 dem Originaltext weiterhin den Gradualtext der Osterzeit *Adveniunt pascha pleno concelebranda triumpho*. Damit gab es für die ursprünglich politisch motivierte Staatsmotette eine liturgische Einsatzmöglichkeit. Ob das mit Wissen von Schütz geschah oder gar von ihm gewünscht war, bleibt bisher unbekannt. Bittinger führt auch diese Parodie textlich auf Schütz zurück.[11]

7 Werner Bittinger, *Vorwort*, in: Heinrich Schütz, *Weltliche Konzerte*, hrsg. von dems., Kassel u. a. 1971, S. X (*Neue Schütz-Ausgabe*, Bd. 38)

8 *Ander Theil Geistlicher CONCERTEN und Harmonien* [...] *Aus den berühmbsten Italiänischen und andern Autoribus* [...], Nr. XXIV, hrsg. von Ambrosius Profius, Leipzig 1641.

9 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Heinrich Schütz und Schlesien*, in: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, Bd. 26, 1985, S. 65–73, hier S. 72.

10 Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz* (wie Anm. 1), S. 244.

11 Bittinger, *Vorwort* (wie Anm. 7), S. XII.

Am 28. Oktober 1621 begab sich der sächsische Kurfürst auf die Rückreise, die über Jauer, Goldberg, Laurenberg, Lauban, Görlitz, Bautzen, Bischofswerda führte, und erreichte mit seinem Gefolge einschließlich der Hofkapelle am 7. November die Residenzstadt Dresden.

Mit Sicherheit ist Schütz während der Reise nach Schlesien im Herbst 1619 mit Ambrosius Profe (1589–1661), der in Jauer und Breslau wirkte, zusammengetroffen. Vielleicht hat jener als späterer Organist der Elisabethkirche dieses Werk von Schütz vorgefunden. Wir verdanken ihm auch die Überlieferung und Veröffentlichung einer weiteren Komposition von Schütz, *Ich beschwere euch, ihr Töchter zu Jerusalem* (SWV 339),[12] die jedoch mit den Breslauer Huldigungsmusiken in keinem Zusammenhang steht. Der als Komponist, Musiktheoretiker und Herausgeber (vor allem von italienischen Kompositionen), seit der Rekatholisierung Schlesiens aber auch als Handelsmann wirkende Profe, war gemeinsam mit Schütz Gutachter in dem bekannten musiktheoretischen Streit zwischen Paul Siefert und Caspar Förster bzw. Marco Scacchi. Profe druckte und verbreitete in Breslau auch die einstimmigen Lieder von Heinrich Albert, einem Schüler und Vetter von Schütz.[13]

Vielleicht hatte Schütz während seines 13-tägigen Aufenthaltes in Breslau auch direkte Kontakte zu Samuel Besler (1574–1625). Dieser war Kantor an der Hauptpfarrkirche St. Bernhardin. Der fleißige Komponist hatte 1612 auf eigene Kosten in Breslau Antonio Scandellos *Auferstehungshistorie* herausgegeben, aus der Schütz nach Otto Broddes[14] Vermutung für seine *Historia der frölichen und Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers vnd Seligmachers Jesu Christi* Anregungen empfangen haben dürfte. Eine in dem Jahr der Breslauer Huldigung veröffentlichte Ausgabe von Scandellos *Johannespassion* widmete Besler dem sächsischen Kurfürsten.[15] Auch das spricht für eine Zusammenarbeit mit Schütz und der Hofkapelle während der Breslauer Tage.

Wir können davon ausgehen, dass Schütz nicht nur die Kantoreien, sondern auch die Breslauer Stadtpfeifer in die musikalischen Festlichkeiten einbezog. Deren bedeutendster Musiker war Paul Schäffer, der dem sächsischen Kurfürsten das achtstimmige gedruckte Instrumentalwerk *Actus gratulatoris* [...] *ad renovandum 25. Oct.* überreichen konnte.[16]

Die Gesamtleitung der auch außerhalb der Kirchen stattfindenden musikalischen Darbietungen dürfte in den Händen des durch seine organisatorischen Fähigkeiten bekannten Hofkapellmeisters gelegen haben. Sie könnten ähnlich verlaufen sein, wie wir es von späteren Breslauer Feiern kennen, z. B. anlässlich der Befreiung von der Türkengefahr im Jahre 1689, als „1. die Heer Paucken und Trompeten, 2. der Stadtpfeiffer mit seinen Adjuvanten auf dem Raths Thurm, 3. die Canthorey auf dem St. Elisabeth-Thurm, 4. die Canthorey auf dem St. Mar[ien] Magdalenen-Thurm" musizierten.[17]

12 Ebenfalls in dem Sammeldruck von 1641 (vgl. Anm. 8).
13 *Heinrich Alberts Arien* [...] *als ein Vade Mecum*, 2 Teile, Leipzig, Brieg und Breslau 1656–1658.
14 Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel 1972, S. 76.
15 Adam Adrio, *Besler, Samuel*, in: MGG, Bd. 1, Kassel u. a. 1949, Sp. 1819–1824, hier Sp. 1821.
16 Johannes Günther Kraner, *Schäffer, Paul*, in: MGG, Bd. 11, Kassel u. a. 1963, Sp. 1534 f., hier Sp. 1535.
17 Fritz Feldmann, *Breslau*, in: MGG, Bd. 2, Kassel u. a. 1952, Sp. 284–302, hier Sp. 291.

Weiterhin ist eine Begegnung von Schütz mit Herzog Georg Rudolph von Liegnitz, Brieg und Goldberg (1595–1653) in Breslau sehr wahrscheinlich. Für die Vorbereitung und Durchführung der Breslauer Huldigung war Georg Rudolph eine unverzichtbare Persönlichkeit. Der sächsische Kurfürst nennt ihn in mehreren sehr persönlich gehaltenen Briefen von 1621 seinen „freundlichen lieben Oheim, Bruder, Gevatter, Schwager" und trifft sich mit ihm am 16. und 18. Oktober in Breslau, wohl auch schon während seines zweitägigen Aufenthaltes in Liegnitz am 11. und 12. Oktober. Der kunstliebende und auch komponierende Herzog wurde im Jahr von Schützens Anwesenheit in Breslau als Oberlandeshauptmann bestätigt. Er sammelte Bücher und Noten für die nach ihm benannte Bibliotheca Rudolphina, der größten, heute in Liegnitz noch vollständig erhaltenen schlesischen Fürstenbibliothek.[18] Als Calvinist war er später wieder zum Luthertum zurückgekehrt. Schütz sandte ihm – vermutlich für dessen leistungsstarke Hofkapelle – die gedruckten Stimmen seiner *Cantiones Sacrae* mit der Widmung „Dem Durchlauchtigen [...] Herrn Georg Rudolphen, Hertzogen in Schlesien zur Liegnitz, Brieg vndt Goldberg, Röm: Kay: auch in Vngern vndt Böhmen Kön: May: Rath, Cämmerern vndt Vorwaltern der Oberhaubtmannschafft in Ober- vndt Niederschlesien Vberschicket vntertheniger Autor".[19] Auch der Leipziger Thomaskantor Johann Hermann Schein war mit Herzog Georg Rudolph bekannt. 1628 widmete er ihm den 3. Teil seiner *Musica boscareccia*.[20]

Bekanntschaft mit dem knapp 24-jährigen Schlesier Martin Opitz (1597–1639) konnte Schütz 1621 in Schlesien noch nicht schließen, obwohl der Dichter sich auch zeitweilig am Hof von Herzog Georg Rudolph in Liegnitz aufhielt. Erst im Sommer 1626 kam es dann zur ersten Begegnung und künstlerischen Zusammenarbeit, als deren wichtigste Ergebnisse die *Sing Comoedi* „Dafne" und die Vertonung von mindestens 13 weltlichen Texten anzusehen sind. Der vernichtende Satz von Martin Gregor-Dellin, wonach „Opitz ein Betriebsunfall [sei], der sich im richtigen Augenblick ereignete, um genug Aufmerksamkeit zu erregen",[21] kann aus literarischer Sicht nicht bestätigt werden. Auffällig ist jedoch, dass Schlesien im 17. Jahrhundert mit Böhme, Silesius, Gryphius, Hofmann von Hofmannswaldau u. a. zu einer Literaturlandschaft von europäischem Rang aufsteigen konnte. Opitz genoss bei seinen Zeitgenossen den Ruf eines „Vaters der deutschen Dichtkunst". Seine Texte waren bei den mitteldeutschen Komponisten bekannt und beliebt, wie nicht nur die Vertonungen von Schütz, sondern auch von Christoph Demantius, Andreas Hammerschmidt, Johann Nauwach, Constantin Christian Dedekind, Kaspar Kittel, Adam Krieger u. a. zeigen.

18 Zum Bestand der Bibliothek s. Aniela Kolbuszewska, *Katalog zbiorów muzycznych legnickiej biblioteki księcia Jerzego Rudolfa „Bibliotheca Rudolphina"*, Legnica 1992.

19 Wolfgang Scholz, *Georg Rudolph, Herzog von Liegnitz, Brieg und Goldberg*, in: MGG, Bd. 4, Kassel u. a. 1954, Sp. 1769–1771, hier Sp. 1771.

20 In der Vorrede erklärt Schein, dass er „vornehmlich durch E. Fürstl. Gn. selbst, als Sie jüngsthin allhier zu Leipzig Ihrer Fürst. Conversation mich gnädig gewürdiget, Persönlichen certioniret vnd vergewissert worden" sei. Vgl. Arthur Prüfer, *Johann Hermann Schein*, Leipzig 1895, Reprint ebd. 1989, S. 92. Anlässlich dieses Besuches in Sachsen könnte auch ein Begegnung zwischen Schütz und dem Fürsten erfolgt sein.

21 Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*, München und Zürich 1984, S. 148.

Die gute Kenntnis Schützscher Werke im schlesischen Raum, die – oft auch in bearbeiteter Form – zu Aufführungen führten, soll an Hand der schon genannten *Auferstehunghistorie* von 1623 nachgewiesen werden.

Die Bedeutung des schlesischen Organisten Wenzel Scherffer von Scherffenstein (um 1603–1674) liegt vornehmlich auf literarischem Gebiet. Musikgeschichtlich wichtig ist Scherffers humorvolle, in schlesischem Dialekt verfasste Darstellung einer von seinem Freund Apelles von Löwenstern geleiteten Aufführung der *Auferstehungshistorie*.[22] Apelles von Löwenstern (1594–1639) wirkte als Kantor und Leiter der Hofkapelle des Fürsten Heinrich Wenzel von Oels in der Residenz Bernstadt. Die Aufführung könnte nach Peter Epsteins Vermutung Ostern 1636 in der Bernstädter Stadtkirche stattgefunden haben.[23] Obwohl der Komponist nicht genannt wird, spricht alles für Heinrich Schütz. Es handelt sich um ein größeres Werk mit Chor, Soli und Instrumentalisten. An Instrumenten werden Orgel, Clavizimbel, Fideln, Posaunen und Pfeifen erwähnt. Es wird „concert- und gesprächsweise gemusicirt", also im Wechsel von Rezitativen und begleiteten Soli bzw. Chören. Der Schluss entspricht eindeutig dem neunstimmigen Schützschen Finale. Die zweistimmig gesetzten Worte der Maria Magdalena wurden jedoch als Sopransolo dargeboten, wobei Schütz 1623 im Vorwort des Dresdner Drucks auf diese Möglichkeit ausdrücklich hinweist.[24] Nachfolgend eine Kostprobe aus Scherffensteins leicht ironischer Dialektdichtung, wobei er sich vor allem über den Organisten, die Orgel und weitere Instrumente auslässt:[25]

„Do giengs arst weidlich an/ mit singa/ fidaln/ pfeiffa/
ond met dam Klinkerwark/ ond wonderlicham greiffa
de qwar/ ond hin ond har/ do wakkelte ze hand
das Zinarne Gefäß/ das huch huch a dar Wand
hüsch angelahnet stond'/ ond das klang aba süsse/
das macht' an eintzig Maan/ dam zappelt händ' ond füsse/
bis daß a nime konnt' ond do wars ende do/
do sahns anander an/ ond waren hür ond froh."

Dass Scherffer von Scherffenstein Kontakte mit dem Schütz-Umfeld hatte, lässt sich aus dessen Widmungsgedicht für eine gedruckte Sammlung von Christoph Bernhard, dem Lieblingsschüler von Schütz, ableiten.[26]

Schützens *Auferstehungshistorie*, die in Mitteldeutschland, aber auch in Norddeutschland bis hin nach Königsberg und Wehlau in Ostpreußen noch Ende des 17. Jahrhunderts Aufführungen erleben konnte, war als Originaldruck nach Auskunft des

22 *Wencel Scherffers Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil in sich begreiffend Eilff Bücher* [...], Brieg 1652, S. 579–588.

23 Peter Epstein, *Apelles von Löwenstern*, Breslau 1929, S. 38 f (Schriften des musikalischen Instituts bei der Universität Breslau, hrsg. von Max Schneider, Bd. 1).

24 „Wann in der Histori bißweilen nur eine Person redet/ als nemlich/ der HErr Christus/ Maria Magdalena/ etc. habe ich ein Duo gesetzet/ vnd sonderlich des HErrn Christi Person/ mit einem Alt vnd Tenor, können beyde Stimmen/ oder nur eine gesungen/ die andre Instrumentaliter gemacht/ oder auch wol/ si placet, gar ausgelassen werden", Heinrich Schütz, *Historia der Auferstehung Jesu Christi*, hrsg. von Walter Simon Huber, Kassel u. a. 1956, o. S. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 3).

25 Scherffer von Scherffenstein, *Geist: und Weltlicher Gedichte*, (wie Anm. 22), hier S. 588.

26 Matthias Herrmann, *Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der „Breslauer Varianten" der Auferstehungshistorie SWV 50*, in: Schütz-Jahrbuch 12 (1990), S. 83–111, hier S. 108.

Komponisten spätestens 1664 „nicht mehr zu erlangen".[27] Schon 1890 machte Emil Bohn auf die in der Breslauer Stadtbibliothek befindlichen vier Stimmensätze dieser Historie aufmerksam.[28] Diese für die schlesische Schütz-Rezeption wichtigen Quellen befinden sich gegenwärtig in der Staatsbibliothek zu Berlin und wurden 1990 von Matthias Herrmann näher untersucht.[29] Wir wissen nicht, von wem und für welche Anlässe diese vier bearbeiteten und z. T. beträchtlich vom Original abweichenden Fassungen angefertigt wurden. Substantielle Zusätze, mehrfach in Form von kantatenhaften Elementen bzw. neu komponierten Einleitungs- und Schlussteilen, aber auch Kürzungen, sowie die Aufgabe des madrigalischen Prinzips zugunsten des konzertanten weisen auf Bearbeiter der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hin.

Bei aller Kritik an dieser Verfahrensweise sollte nicht vergessen werden, wie leichtfertig man mit dem Werk von Schütz noch im 19. Jahrhundert in Mitteldeutschland umgegangen ist. Es sei an die Passionskompilation von Carl Riedel in Leipzig erinnert.[30] Die Breslauer bzw. schlesischen Bearbeitungen zeigen jedoch gute Kenntnisse vom Werk des großen Dresdner Hofkapellmeisters.

Das Wissen um die Bedeutung von Schütz bis hin zu seinem biographischen Wirken lässt sich in mehreren schlesischen Quellen nachweisen. Über Samuel Scheidt heißt es 1652 bei dem schon genannten Scherffer von Scherffenstein in dessen *Music Lob*,[31] einem Vorläufer der späteren *Historischen*[n] *Beschreibung der Sing- und Klingkunst* von Wolfgang Caspar Printz: „Samuel Scheit, der neben Schützen kann recht zum gemütte zielen."

Die künstlerische Leistung von Heinrich Schütz sieht Scherffer von Scherffenstein im Zusammenhang mit seinem Wirken am dänischen und sächsischen Hof:

„Weltkündig ist zugleich von Dennemark und Sachsen
Christ. IV. Rex. Dan. Joh. Georg. Elect. Sax.
wie beyde bey Music, um daß sie möge wachsen
viel kosten angewandt/ dass durch geübten witz
Sie täglich höher bracht' ihr noch ergebner Schütz'."

Das Buchstabenspiel von den drei großen „S" wird meistens auf den unweit der schlesischen Grenze in Sorau wirkenden Lexikographen Wolfgang Caspar Printz zurückgeführt.[32] Er berichtete 1690, dass man um 1650 Schütz für den „allerbesten teutschen Componisten" ansah. Der Breslauer Godfrid Lischke schrieb jedoch schon 1660 in seinem *Wohlwerten Lob der edlen Singekunst* von den vier großen „S":[33]

27 Hans Haase, *Nachtrag zu einer Schütz-Ausstellung*, in: *Sagittarius* 4 (1973), S. 85–97, hier S. 96.

28 Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, Sign. Ms. mus. 201a, Nr. 1, 2, 3 u. 4.

29 Herrmann, *Bemerkungen zur Schütz-Rezeption* (wie Anm. 26).

30 Michael Märker, *Carl Riedel und die Leipziger Schütz-Rezeption im 19. Jahrhundert*, in: *Rezeption Alter Musik, Kolloquium anlässlich des 325. Todestages von Heinrich Schütz vom 1. bis 3. Oktober 1997 (Protokollband)*, Sonderreihe Monographien, Bd. VI, hrsg. von Ingeborg Stein, Bad Köstritz 1999, S. 46–57.

31 Scherffer von Scherffenstein, *Geist: und Weltlicher Gedichte* (wie Anm. 22), S. 751 u. 764.

32 Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing= und Kling=Kunst* [...], Dresden 1690, Nachdruck Berlin 1979, S. 137.

33 Godfrid Lischke, *Wohlwertes Lob der edlen Singekunst*, Breslau 1660; zitiert nach Arno Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation*, Leipzig 1932, S. 166 f.

„Was der Schütze, Scheidt und Schein und der Selich abgesungen,
wie sie durch sinnreichen Klang bis gen Himmel sich geschwungen,
ist den Deutschen wohlbekannt. Jenen [Schütz] liebte diese Stadt,
wo der weltberühmte Sachs seine Kunstkapellen hat."

Tobias Schönfeld, Direktor der Kapelle von Herzog Georg Rudolph in Liegnitz, ist 1625 mit dem Druck des theoretischen Werkes *Compendium Instrumentorum Musicalium* hervorgetreten. Eine gewisse nationale Tendenz ist hier nicht zu verkennen. Er nennt drei „S":

„Also auch auß derer in Germania nostra (welche den Italianern nicht vngleiche wage halten) florirenden vornemen Musicorum laboribus Musicis, als Herren Heinrici Schützens Churfl. Sächs. Capellmeisterß/ Danielis Selichij Fürstl. Braunschw. Capelmeisters zu Wolffenbüttel/ Johan Herman Scheinß Directoris Chori Musici in Leipzigk &tc."[34]

Johann Caspar Wetzel ließ 1724 im niederschlesischen Herrnstadt seine *Historische Lebens=Beschreibung Der berühmtesten Lieder=Dichter* drucken. Sie enthält einige, wenn auch nicht immer zutreffende biographische und werkgeschichtliche Informationen zu Schütz.[35]

Schließlich gilt es den aus Breslau gebürtigen Lexikographen Johann Heinrich Zedler hervorzuheben, der 1743 im Anschluss an Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* in seinem *Universal Lexicon* die bis dahin ausführlichsten Informationen über Schütz mitteilte.[36]

Handschriftliche und gedruckte Werke, die sich in Danzig, Warschau, Thorn, Guben und Elbing befinden bzw. befanden, sprechen für die Verbreitung Schützscher Musik im polnischen Raum. In Schlesien, das noch bis 1742 unter österreichischer Oberhoheit stand und danach preußische Provinz wurde, waren und sind in diesem Zusammenhang die Bibliotheken in Breslau, Liegnitz und Brieg von Bedeutung.

Für die schlesische Überlieferung Schützscher Werke kommt den Beständen der Stadt- und der Universitätsbibliothek Breslau, die sich durch die Wirren des Zweiten Weltkrieges z. T. noch heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz befinden, die größte Bedeutung zu. Wir können davon ausgehen, dass diese Kompositionen in der schlesischen Metropole bzw. in deren nächster Umgebung zur Aufführung gelangten. Auf die unterschiedlichen Fassungen der handschriftlich überlieferten *Auferstehungshistorie* wurde bereits verwiesen. Es sind insgesamt 36 Handschriften mit Schützschen Kompositionen nachzuweisen, die Emil Bohn schon 1890 für die Stadtbibliothek Breslau erfassen konnte. Dabei ist es gewiss kein Zufall, dass sich darunter zwei singulär in Schlesien überlieferte Opitz-Madrigale (SWV 451, 452) befinden. Nähere Untersuchungen könnten eventuell aussagen, wann diese Abschriften entstanden. Mit Nachdruck sei auf das Schützsche Autograph im Stammbuch für Georg Rüdel von 1627

34 Tobias Schönfeld, *Compendium Instrumentorum Musicalium*, Liegnitz 1625, Vorwort.
35 Johann Caspar Wetzel, *Hymnopoeographia oder Historische Lebens=Beschreibung Der berühmtesten Lieder=Dichter*, 3. Teil, Herrnstadt 1724, S. 139–140.
36 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexicon* [...], Bd. 35, Leipzig und Halle 1743, Sp. 1405–1408.

verwiesen.[37] Zahlreiche Individual- und Sammeldrucke der Breslauer Universitätsbibliothek enthalten Werke des Sagittarius,[38] jedoch, wie Hoffmann-Erbrecht vermutet, nur einen „Bruchteil jener Werke, die damals von ihm musiziert wurden".[39] Selbstverständlich finden wir auch seltene Drucke mit Kompositionen von Schütz-Schülern. Als Unikat wäre hier das dreistimmige *Klagelied* des Schütz-Freundes Martin Knabe zu erwähnen, das u. a. Schütz und Scheidt zugeeignet war.[40]

Während die kontinuierliche Pflege von Händels Oratorien in Breslau bereits Ende des 18. Jahrhunderts einsetzte, folgte eine Bach-Renaissance um 1830 vor allem durch das Wirken von Theodor Mosewius. Noch später – wenn auch gleichzeitig mit der Musikpflege in den übrigen deutschsprachigen Gebieten – kam es auch zur Wiederentdeckung des geistlichen Werkes von Heinrich Schütz. Von dem nicht näher bekannten schlesischen Kantor Joseph Engel sind handschriftliche Chorstimmen aus dem Jahr 1850 überliefert. Sie enthalten von Heinrich Schütz die sechsstimmige Motette *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* aus der *Geistlichen Chormusik* (SWV 386).[41] Mehrere Abschriften von dem *Gebet des Herren* (SWV 411)[42] künden von einer frühen Schütz-Pflege in Breslau. Gleichfalls soll der Einsatz des Oberschlesiers Arnold Mendelssohn für das Werk von Schütz Ende des 19. Jahrhunderts hervorgehoben werden. Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts konnten keine signifikanten Unterschiede zwischen der mitteldeutschen und schlesischen Schütz-Rezeption festgestellt werden.

Schützens mehr als zweiwöchiger Aufenthalt in Breslau kann mit dessen beiden und insgesamt mehrjährigen Reisen nach Italien und Dänemark nicht verglichen werden. Dennoch ist hervorzuheben: Sagittarius hat 1621 Werke für ein staatspolitisches Ereignis von großer Bedeutung geschrieben und vor Ort selbst zur Aufführung gebracht. Diese wurden teils sofort, teils noch nach zwei Jahrzehnten in Breslau gedruckt. Weiterhin sandte Schütz eigene gedruckte Kompositionen nach Schlesien. Die schlesischen Bibliotheken besaßen und verfügen z. T. noch heute über einen ansehnlichen Fundus an gedruckten und handschriftlichen Werken des Sagittarius, wobei deren Provenienz mit Sicherheit als schlesisch angesehen werden muss. Häufig – wenngleich auch aus heutiger Sicht abzulehnen – als Bearbeitungen vorliegend, sprechen sie trotz zunehmender Rekatholisierung noch Mitte des 17. Jahrhunderts für eine intensive Schütz-Pflege in Schlesien, obgleich sich der Musikgeschmack bereits geändert hatte. Emil Bohn hat die in der Stadt- und Universitätsbibliothek Breslau überlieferten Schütziana schon 1883 und 1890 erfasst. Besonders hinzuweisen ist auf einige weltliche Madrigale, die singulär in Breslau überliefert sind. Schützsche Kontakte zu schlesischen Persönlichkeiten wie Martin Opitz und Herzog Georg Rudolph von Liegnitz u. a. dürften zur weiteren Bekanntheit des Dresdner Hofkapellmeisters in Schlesien beigetragen haben, wobei eine Vielzahl von literarischen Quellen aus der Zeit von 1625 bis 1743 für die insgesamt hohe Wertschätzung des Werkes von Schütz in Schlesien spricht.

37 Das Stammbuch, das sich früher in der Stadt- und Gymnasialbibliothek Görlitz befand, ist sächsischer Provenienz.

38 Aniela Kolbuszewska, *Schütz-Drucke in der Biblioteka Uniwersytecka Wrocław*, in: *Schütz-Jahrbuch* 9 (1987), S. 119–122.

39 Hoffmann-Erbrecht, *Heinrich Schütz* (wie Anm. 9), S. 73.

40 Eberhard Möller, Friederike Böcher und Christine Haustein, *Ihr solltet Schütz und nicht mehr Schütze heissen. Gereimtes und Ungereimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834*, Altenburg 2003, S. 70.

41 Diözesanarchiv Wrocław: ohne Sign.

42 PL-WRu: Sign. Akc 961 u. 985.

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

Die Überlieferung der geistlichen Musik von Marcin Mielczewski († 1651) in Schlesien, Mähren und Sachsen

Während der Regierungszeit von König Władysław IV. Vasa (1632–1648) war die polnische Hofkapelle von italienischen Musikern geprägt, vor allem von deren Kapellmeister Marco Scacchi († 1662). Allerdings gab es auch ausgezeichnete einheimische Musiker; einer von ihnen war Marcin Mielczewski. Abgesehen von sieben Kanzonen und zwei kurzen Tänzen besteht das gesamte heute bekannte Werk dieses Komponisten aus vokaler bzw. instrumental-vokaler geistlicher Musik (Motetten, Messen und vor allem geistliche Konzerte), die für den Gebrauch im römisch-katholischen Umfeld bestimmt waren. Infolge ungünstiger historischer Entwicklungen ist keines der Werke im Autograph überliefert, noch sind Abschriften aus Mielczewskis unmittelbarem Wirkungskreis bekannt.

Mielczewskis Kompositionen im strengen Stil sind ausschließlich in Handschriften polnischer Provenienz überliefert. Von seinen Werken im modernen Konzertstil sind hingegen nur wenige in polnischen Sammlungen erhalten; es handelt sich hier um Abschriften, die für die protestantischen Kirchen in Danzig angefertigt wurden. Die überwiegende Mehrzahl dieser Kompositionen ist jedoch nur dank des Interesses erhalten, das dem Komponisten im Ausland entgegengebracht wurde. Dieses Interesse bedingte gegen Ende der ersten und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Anfertigung von Abschriften durch auswärtige Musiker, die für ihre eigenen Ensembles Repertoires anlegten. Die meisten dieser Ensembles waren in den protestantischen Gemeinden Schlesiens aktiv, das im 17. Jahrhundert zum Herrschaftsgebiet der Habsburger gehörte.[1]

Ich würde nicht ohne weiteres behaupten, dass Marcin Mielczewski neben den Italienern der bedeutendste in der Vasa-Zeit in Polen wirkende Komponist war. Allerdings haben günstige Umstände offenbar dazu geführt, dass, nach der verhältnismäßig zufälligen Überlieferung zu schließen, seine Werke im Vergleich zu anderen zeitgenössischen

1 Mein Beitrag behandelt die protestantischen schlesischen und die katholischen mährischen Sammlungen. Daneben sind zwei Werke Mielczewskis (die Konzerte *Benedictio et claritas* und *Veni Domine*) in der heute in Berlin befindlichen Bokemeyer-Sammlung erhalten (D-B: Mus. ms. 30184). Es ist denkbar, dass diese Werke in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur Sammlung von Georg Österreich in Gottorf gehörten; zum Problem der Provenienz der Handschriften aus der Sammlung Bokemeyer siehe Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, S. 9–19, speziell S. 12 f. (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 18); sowie Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel. Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer"*, in: *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998), S. 59–76. Die Kompositionen von Mielczewski könnten durch Caspar Förster vermittelt worden sein, der in den 1650er und 1660er Jahren als Kapellmeister am dänischen Hof wirkte und davor, in der Zeit von 1637 bis 1652, einer der führenden Sänger in der Kapelle der polnischen Vasa-Könige war.

polnischen Komponisten in den verschiedenen europäischen Zentren mit Abstand am häufigsten kopiert wurden. Von den etwa 50 erhaltenen Vokalkonzerten Mielczewskis, die etwa zwei Drittel des Gesamtbestands ausmachen, ist lediglich eines in einer polnischen Handschrift erhalten. Die übrigen sind in ausländischen Sammlungen überliefert, und eines findet sich in einem deutschen Druck.

Obwohl unsere Kenntnis von Mielczewskis Biographie noch immer lückenhaft ist,[2] kann als sicher gelten, dass er spätestens 1632 als Musiker an den königlichen Hof der polnischen Vasas kam. Dies könnte auf seine Anstellung zu Beginn der Regierungszeit von Władysław IV. deuten; wahrscheinlicher ist jedoch, dass er bereits in den 1620er Jahren Mitglied der Kapelle war, also in der Regierungszeit des alten Königs, Zygmunt III. Wir wissen, dass Mielczewski sich bereits in den 1630er Jahren als Komponist etabliert hatte und 1643 aufgrund seiner Verdienste in der königlichen Kapelle eine herausragende Stellung innehatte.[3] 1644 oder 1645 wechselte er seinen Dienstherren und wurde Kapellmeister unter Karl Ferdinand, dem Bruder des Königs, der gleichzeitig Bischof von Wrocław (Breslau) in Schlesien und Płock in Mazovien war. Mielczewski verblieb in den Diensten Karl Ferdinands bis zu seinem frühen Tod im September 1651. Sein Hauptwirkungsort war die bischöfliche Residenz in Mazovien, da Karl Ferdinand Schlesien nur selten besuchte und seine Dienstgeschäfte in diesem Bistum gleichsam aus der Ferne versah. Im Jahr 1650 jedoch verbrachte Mielczewski einige Monate in den Residenzen der Breslauer Bischöfe in Nysa (Neiße) und Opole (Oppeln); in dieser Zeit besuchte er auch Wrocław. Entsprechend seiner testamentarischen Verfügung ging Mielczewskis gesamter kompositorischer Nachlass in den Besitz Karl Ferdinands über.[4] Vermutlich führten die bischöflichen Musiker diese Musikalien mit sich, als sie sich 1652–1654 – also kurze Zeit nach dem Tod des Komponisten – im Gefolge Karl Ferdinands in Schlesien aufhielten.

1. Schlesien

Über die Besonderheiten des schlesischen Musiklebens ist bereits viel geschrieben worden. Die Sammlungen alter italienischer und deutscher Drucke, die seinerzeit in Wrocław zusammengetragen wurden und die heute einen wichtigen Quellenbestand der Universitätsbibliothek von Wrocław bilden, sind gründlich untersucht worden. Auch verfügen wir über genaue Kenntnisse hinsichtlich der Verbindungen zwischen den Musikern in Wrocław und dem sächsischen Hof, vor allem dem dortigen Kapellmeister Heinrich Schütz. Eine Reihe von Arbeiten behandelt das Wirken von Ambrosius Profe, Organist an St. Elisabeth in Wrocław und Herausgeber einiger Sammlungen von italienischer geistlicher und weltlicher Vokalmusik, deren Texte teilweise durch Kontrafaktur den Bedürfnissen der protestantischen Liturgie angepasst wurden.

2 Eine Darstellung des gegenwärtigen Kenntnisstands findet sich bei Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski – życie i dorobek*, in: *Marcin Mielczewski. Studia*, hrsg. von Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1999, S. 7–26 (*Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis*, Bd. 7).

3 Vgl. Adam Jarzębski, *Gościniec abo Krotkie opisanie Warszawy*, Warszawa 1643, Neuausgabe hrsg. von Władysław Tomkiewicz, Warszawa 1974, S. 92 f.

4 Vgl. Hieronim Feicht, *Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marca Scacchiego*, in: Hieronim Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980, S. 282.

Die der stilistisch an Italien orientierten katholischen Musik gegenüber aufgeschlossenen protestantischen Gemeinden in Wrocław und das persönliche Interesse von Ambrosius Profe, das sich nicht auf gedruckte italienische Musikalien beschränkte, sondern auch Werke aus Mitteleuropa einschloss, bewirkten hier ein günstiges Klima für die Aufnahme und Verbreitung von Kompositionen aus dem Umfeld des römisch-katholischen polnischen Königshofes.

Natürlich war Profe vor allem am Schaffen des polnischen Hofkapellmeisters Marco Scacchi interessiert, der in Mitteleuropa besonders auch durch seine musiktheoretische Kontroverse mit Paul Siefert bekannt war. Unter den in Scacchis *Iudicium Cribri musici* (Warszawa 1649) veröffentlichten Briefen verschiedener Musiker, die sich an der Diskussion beteiligt hatten, befindet sich auch einer von Profe, in dem dieser unter anderem den Wunsch äußert, Werke von Scacchi zu erwerben.[5] Es ist denkbar, dass diesem Vorstoß die schlesische Überlieferung von vier Vokalkonzerten und einer (unvollständig erhaltenen) Messe des königlichen Kapellmeisters zu verdanken ist; die Werke befanden sich bis zum Zweiten Weltkrieg als Teil der Sammlung von Emil Bohn in der Stadtbibliothek Wrocław und werden gegenwärtig in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt.[6] Neuere Studien haben darüberhinaus zeigen können, dass noch ein weiterer Musiker in Wrocław – vielleicht unter dem Einfluss Profes – große Anstrengungen unternahm, Musik aus Italien, Sachsen, Schlesien, Polen und andernorts zu sammeln und zu bearbeiten. Ich denke hier an den wenig bekannten Kantor der Kirche St. Maria Magdalena, Michael Büttner (tätig 1634–1662),[7] auf den eine der in der Sammlung Bohn erhaltenen Fassungen von Schütz' *Auferstehungshistorie* zurückgeht.[8] Büttner fertigte – mit Unterstützung von Tobias Zeutschner, einem zwischen 1655 und 1675 an St. Maria Magdalena tätigen Organisten,[9] sowie einigen anderen Kopisten – um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine große Zahl von Handschriften an; diese verblieben zunächst im Besitz von St. Maria Magdalena und sind jetzt Teil der Sammlung Bohn.[10] Der Bestand enthält auch Werke der am königlich polnischen Hof wirkenden italienischen Kompo-

5 Vgl. Wolfram Steude, *Wrocławski organista Ambrosius Profius (1589–1661) jako edytor i wydawca muzyki wokalnej XVII wieku*, in: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu*, Wrocław 1992, S. 51–59; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Recepcja repertuaru kapeli Władysława IV Wazy w Europie Środkowej i Północnej w świetle „Iudicium Cribri musici" Marka Scacchiego*, in: *Barok* 1 (1994), S. 95–102, speziell S. 100–101.

6 Es handelt sich um die Konzerte *Beatus Laurentius clamavit* (zusammen mit einer deutschen Parodie, *Herr speise die Dürftigen*), *Cantate Dominum canticum novum*, *Omnes gentes plaudite manibus* und *Virgo clemens, virgo pia* (Slg. Bohn Ms. mus. 197a-197b und Ms. mus. 197d-197e; Neuausgaben von Barbara Przybyszewska-Jarmińska in der Serie *Pro Musica Camerata*, Warszawa 1995–1996) sowie um die fragmentarische *Missa pacis* (Slg. Bohn Ms. mus. 197c); vgl. Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, S. 169 f.

7 Siehe Reinhold Starke, *Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 36 (1904), S. 76–80 und 85–100.

8 Vgl. Matthias Herrmann, *Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der „Breslauer Varianten" der „Auferstehungshistorie" SWV 50*, in: *Schütz-Jahrbuch* 12 (1990), S. 83–111; Greta Konradt, *Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit*, in: *Schütz-Jahrbuch* 19 (1997), S. 21–36, speziell S. 23.

9 Vgl. Reinhold Starke, *Tobias Zeutschner*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 32 (1900), S. 195–207 und 213–219; ders., *Kantoren und Organisten* (wie Anm. 7), S. 94.

10 Vgl. Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005, S. 356–372 (*Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Bd. 14). Zu diesem Thema vgl. auch Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu*, in: *Muzyka* 51 (2006), Nr. 1 (im Druck).

nisten Marco Scacchi und Francesco Lilius. Vor diesem Hintergrund erscheint mir die Zuweisung der in demselben Bestand überlieferten und stilistisch sehr ähnlichen Werke des Monogrammisten M.M.[11] an Marcin Mielczewski sehr plausibel, zumal ja bekannt war, dass Mielczewski in Schlesien als Kapellmeister des Bischofs von Wrocław gewirkt hatte und mithin der Zugang zu seinen Werken schon allein deshalb besonders leicht gewesen sein muss.[12]

Die Sammlung Bohn enthält unter der Sammelsignatur Ms. mus. 170 handschriftliche Quellen von nahezu vierzig Kompositionen – einschließlich einiger Variantenfassungen –, deren Autorenname mit dem Monogramm M.M. angegeben ist; bei fast allen handelt es sich um vokal-instrumentale Konzerte in unterschiedlichen Besetzungen. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat es verschiedene Versuche gegeben, den Komponisten dieses Werkbestands zu bestimmen, doch keine der vorgeschlagenen Identifizierungen konnte wirklich überzeugen.[13] Demgegenüber haben jüngere Forschungen gewichtige Argumente für eine Zuschreibung dieser Werke an Mielczewski geliefert.[14] Wie bereits dargelegt wurde, kennen wir mittlerweile die biographischen Verbindungen des Komponisten nach Schlesien, wissen wann er persönlich hier anwesend war und können mit guten Gründen vermuten, dass er selbst 1650 zahlreiche seiner Werke mit nach Schlesien brachte und dass zwischen 1652 und 1654 sein gesamter musikalischer Nachlass in das Bistum Wrocław gelangte. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass mindestens zwei Kopien der *Missa super „O gloriosa Domina"* kurz nach Mielczewskis dortigem Aufenthalt in Schlesien geschrieben wurden. Auch ein großer Teil der von Bohn zusammengetragenen Quellen mit der Autorenzuweisung „M.M." ist vermutlich in den frühen 1650er Jahren entstanden.[15]

11 Vgl. ebd., S. 468.

12 Vgl. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalałe źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu*, in: *Muzyka* 39 (1994), Nr. 2, S. 3–10; dies., *Nieznany zbiór religijnych utworów wokalno-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego*, in: *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji. Warszawa 18–20 października 1996*, hrsg. von Jolanta Guzy-Pasiakowa, Agnieszka Leszczyńska und Mirosław Perz, Warszawa 1998, S. 193–214; dies., *Mielczewski, Marcin*, in: MGG2, Personenteil Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 177–180.

13 In der Literatur am häufigsten fortgeschrieben wurde die von Max Seiffert vorgeschlagene, allerdings rein hypothetische Zuweisung an den aus Amsterdam gebürtigen Matthias Mercker; vgl. Max Seiffert, *Matthias Mercker. Ein ausgewanderter holländischer Musiker*, in: *Gedenkboek aaneboden aan Dr. D. F. Scheurleer*, s'Gravenhage 1925, S. 291–301. Diskutiert wurde auch Martin Mayer (Meyer), Organist an St. Bernhardin in Wrocław (tätig zwischen 1671 und 1697). Lothar Hoffmann-Erbrecht behauptet in seinem Mayer-Artikel für das von ihm herausgegebene *Schlesische Musiklexikon* (Augsburg 2001, S. 447 f.) irrtümlich, dass die Autoren Fritz Koschinsky (*Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert unter Berücksichtigung des Breslauer Kunstschaffens dieser Zeit*, Breslau 1931, speziell S. XI–XXX und XXXIII–XXXVI sowie 14 und 63–65) und Fritz Feldmann (*Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten*, in der Reihe *Das Evangelische Schlesien*, hrsg. von Gerhard Hultsch, Bd. VI/2, Lübeck 1975, speziell S. 83) die in Breslau aufbewahrten Werke von M.M. dem St.-Bernhard-Organisten Mayer zuschreiben. In Wirklichkeit ist das Gegenteil der Fall.

14 Siehe Przybyszewska-Jarmińska, *Nieznany zbiór* (wie Anm. 12) und *Marcin Mielczewski. Studia* (wie Anm. 2), speziell die Beiträge von Zofia Dobrzańska-Fabiańska (S. 67–92), Aleksandra Patalas (S. 93–123) und Zygmunt M. Szweykowski (S. 125–137). Siehe auch den wichtigen Aufsatz von Tomasz Jasiński, *Autorstwo Marcina Mielczewskiego udowodnione. O „berlińskich" koncertach wokalno-instrumentalnych sygnowanych „M.M."*, in: *Muzyka* 47 (2002), Nr. 2, S. 3–21.

15 Einige der Handschriften könnten allerdings auch älter sein; sie würden dann auf Quellen zurückgehen, die aus Warszawa oder Mazovien ausgeliehen wurden.

Da es eine relativ große Zahl von Mielczewski sicher zuzuweisenden Kompositionen gibt, kann die geschilderte Indizienkette auch durch eine vergleichende Analyse geprüft werden. Diese Untersuchungen haben starke Parallelen zwischen den verbürgten Kompositionen Mielczewskis und den unter dem Signum „M.M." überlieferten Werken nachweisen können. Zum einen betrifft dies stilistische Aspekte, zum anderen aber auch Übereinstimmungen hinsichtlich des verwendeten musikalischen Materials. Am häufigsten gibt es wörtliche Entsprechungen von etwa bis zu einem Dutzend Takten; in einem Fall lässt sich die Hälfte eines Stückes in einem anderen Kontext – und natürlich mit einem anderem Text – nachweisen.[16]

Beispiel 1: siehe Seite 270.

Beispiel 2: siehe Seite 271.

Durch den Vergleich mit Titeln von verschollenen Kompositionen Mielczewskis in zeitgenössischen Inventaren konnten mehrere Konkordanzen zu dem Bestand der „M.M."-Werke in der Sammlung Bohn festgestellt werden (diese Konkordanzen sind vor allem dann besonders überzeugend, wenn es sich um selten vertonte Texte handelt).[17] Manche der Texte sind eindeutig der römisch-katholischen Liturgie zuzuordnen und wurden demnach für den protestantischen Ritus in Schlesien übernommen; bemerkenswert ist auch die Beobachtung, dass einige der Texte lokale Traditionen der katholischen Kirche in Polen reflektieren. In einigen Fällen wurden die lateinischen Originale mit deutschen Kontrafakta ausgestattet. Hierbei lassen sich verschiedene Verfahrensweisen beobachten: Manchmal wurde der Zweittext unter den ursprünglichen lateinischen geschrieben (z. B. in Slg. Bohn Ms. mus. 170, 4: *Beata Dei genitrix Maria / Diss ist vom Herrn geschehen*); in anderen Fällen wurde das Werk ein zweites Mal kopiert (so bildet z. B. Slg. Bohn Ms. mus. 170, 33: *O Lumen Ecclesiae* die Vorlage für Slg. Bohn Ms. mus. 170, 1: *Alss Christus gebohren war*). Gelegentlich wurden aber auch nur die deutschen Parodien abgeschrieben, wobei der Titel der lateinischen Vorlage entweder genannt (z. B. in Slg. Bohn Ms. mus. 170, 15: *Ave Florum Flos Hyacinthe / Halleluja. Nun freud euch Gottes*[18]) oder aber unterdrückt wurde.

Es ist denkbar, dass Ambrosius Profe sich an der Anfertigung der deutschen Texte beteiligte; vielleicht gehen sie aber auch auf Michael Büttner zurück. Die Überprüfung dieser Vermutungen würde jedoch weitere Analysen erfordern, die außerhalb meines Forschungsgebiets und meiner Kompetenz liegen. Ich hoffe, dass deutsche Wissenschaftler sich dieser Frage annehmen werden und dass die Kompositionen mit ihren deutschen Parodietexten das Interesse von deutschen – und vielleicht auch von schlesischen – Alte-Musik-Ensembles wecken werden.[19]

16 Siehe auch Jasiński, *Autorstwo Marcina Mielczewskiego* (wie Anm. 14).

17 Vgl. Tadeusz Maciejewski, *Inwentarz muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie na Piasku*, in: *Muzyka* 21 (1976), Nr. 2, S. 84; Jana Kalinayová und Autorenkollektiv, *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*, Bratislava 1995; Aleksandra Patalas, *Polonica w inwentarzach słowackich z lat 1581–1718*, in: *Muzyka* 47 (2002), Nr. 2, S. 97–107.

18 Zum Problem der Rekonstruktion des originalen lateinischen Texts siehe Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *„Ave florum flos Hyacinthe" Marcina Mielczewskiego. Problemy z rekonstrukcją oryginalnego kształtu kompozycji zachowanej z tekstem niemieckojęzycznej kontrafaktury*, in: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L Artes*, Bd. I (2003), S. 109–127.

19 In den vergangenen Jahren sind sämtliche bekannte Werke Mielczewskis mit lateinischen Texten auf CD eingespielt worden (*Marcin Mielczewski: Opera omnia*, Pro Musica Camerata 017, 020–022, 026–027). Die Aufnahme enthält weder die deutschen Parodien noch Werke, die lediglich mit deutschen Texten überliefert sind.

Die Sichtung der Sammlung Bohn hat auch außerhalb des unter der Signatur Ms. mus. 170 zusammengefassten Bestands an Werken Mielczewskis eine Konkordanz mit deutschem Parodietext zutage gefördert: Das lateinische Konzert *Audite gentes et exsultate* (Slg. Bohn Ms. mus. 170,3) ist identisch mit dem deutschen Konzert *Nun höret alle* (Slg. Bohn Ms. mus. 320). Es ist daher nicht auszuschließen, dass die Sammlung Bohn weitere bislang unerkannte Kompositionen Mielczewskis enthält.

Eine von ihnen könnte das geistliche Konzert *Jesus ist der Anfang und das Ende* (Slg. Bohn Ms. mus. 260) sein; bei dem deutschen Text handelt es sich sehr wahrscheinlich wieder um eine Parodie, während der originale Text unbekannt bleibt. Dieses in der Sammlung Bohn anonym überlieferte Werk findet sich mit dem Monogramm M.M. in einer aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls aus Schlesien stammenden Quelle. Es handelt sich hier um eine nicht vollständig erhaltene Sammelhandschrift mit geistlicher Musik, von der drei Stimmbücher (Cantus Secundus, Altus und Bassus) in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (Mus. 1-E-28[20]) und eines (Cantus Primus) in der Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. 40261[21]) erhalten sind. Das Repertoire dieser Handschrift umfasst größtenteils Werke süddeutscher, böhmischer und schlesischer Komponisten, doch auch Kompositionen von wenigstens zwei Italienern: von Marco Scacchi, der in Polen wirkte, und von dem aus Pesaro stammenden Francesco Maria Marini, der 1637 als Kapellmeister in San Marino tätig war.[22]

Die heute in Berlin und Dresden aufbewahrte Sammelhandschrift lässt sich noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Schlossbibliothek von Opole nachweisen; ihre Entstehungszeit ist um die Mitte des 17. Jahrhunderts anzusetzen. Die meisten Stücke wurden von einem unbekannten Kopisten geschrieben; gegen Ende jedoch finden sich eigenhändige Eintragungen des Komponisten Christian Reusner († 1683), bei dem es sich offenbar um den in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Legnica (Liegnitz) nachweisbaren Musiker handelt.[23] Seine Zusätze sind datiert „22. Mens. Jul. An. 1655".

20 Vgl. Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974, S. 44 f. (*Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Bd. 6).

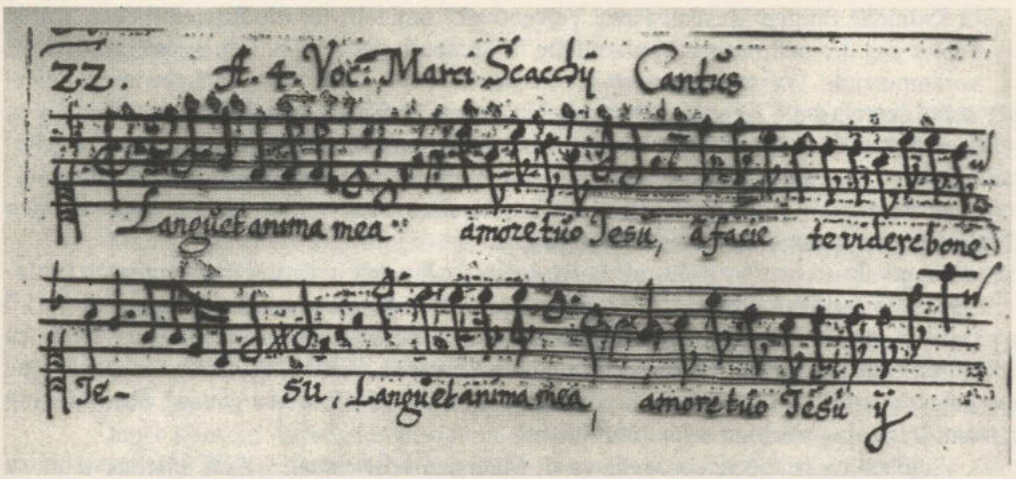
21 Vgl. Hans-Otto Korth, Jutta Lambrecht und Helmut Hell, *Die Signaturengruppe Mus. ms. 40000ff. Erste Folge: Handschriften des 15.–19. Jahrhunderts in mensuraler und neuerer Notation*, München 1997, (*Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe*, Bd. 13).

22 Die Komponisten der insgesamt 28 Werke sind im einzelnen: Johann Rudolf Ahle (Organist in Mühlhausen), Claudio Cocchi (ein italienischer Franziskaner, der in den 1620er Jahren in den Diensten des Bischofs von Olmütz stand), Andreas Hammerschmidt (dessen Werke in Schlesien sehr beliebt waren), Johann Kusser (wirkte als protestantischer Kantor in Bratislava), der berühmte schlesische Komponist Matthäus Apelles von Löwenstern, Alberik Mazak (ein aus Schlesien stammender böhmischer Zisterzienser), Johann Stadlmayer, Ambrosius Reiner (Schüler Stadlmayers und dessen Nachfolger als Kapellmeister am erzherzoglichen Hof zu Innsbruck), Marco Scacchi und Daniel Jacobi Glogoviensis (1626 Schüler des Maria Magdalena Gymnasiums in Wrocław, dann Danziger Musiker. Es ist mir nicht gelungen herauszufinden, welcher der drei in Wien und Süddeutschland tätigen Musiker mit dem Namen Johann Wagner hier vertreten ist. Wir haben keine Kenntnis von etwaigen Beziehungen Marinis nach Schlesien, außer dass seine 1637 in Venedig gedruckten *Concerti Spirituali* sich im 17. Jahrhundert in Wrocław befanden. Schließlich war es mir nicht möglich, die Monogramme P.K., P.L. und C.M. aufzulösen. Hinter C.M. könnte sich der seinerzeit in Wrocław recht bekannte Claudio Monteverdi verbergen, doch lässt sich das in der Sammelhandschrift mit diesen Initialen versehene *Laudate Dominum omnes gentes* (für Sopran, Tenor, Bass, 2 Violinen und B.c.) nicht in Monteverdis Schaffen nachweisen.

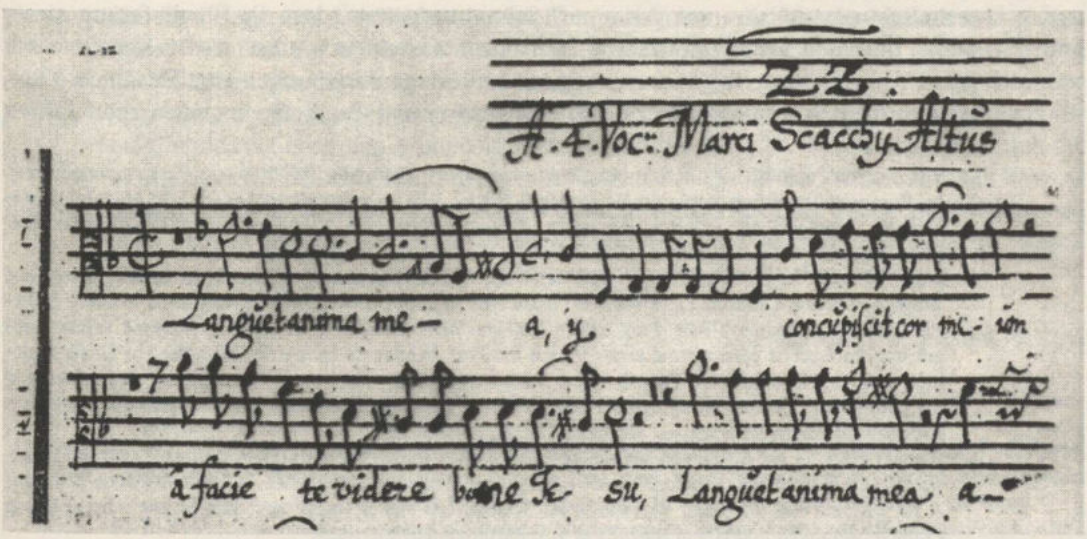
23 Vgl. Wolfgang Scholz, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Liegnitz von ihren Anfängen bis etwa zum Jahr 1800*, Breslau 1941, S. 127.

Insgesamt kann die Quelle als ein gutes Beispiel für die Verwirrung angesehen werden, zu der die Verwendung von Monogrammen führen kann. Das Problem ist in diesem Fall überaus vielschichtig und verdient eine gesonderte Behandlung.[24] Ohne dies weiter auszuführen, möchte ich hier noch die Vermutung aussprechen, dass die Sammlung noch weitere Werke von Mielczewski enthalten könnte, die bislang in den einschlägigen Werklisten nicht berücksichtigt wurden.

Beispiel 3: Marco Scacchi: *Languet anima mea* a 4; Cantus (D-B: Mus. ms. 40261)



Beispiel 4: Marco Scacchi: *Languet anima mea* a 4; Cantus (D-Dl: 1/E/28)



24 Zu diesem Thema siehe Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *M. Marini czy M. Mielczewski? Problematyczne atrybucje utworów z siedemnastowiecznych rękopisów proweniencji śląskiej*, in: *Orfeo* 3 (2002), Nr. 1 (6), S. 1–9. Auch in *De Musica* 6 / *Nuove Pagine* 1 (2003), http://free.art.pl/demusica/de_mus_6/np_01.html.

2. Mähren

Verglichen mit Schlesien war die Rezeption von Werken polnischer Komponisten des 17. Jahrhunderts in Mähren ausgesprochen schwach. Als einzige Namen sind hier der des Danziger Organisten Heinrich Döbel[25] und der von Marcin Mielczewski zu nennen. Die Schlossbibliothek in Kroměříž bewahrt unter dem Namen „M. Miltzovsky" die undatierte Handschrift eines vollständigen Zyklus von Vertonungen der *Vesperae Dominicales* für vier Singstimmen, zwei Violinen, Fagott und Orgel (Signatur: A 424, olim B III 57).[26] Die Quelle wurde von zwei Schreibern angefertigt, wobei es sich bei dem einen um den in Kroměříž tätigen Musiker Pavel Vejvanovský handelt; für die Kopierarbeiten wurde Papier aus der mährischen Papiermühle in Šumperk verwendet. Der in der Handschrift vorkommende Wasserzeichentyp ist zwischen 1676 und 1700 nachgewiesen, allerdings entstand die Handschrift wohl eher gegen Anfang dieses Zeitraums. Über die in Kroměříž verwendete Vorlage ist nichts bekannt, doch dürfte sie aus Schlesien ausgeliehen worden sein. Die Kroměřížer Sammlung enthält zahlreiche Beispiele für einen solchen Austausch; teilweise verblieben diese Handschriften in Kroměříž, teilweise wurden sie nach erfolgter Abschrift zurückgesandt.[27]

Abgesehen von den *Vesperae Dominicales* findet sich in Kroměříž die mit den Initialen M.M. versehene Abschrift des Vokalkonzerts *Triumphalis dies* (Signatur: A 311).[28] Der stilistische Befund deutet auch hier auf Mielczewski als Autor. Das aus Świdnica stammende Papier und der in der Sammlung Kroměříž anderweitig nicht nachgewiesene Kopist deuten auf die schlesische Herkunft der Handschrift, deren genaue Überlieferung und Datierung noch zu erforschen bleibt.

Schließlich ist noch ein weiteres in Mähren nachweisbares Werk Mielczewskis zu nennen. Jiři Sehnal wies auf das 1675 angefertigte Inventar der heute verschollenen Musiksammlung des Piaristenklosters in Stražnice hin. Dort ist eine Messe Mielczewskis in der von diesem Komponisten häufig verwendeten Besetzung mit sechs Vokal- und sechs Instrumentalstimmen genannt.[29] Sehnal vermutete, dass die Überlieferung dieses Werks über den Kroměřížer Bischof Karl Liechtenstein bzw. über dessen Kapellmeister Pavel Vejvanovský erfolgt sein könnte, da beide enge Beziehungen zum Stražnicer Kloster unterhielten. Ein anderer Überlieferungsweg wird durch die vor etwa zehn Jahren

25 Vgl. Danuta Popinigis, *Z Gdańska do Kromieryża czyli o Heinrichu Döbelu i jego muzyce skrzypcowej*, in: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski. XXXII Ogólnopolska Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 23–25 kwietnia 2003*, hrsg. von Elżbieta Wojnowska u.a., Warszawa 2003, S. 159–172.

26 Weiterführende Angaben zu den im folgenden besprochenen Handschriften finden sich bei Jiři Sehnal und Jitřenka Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno Episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, 2 Bde., Prag 1998 (*Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series* V). Ich bin Prof. Sehnal für zahlreiche Hinweise zur Musiksammlung von Karl Liechtenstein-Castelkorn zu Dank verpflichtet. – Die erste Beschreibung dieses Werks in der polnischen Literatur findet sich bei Oldřich Petráš, *Kompozycje Marcina Mielczewskiego w Archiwum Arcybiskupim w Kromieryżu*, in: *Sobótka* 6 (1951), S. 157–172.

27 Hier sei nur kurz auf die beiden Messen des schlesischen Musikers Maximilian Kosdras (Kozdrasz) hingewiesen; die eine zu acht Stimmen wurde zweifellos in Schlesien geschrieben, die andere (*Missa di Polaka a 10*) stammt von der Hand Vejvanovskýs. Schlesisches Papier findet sich auch in der Abschrift von Psalmvertonungen und einem Magnificat von Bartholomeus Bulovský.

28 Das Werk ist unter der Signatur A 229 nochmals anonym überliefert; diese Kopie wurde von Vejvanovský auf tschechischem Papier geschrieben. – Die Komposition, ebenso wie *Vespere Dominicales*, wurde von Zygmunt M. Szweykowski in Band II der *Opera omnia* (Krakow 1976) veröffentlicht.

29 Jiři Sehnal, *Kilka XVII-wiecznych poloników morawskich*, in: *Muzyka* 18 (1973), Nr. 2, S. 102.

aufgefundenen Inventare der Piaristenklöster in Oberungarn – der heutigen Slowakei (in Podolinec und Prievidza) – nahegelegt.[30] Diese Verzeichnisse nennen Dutzende von – heute verschollenen – Werken polnischer Komponisten, darunter auch Stücke von Mielczewski. Von Letzterem werden sogar Messen für sechs Vokal- und sechs Instrumentalstimmen erwähnt, wenngleich das im Stražnicer Inventar genannte Werk nicht unbedingt darunter gewesen sein muss. Es scheint demnach, dass eine Ausbreitung von Musikalien von der Slowakei nach Mähren durch Klöster desselben Ordens ernsthaft in Betracht gezogen werden muss.

3. Sachsen

Für die Überlieferung der Werke Mielczewskis in Sachsen sind derzeit kaum Anhaltspunkte greifbar. Mir ist keine Handschrift sächsischer Provenienz bekannt, die Kompositionen dieses Meisters enthielte. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt meiner Forschung kann ich lediglich darauf hinweisen, dass sich einige Stücke einst in Merseburg befanden.[31] Man kann zudem annehmen, dass sächsische Musiker Zugang zu der 1659 in Berlin und Jena veröffentlichten Sammlung *Erster Theil Geistlicher Concerten* [...] *aus den berühmtesten, italiänischen und andern Autoribus* von Johann Havemann (RISM B, 1659[3]) hatten; diese Anthologie enthält von Mielczewski das geistliche Konzert *Deus in nomine tuo* für Bass, 2 Violinen, Fagott und Basso continuo. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung und das hier vertretene Repertoire weisen enge Parallelen zu den Sammlungen des Breslauer Kantors Ambrosius Profe auf. Es steht daher zu vermuten, dass Havemann seine Vorlage für die Psalmvertonung *Deus in nomine tuo* aus Schlesien bezog.

Unsere Untersuchungen haben gezeigt, dass das kaiserliche Schlesien, wo katholische und protestantische Gemeinden nebeneinander bestanden, und speziell das protestantische Wrocław, das zugleich die Hauptstadt eines katholischen Bistums war, als Zentrum für die Pflege und Überlieferung der Kompositionen von Marcin Mielczewski gelten muss. Von hier aus erfolgte zunächst die – allerdings eingeschränkte – Überlieferung nach Mähren. Im Blick auf die Beziehungen nach Sachsen scheint Schlesien eher eine nehmende als eine gebende Rolle gespielt zu haben. Dennoch halte ich es durchaus für möglich, dass neben den Kompositionen von Marco Scacchi, dessen Schaffen durch die in Leipzig veröffentlichten Anthologien Ambrosius Profes und das Wirken seines in Weimar tätigen Schülers Adam Drese in Sachsen bekannt wurde, auch die Musik von Mielczewski ihren Platz in den sächsischen Hofkapellen fand.[32] Um diese Vermutung zu belegen, müssen jedoch noch die entsprechenden musikalischen Quellen identifiziert werden.

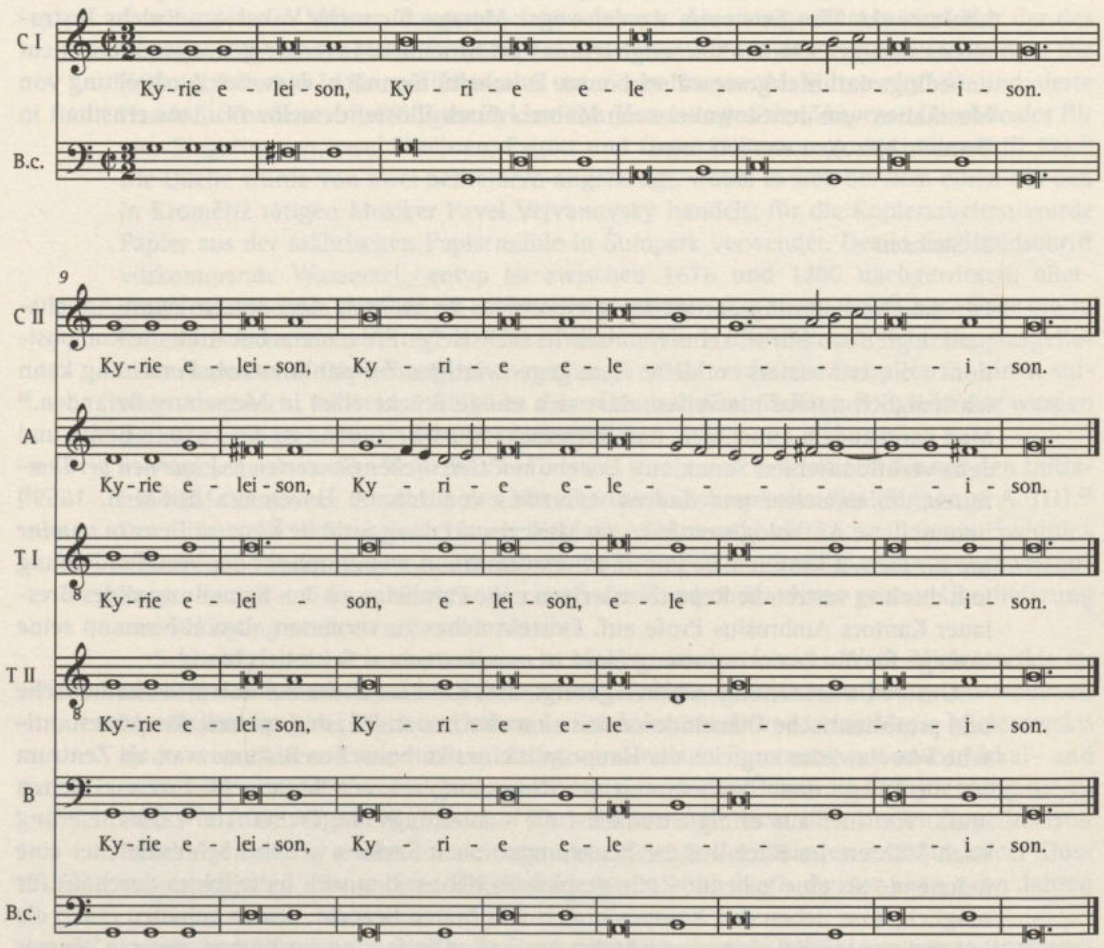
(Übersetzung: Stephanie Wollny)

30 Vgl. Kalinayová und Autorenkollektiv, *Musikinventare* (wie Anm. 19); sowie Patalas, *Polonica w inwentarzach* (wie Anm. 19).

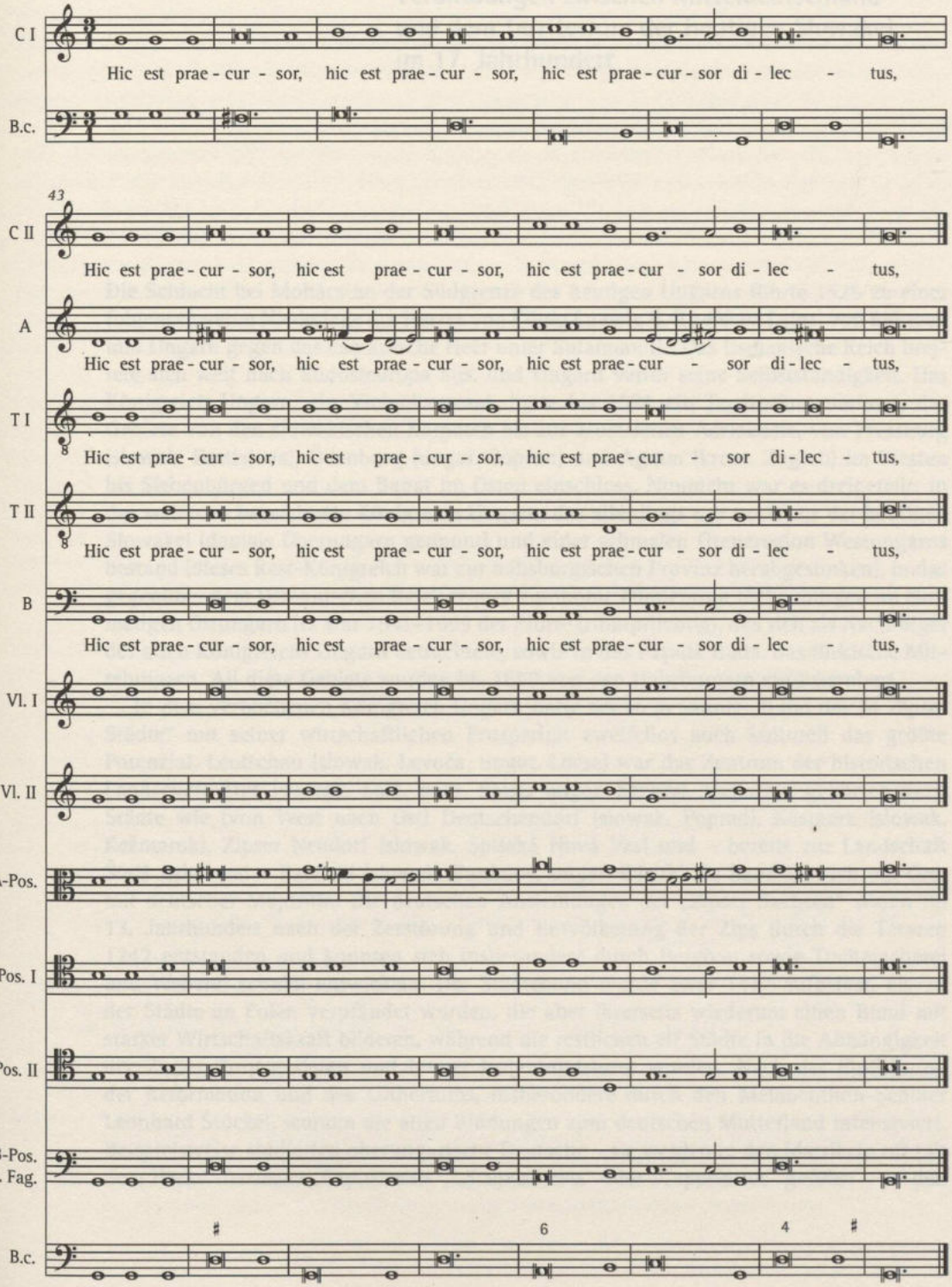
31 Vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, Bd. 3 (1813); Neuausgabe von Othmar Wessely, Graz 1966, Sp. 427: „Mielczewski (Martin), ein Komponist des 17. Jahrhunderts, von dessen Arbeit der Stadtrichter Herzog zu Merseburg Verschiedenes besaß."

32 Der 1688 in Schweinfurt angelegte *Catalogus Musicalius Dn. Eccardi* nennt von Mielczewski ein Konzert, *Tota pulchra*, das anderweitig nicht erhalten zu sein scheint. Vgl. Peter Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642–1697)*, in: *Schütz-Jahrbuch* 19 (1997), S. 156. Die Möglichkeit ist nicht auszuschließen, dass dieses Werk aus einer der sächsischen Kapellen nach Schweinfurt gelangte.

Beispiel 1: Marcin Mielczewski, *Missa super „O gloriosa Domina"*, Kyrie, Takte 1–16, nach ders., *Opera omnia*, Bd. III (Msze koncertujące), hrsg. von Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 2003 (*Monumenta Musicae in Polonia*, hrsg. von Jerzy Morawski).



Beispiel 2: M.M., *Audite gentes et exsultate* (Slg. Bohn Ms. mus. 170, 7), Takte 35–50, nach Marin Mielczewski, *Audite gentes et exsultante*, hrsg. von Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa 1998 (*Pro Musica Camerata*).



Klaus-Peter Koch

Samuel Scheidt und die musikalischen Verbindungen zwischen Mitteldeutschland und dem Territorium der heutigen Slowakei im 17. Jahrhundert

Die Schlacht bei Mohács an der Südgrenze des heutigen Ungarns führte 1526 zu einer folgenschweren Niederlage des Heeres von König Ludwig II. (Ladislav, Lajos) von Böhmen und Ungarn gegen das osmanische Heer unter Sulaiman II.: Das Osmanische Reich breitete sich weit nach Südosteuropa aus, und Ungarn verlor seine Selbstständigkeit. Das Königreich Ungarn, ein Vielvölkerstaat, hatte bis 1526 ein Territorium umfasst, das Gebiete von den slowakischen Karpaten bis zur kroatischen Adriaküste, von Pressburg (slowak. Bratislava), Ödenburg (ungar. Sopron) und Agram (kroat. Zagreb) im Westen bis Siebenbürgen und dem Banat im Osten einschloss. Nunmehr war es dreigeteilt: in das weiter so bezeichnete Königreich Ungarn, das allerdings nur noch aus der heutigen Slowakei (damals Oberungarn genannt) und einer schmalen Grenzregion Westungarns bestand (dieses Rest-Königreich war zur habsburgischen Provinz herabgesunken), in das gegenüber dem Osmanischen Reich relativ autonome Fürstentum Siebenbürgen im ehemaligen Ostungarn (es war 1541–1699 der Pforte tributpflichtig), das sich als Nachfolger des alten Königreichs Ungarn betrachtete, sowie in das Paşalik Buda, das türkische Mittelungarn. All diese Gebiete wurden bis 1699 von den Habsburgern zurückerobert.

In dem verbliebenen Königreich Ungarn hatte der so genannte „Bund der 24 Zipser Städte" mit seiner wirtschaftlichen Prosperität zweifellos auch kulturell das größte Potenzial. Leutschau (slowak. Levoča, ungar. Löcse) war das Zentrum der historischen Landschaft Zips (slowak. Spiš, poln. Spisz, ungar. Szepes), weiterhin gehörten dazu Städte wie (von West nach Ost) Deutschendorf (slowak. Poprad), Käsmark (slowak. Kežmarok), Zipser Neudorf (slowak. Spišská Nová Ves) und – bereits zur Landschaft Šariš gehörend – Bartfeld (slowak. Bardejov, ungar. Bártfa). Es handelte sich um Orte mit deutscher Majorität. Die deutschen Ansiedlungen der „Zipser Sachsen" waren im 13. Jahrhundert nach der Zerstörung und Entvölkerung der Zips durch die Tataren 1242 entstanden und konnten sich insbesondere durch Bergbau sowie Tuchmacherei und Weberei schnell entwickeln. Der Städtebund wurde zwar 1412 aufgelöst, als 13 der Städte an Polen verpfändet wurden, die aber ihrerseits wiederum einen Bund mit starker Wirtschaftskraft bildeten, während die restlichen elf Städte in die Abhängigkeit der Zipser Burg gerieten und immer bedeutungsloser wurden. Nach der Einführung der Reformation und des Luthertums, insbesondere durch den Melanchthon-Schüler Leonhard Stöckel, wurden die alten Bindungen zum deutschen Mutterland intensiviert. Beispielsweise studierten oberungarische Deutsche – sie werden in den Matrikeln oft mit dem Herkunftszusatz „Cepusiensis", „Scepusiensis" oder „Cepusianus" geführt – an den

protestantischen Universitäten Mitteldeutschlands, besonders in Wittenberg, Leipzig und Frankfurt (Oder). Diese Bindungen nach Mitteldeutschland, dem Zentrum des Protestantismus, bestanden auch in musikalischer Hinsicht, und sie führten im 16. und 17. Jahrhundert zu einer steten Aktualisierung des kirchenmusikalischen Repertoires. Mit der Durchsetzung der Gegenreformation (1674 wurden die Prediger und Lehrer lutherischer Konfession in Oberungarn zum Tode bzw. zur Galeerenstrafe verurteilt) wurde diese Entwicklung abgebrochen.

Wie an anderer Stelle bereits dargelegt,[1] zeigen sich die Verbindungen nach Mitteldeutschland während dieser Zeit deutlich in den beiden erhaltenen Kirchenmusiksammlungen in Leutschau[2] und in Bartfeld.[3] Die Bartfelder Sammlung enthält Werke von 318 Komponisten aus Italien, Frankreich, den Niederlanden, Deutschland, Österreich, Böhmen und Oberungarn (Slowakei). Davon stammen 19 Komponisten (6,0 %) aus Mitteldeutschland, 23 (7,2 %) wirkten in dieser Region. Insgesamt 18 Komponisten (5,7 %) sind sowohl in Mitteldeutschland geboren worden als auch dort tätig gewesen. Ähnliches gilt auch für die Leutschauer Sammlung, und selbst im so genannten Kájoni-Codex, einer von dem Franziskaner János Kájoni im slowakischen Tyrnau (slowak. Trnava) begonnenen und dann in siebenbürgischen Ordenshäusern abgeschlossenen Sammelhandschrift, sind von den 33 identifizierten Komponisten vier (12,1 %) in Mitteldeutschland geborene bzw. tätige Musiker. So finden sich in Oberungarn (Slowakei) in der fraglichen Zeit Werke u. a. von Sethus Calvisius, Melchior Franck, Valentin

1 Klaus-Peter Koch, *Mitteldeutsche protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts und ihre Rezeption im östlichen Europa*, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik, Bericht der Konferenz Chemnitz 1999*, hrsg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch, Sinzig 2002, S. 217–253, besonders S. 231–234 (*Edition IME*, Reihe 1, Schriften Bd. 7).

2 Marta Hulková, *Levočská zbierka hudobnín*, Diss. phil., 2 Bde., Bratislava 1985; dies., *Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobnín (16. a 17. storočie)*, in: *Slovenská hudba* 25 (1999), S. 150–200; deutsche Übersetzung: dies., *Die Musikaliensammlung von Bardejov (Bartfeld) und Leutschau (Levoča) – Übereinstimmungen und Unterschiede (16.–17. Jahrhundert)*, in: *Universitas Comeniana. Facultas Philosophica. Musicologica Istropolitana* II, Bratislava 2003, S. 51–113. Leutschau (slowak. Levoča, ungar. Löcse) ist eine Stadt in der mittleren Ostslowakei, 9 km nördlich der alten Bergbaustadt Neudorf (Spišská Nová Ves), dem heutigen Zentrum der historischen Landschaft Zips (Spiš). Nach dem Tatareneinfall in die Zips 1242 wurden deutsche Kolonisten, besonders als Bergleute, angesiedelt (die „Zipser Sachsen"). Der Ort selbst wurde 1249 erstmals urkundlich erwähnt. Seine Entwicklung wurde dadurch begünstigt, dass sich hier alte Handelswege nach Ungarn, Polen und nach Prag kreuzten. Bereits 1271 wurde die Stadt zur Hauptstadt des „Bundes der 24 Zipser Städte" erklärt. 1323 wurde Leutschau königliche Freistadt. Heute gehören in Leutschau die Pfarrkirche St. Jacobi aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und die Evangelische Kirche A. B. aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, errichtet auf dem Areal einer Vorläuferkirche, zu den bedeutendsten Bauwerken der Stadt. Seit dem 19. Jahrhundert verlor die Stadt als Handelszentrum immer mehr an Bedeutung.

3 Róbert Árpád Murányi, *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*, Bonn 1991 (*Deutsche Musik im Osten* 2); Hulková, *Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej* (wie Anm. 2); deutsche Übersetzung: dies., *Die Musikaliensammlung von Bardejov (Bartfeld) und Leutschau (Levoča)* (wie Anm. 2). Bartfeld (slowak. Bardejov, ungar. Bártfa), eine Stadt mit etwa 30.000 Einwohnern, liegt in der nördlichen Ostslowakei und ist Zentrum der Šariš-Region. Sie ist 1241 erstmals urkundlich belegt. Im 13. Jahrhundert wanderten hier Weber aus Sachsen ein. Die Siedlung wurde 1320 zur Stadt und 1376 zur königlichen Freistadt erhoben. Die heute wieder römisch-katholische St.-Ägidius-Kirche wurde seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts als gotische Basilika errichtet. Hier blieb, wie in Leutschau, ebenfalls eine fast vollständige Kirchenmusiksammlung aus dem 16./17. Jahrhundert erhalten, die in der Ungarischen Nationalbibliothek Budapest aufbewahrt wird. Die Bedeutung Bartfelds ging nach deren Blüte als Tuchmacherstadt im 15./16. Jahrhundert zurück. Heute gehört die Stadt zum UNESCO-Kulturerbe und steht vollständig unter Denkmalschutz.

Hausmann, Michael Praetorius, Johann Rosenmüller, Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Melchior Vulpius und auch von Christoph Demantius, Heinrich Grimm, Andreas Hammerschmidt, Hieronymus Praetorius oder Philipp Dulichius.

Für die Notierung von Werken mitteldeutscher Komponisten in den beiden Sammlungen sind einige Kopisten bzw. Possessoren von Bedeutung. Es handelte sich dabei – so der gegenwärtige Kenntnisstand – um Organisten, die Vokalvorlagen in Claviersätze in neuer deutscher Claviertabulatur übertrugen bzw. Clavierwerke selbst kopierten. Zu ihnen gehören Caspar Plotz (um 1603, verbunden mit den Handschriften SK-Le: 13990a 1 A, 14001 59–61 A), Zacharias Zarewutius (1605–1667, 1623–1624 Organist in Iglau [tschech. Jihlava] und 1624–1667 in Bartfeld, H-Bn: Ms. mus. Bártfa 1, 2, 3, 5, 9, 18, 21, 25, 26, 28),[4] Johann Schimbraczky (?–1657 Kirchdrauf [slowak. Spišské Podhradie], 1630–1642 Organist in Kirchdrauf, 1641–1643 in Leibitz [slowak. L'ubica], 1644–1657 erneut in Kirchdrauf, SK-Le: 13992 3 A, 13993 4 A),[5] Georg Plotz (1639–1648 Organist in Käsmark, 1650–1661 in Eperies [slowak. Prešov]), Samuel Marckfelner (1621–1674, 1643 Organist in Kronstadt [rumän. Braşov], 1647–1648 in Wallendorf [slowak. Spišské Vlachý], 1648–1674 in Leutschau, SK-Le: 13994 5 A, 13991 6 A),[6] Johann Plotz (?–1680, um 1645/48 Organist in Leutschau; SK-Le: 13990b 2 A) sowie Johann Zarewutius (1667–1672 Organist in Bartfeld, 1682–1693 in Leutschau, Komposition in H-Bn: Ms. mus. Bártfa 31).

Aus diesen Informationen ist bei den Organisten (augenscheinlich bei den Namen Johann und Zacharias Zarewutius sowie Johann, Georg und Caspar Plotz) eine Familientradition zu erkennen, aber auch ihre Mobilität wird deutlich. Die Entfernung zwischen Iglau und Bartfeld beträgt etwa 400 km (vgl. Zacharias Zarewutius), zwischen Kronstadt und Wallendorf sogar etwa 550 km Luftlinie (vgl. Samuel Marckfelner). Johann und Caspar Plotz begegnen uns nicht nur in der Zips, sondern auch im niederschlesischen Brieg (poln. Brzeg) und in Halle, wo sie ganz offensichtlich Kontakte zu Samuel Scheidt pflegten. Das dies bezeugende handschriftliche Dokument findet sich unter den in der Jagiellonen-Bibliothek zu Krakau verwahrten Beständen der Staatsbibliothek Berlin (Mus. ms. 40 056).[7]

In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass die Kopisten bzw. Possessoren Caspar Plotz, Zacharias Zarewutius, Johann Schimbraczky und Samuel Marckfelner jeweils Werke von Samuel Scheidt in ihre Manuskripte notierten.[8] Für Leutschau über-

4 Richard Rybarič, *Zacharias Zarewutius organista Bartphae (1625–1664)*, in: *Nové obzory* XVI, Vlastivedná ročenka východného Slovenska 1974, S. 261–287; František Matúš, *Zachariáš Zarevucký. Biographia*, Rigorózna práca, Košice 1976; John Clapham, *Zarewutius*, in: NGroveD, Bd. 20, London u. a. 1980, S. 645.

5 Richard Rybarič, *Ján Šimbraczky – spišský polyfonik 17. storočia*, in: *Musicologica slovaca* 4, Bratislava 1973, S. 7–83; ders., *Johannes Šimbraczky und die Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts*, in: *Sagittarius* 2, Kassel 1969; John Clapham, *Schimbraczky*, in: NGroveD, Bd. 16, London u. a. 1980, S. 650 f.

6 František Matúš, *Tabulaturný zborník Samuela Marckfelnera*, Bratislava 1981.

7 Klaus-Peter Koch, *Das Claviertabulaturbuch von Caspar und Johannes Plotz. Bemerkungen zu Samuel Scheidt anhand der wieder aufgefundenen Handschrift Mus. ms. 40 056 der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin*, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung*, Bad Köstritz 1991, S. 229–243.

8 Gemäß Jana Kalinayová, *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*, Bratislava 1995, S. 40, S. 62 und S. 75, lassen sich aus Musikinventaren folgende Scheidt-Drucke im 17. Jahrhundert auf dem Territorium der heutigen Slowakei nachweisen: Bratislava, Evangelische Kirche (1651 und 1657): *Concertus sacri* 1621 sowie *Cantiones sacrae* 1620, und Prešov, Pfarrkirche (1661): *Cantiones sacrae* 1620, *Geistliche Konzerte* III 1635.

trug Schimbraczky fast die gesamten *Cantiones sacrae* von 1620, also ein Vokalwerk, in neue deutsche Claviertabulatur. In Bartfeld waren es Clavierwerke Scheidts, nämlich die ersten beiden Teile der *Tabulatura nova*, aus denen ein großer Teil zusammen mit Werken anderer in neue deutsche Claviertabulatur übertragen wurde. Leider lassen sich hier Ort und Zeit der Notierung und auch der Schreiber im Gegensatz zur Leutschauer Quelle nicht bestimmen. In beiden Fällen erfolgte die Eintragung ungeordnet, d. h. nicht in der Reihenfolge der gedruckten Vorlage.

Scheidt-Kompositionen in Leutschau [Levoča], Evangelische Kirche A. B.[9]

Die in der Leutschauer Evangelischen Kirche fast komplett erhaltene Kirchenmusiksammlung aus dem 16. und 17. Jahrhundert besteht gegenwärtig aus 68 Einheiten – 37 Drucke und 31 Handschriften – von denen ein Druck und sechs Handschriften Scheidt-Werke beinhalten. Der Druck (Sign. 27–28 A olim 13 972) betrifft die *Cantiones sacrae* von 1620 (SSWV 1–38), von denen nur noch die Stimmbücher Altus, Bassus secundus und Octava vox erhalten blieben, d. h. fünf der acht Stimmbücher sind nicht überliefert. *Cantiones sacrae* sind aber auch, wie schon erwähnt, in mehrere Leutschauer Manuskripte eingetragen worden, und zwar in die Signaturen 1 A olim 13 990a, 3 A olim 13 992, 4 A olim 13 993 und 5 A olim 13 994, sämtlich in neuer deutscher Claviertabulatur. Von den 39 Nummern des Druckes fehlen nur die sechs Nummern 16, 18, 23, 24, 35 und 37. Die Eintragung erfolgte, darauf wurde ebenfalls hingewiesen, nicht geordnet. Da der Kopist Schimbraczky, der die meisten Transkriptionen vollzog, Ort und Datum hinzufügte, wissen wir, dass die beiden Manuskripte während seiner Organistenzeit in Leibitz angefertigt wurden, und zwar zwischen Mitte Juli 1641 und Dezember 1644,[10] also mehr als 20 Jahre nach Erscheinen des Druckes. Nach seinem Organistendienst in Leibitz, einem kleinen Städtchen südöstlich von Käsmark, wechselte Schimbraczky zur Wahrnehmung seines nächsten Organistenamts in das nahe gelegene Kirchdrauf. Leutschau, wo die Manuskripte heute aufbewahrt werden, befindet sich etwa in der Mitte zwischen Leibitz und Kirchdrauf. Vereinzelte Notierungen aus anderen Scheidt-Werken finden sich in Sign. 66 A olim 14 004 (ein Stück aus *Liebliche Kraftblümlein* von 1635, nur eine Stimme) sowie in Sign. 69 A olim deest (ein Stück aus *Ludi musici II* von 1622, sechs von sieben Stimmen). Diese wurden jedoch nicht von Schimbraczky vorgenommen.

9 Antonín Hořejš, *Levočské tabulatúrne zborníky*, in: Ladislav Burlas, Ján Fišer und Antonín Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*, Bratislava 1954, S. 95–154; Hulková, *Levočská zbierka hudobnín* (wie Anm. 2); dies., *Von der Forschung der Musikgeschichte in der Slowakei. Orgel-Tabulaturbücher der Musikaliensammlung von Levoča (17. Jahrhundert)*, in: *Zborník Filozofickej a Pedagogickej Fakulty Univerzity Komenského. Musaica*, Ročník XVIII, Bratislava 1985, S. 57–79; Klaus-Peter Koch, *Scheidt-Miszellen*, in: *Samuel Scheidt. Wirkungskreis, Persönlichkeit, Werk* [Bericht Scheidt-Konferenz Halle 1987], hrsg. von Gert Richter, Halle 1989, S. 89–92, besonders S. 91 f. (*Schriften des Händel-Hauses in Halle* 5).

10 Die Daten sind in Ms. Sign. 3 A: Leibitz 17./19.7.1641, Dez. 1641, 5.4.1642, 28.5.1642, 17.10.1642, in Ms. Sign. 4 A: Leibitz 10./24./25./30./31.7.1643, 1./4./11.–14./15./17.8.1643, 22.12.1644.

Scheidt-Kompositionen in Bartfeld [Bardejov], St. Aegidien[11]

In vier Bartfelder Handschriften finden sich Scheidt-Werke: einige Claviertranskriptionen von Werken aus den *Cantiones sacrae* (Mus. ms. Bártfa 17), den *Geistlichen Konzerten* II (ebenda) und den *Geistlichen Konzerten* III (Mus. ms. Bártfa 16 und 26) sowie aus der *Tabulatura nova* (Ms. mus. Bártfa 27).

Die aus 59 Blättern bestehende Handschrift Ms. mus. Bártfa 27 enthält besonders viele Scheidt-Werke und soll deshalb im Folgenden näher beschrieben werden.

Auf 54 Blättern wurden in die Handschrift Werke verschiedener Komponisten in neuer deutscher Claviertabulatur eingetragen, auf fol. 55r–59r folgt dann ein Melodieverzeichnis, geordnet nach Anfangstönen. Insgesamt weist die Quelle 33 Kompositionen auf, 22 davon sind mit Autorenangaben versehen. Je ein Werk stammt von Melchior Vulpius (fol. 11v–13r, Nr. 2263),[12] Johann Grabbe (fol. 13v–14r, Nr. 2264) und einem nicht identifizierbaren Herrn von Losenstein (fol. 8v–12r, Nr. 2262), der aber eher Dedikat denn Komponist zu sein scheint, was der Titel *Intrada Herrn von Losenstein* nahe legt. Ferner befinden sich in der Handschrift sechs bzw. sieben Werke von Sweelinck mit Autorangabe (fol. 15r–16r, Nr. 2265; fol. 18v–19r, Nr. 2267; fol. 25v–27r, Nr. 2270; fol. 28v–31r, Nr. 2275; fol. 34v–36r, Nr. 2277; fol. 35v–37r, Nr. 2278; fol. 38v–40r, Nr. 2280), wobei eines, fol. 18v–19r, Nr. 2267, aufgrund stilistischer Gegebenheiten auch Scheidt zugeschrieben wurde (SSWV i 13) und zwölf von Scheidt mit Autorangabe (neun Kompositionen aus den ersten beiden Teilen der *Tabulatura nova* sowie drei Unikate: fol. 16v–19r und 20v–21r, Nr. 2266 = SSWV 104; fol. 22v–24r, Nr. 2268 = SSWV 130; fol. 30v–35r, Nr. 2276 = SSWV 107; fol. 36v–39r, Nr. 2279 = SSWV 137; fol. 39v–43r, Nr. 2281 = SSWV 136; fol. 42v–44r, Nr. 2282 = SSWV 560; fol. 42v–44r, Nr. 2282 = SSWV 108; fol. 49v–51r, Nr. 2286 = SSWV 134; fol. 50v–52r, Nr. 2287 = SSWV 562; fol. 52v–54r, Nr. 2289 = SSWV 561; fol. 53v–54r, Nr. 2290 = SSWV 109; fol. 53v–54r, Nr. 2291 = SSWV 110). Dazu kommen – ohne Autorenangabe – weitere drei aus der *Tabulatura nova* entnommene Kompositionen (fol. 23v–26r, Nr. 2269 = SSWV 106; fol. 45v–47r, Nr. 2284 = SSWV 111; fol. 47v–50r, Nr. 2285 = SSWV 112) und drei bzw. vier zweifelhafte Scheidt-Werke (ohne Autorangabe: fol. 27v–28r, Nr. 2273 = SSWV i 15; sowie fol. 28v–31r, Nr. 2275 = SSWV i 17; mit der Autorangabe Sweelinck: fol. 35v–37r, Nr. 2278 = SSWV i 8; schließlich ohne Autorangabe: fol. 51v–52r, Nr. 2288 = SSWV i 11). Insgesamt elf Werke der Sammlung sind anonym.

Aufgrund der Autopsie der Quelle kann für zwei der zweifelhaften Werke in diesem Bartfelder Manuskript (Nr. 2267 und Nr. 2275) eine Autorschaft Scheidts ausgeschlossen werden. In vier Fällen wurden in der Quelle unmittelbar hintereinander Versus- bzw. Variationenketten über gleiche Vorlagen von Sweelinck und von Scheidt notiert, über *Vater unser im Himmelreich* (Nr. 2265 und Nr. 2266), *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*

11 Ottó Gombosi, *Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa*, in: *Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin 1929, S. 38–47; ders., *Quellen aus dem 16.–17. Jahrhundert zur Geschichte der Musikpflege in Bartfeld und Oberungarn*, in: *Ungarische Jahrbücher* 12, Berlin und Leipzig 1932, S. 331–340; Murányi, *Thematisches Verzeichnis* (wie Anm. 3); Wolfram Steude, *Bartfelder Handschriften*, in: MGG2, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 1256–1258.

12 Die Angaben in diesem Abschnitt informieren über den Notierungsplatz in der Quelle (folio-Angabe), über die Nummer entsprechend dem Verzeichnis der Bartfelder Quellen von Murányi, vgl. Murányi, *Thematisches Verzeichnis* (wie Anm. 3) sowie ggf. über die Position im Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis, vgl. *Samuel-Scheidt-Werke-Verzeichnis*, hrsg. von Klaus-Peter Koch, Wiesbaden u. a. 2000.

(Nr. 2267 und Nr. 2268), ein Passamezo (Nr. 2275 und Nr. 2276) sowie eine Allemande *Soll es sein* (Nr. 2280 und Nr. 2281), wobei die Komponisten angegeben werden und die Sweelinck-Fassung jeweils vor der Scheidt-Fassung steht. Die scheinbare Einflechtung von Scheidt-Versus in die Sweelinck-Komposition Nr. 2267 (Näheres über den Sachverhalt weiter unten) über *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* war ein Grund, weshalb dieses Werk in der Literatur trotz der Nennung der Autorschaft Sweelincks als Komposition Scheidts aufgefasst wurde. Dem Werk Sweelincks folgt unmittelbar darauf ein tatsächliches Scheidt-Werk über dieselbe Vorlage. Das trifft auch auf die Passamezi Nr. 2275 und Nr. 2276 zu. Man ist versucht, aus diesen Parallelisierungen anzunehmen, dass der Schreiber der Bartfelder Sammlung – oder der Schreiber einer eventuellen Vorlage für diese Quelle – um die Schülerschaft Scheidts bei Sweelinck bzw. um einen Zusammenhang der beiden wusste.

Hinzu kommt eine weitere Beobachtung: Werke von Scheidt tragen teilweise von der gedruckten Vorlage der *Tabulatura nova* abweichende Titel, nicht nur in orthographischer, sondern auch in substanzieller Hinsicht, was „Insider-Wissen" voraussetzt. Das wird besonders deutlich in *Frantzösisch liedl sonst Stutzl Tantz genandt varirt* (Nr. 2285 = SSWV 112, gemeint ist *Est-ce Mars*; im Manuskript ohne Autorangabe, in der gedruckten Scheidt-Vorlage, der *Tabulatura nova I*, heißt der Titel *Cantio Gallica: Est ce Mars, Frantzösisch Liedgens*) sowie in *Ein Engeländisch liedl: von der fortun wird ich getrieben umb. Sam: Scheidt* (Nr. 2286 = SSWV 134, gemeint ist *Von der Fortun wird ich getrieben um*; im Manuskript mit Autorangabe Scheidt, im Scheidt-Druck der *Tabulatura nova II* heißt es nur: *Cantilena Anglica Fortunae*).[13] Weder gibt es in Scheidts Drucken einen Hinweis auf das Textincipit der Cantilena anglica, noch darauf, dass die Cantio gallica *Stutzl Tantz* genannt wurde. Die Gründe für diese Titel-Erweiterung müssen zunächst offen bleiben. Man darf zumindest die Frage aufwerfen, ob der Kopist den Druck der *Tabulatura nova* zur Vorlage hatte oder andere Vorlagen nutzte.

Noch ein Weiteres ist festzuhalten: In dieser Bartfelder Handschrift begegnen wir drei Werken, die die Autorangabe „Scheidt" tragen, aber in keinem seiner Drucke und auch in keiner weiteren Handschrift vorkommen, also Unikate sind.

Bemerkenswert ist jedenfalls, dass der dritte Teil der *Tabulatura nova* nicht als Vorlage für die Übertragungen herangezogen wurde. Hier bleibt die Frage nach den Gründen ebenfalls unbeantwortet. Auch die Canones aus dem ersten Teil der *Tabulatura nova* wurden nicht abgeschrieben, von den anderen 13 (erster Teil) bzw. 12 Nummern (zweiter Teil) waren es acht bzw. vier Nummern.

Die Notierung aller Kompositionen erfolgt in dem Bartfelder Manuskript auf mehreren Zeilen quer über die einander zugewandten Seiten. Ein neues Werk kann sich jeweils innerhalb ein und derselben Zeile an das Ende des vorherigen Werkes anschließen. Mitunter geschieht es, dass auf der rectus-Seite bereits die ersten beiden Takte eines Werkes notiert wurden, wobei das Werk auf der versus-Seite dieses und der rectus-Seite des folgenden Blattes fortgesetzt wurde, oder aber umgekehrt, dass die letzten Takte eines Werkes erst auf die folgende versus-Seite geschrieben wurden.

13 Klaus-Peter Koch, *Jan PieterszoonSweelinck – Valentin Haußmann – Samuel Scheidt? Beobachtungen zu Soll es sein? und Von der Fortun' werd' ich getrieben um*, in: *Festschrift Werner Felix zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Torsten Fuchs und Michael Zock, Frankfurt (Oder) 1997, S. 98–126 (*Frankfurter Oder Editionen*).

Ansonsten wurde die Übertragung der Scheidt-Werke aus Notenschrift in Tabulaturschrift bis auf wenige Ausnahmen sorgfältig vorgenommen. Bei der Niederschrift der Variationenkette Scheidts über *Vater unser im Himmelreich* unterlief dem Schreiber jedoch ein größerer Irrtum. Nachdem er von den neun Versus die ersten drei quer über die Seiten auf fol. 16v–17r notiert hatte, sprang er auf der anschließenden fol. 17v–18r unmittelbar auf die Versus 7 und 8 über und endete auf fol. 18v–19r mit Versus 9. Dann schloss er auf diesen Seiten eine Variationenkette Sweelincks über *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* mit den Versus 1 und 2 an, ging auf fol. 19v–20r über, wo er den Rest von Versus 2 sowie den ganzen Versus 3 notierte. In der Zwischenzeit muss ihm aufgefallen sein, dass er von der vorherigen Scheidt-Komposition die Versus 4 bis 6 vergessen hatte. So unterbrach er nun die Notierung der Sweelinck-Komposition, schrieb die fehlenden Versus 4 bis 6 des Scheidt-Werkes auf fol. 20v–21r nieder und beendete dann erst auf den nächsten fol. 21v–22r die Sweelinck-Komposition mit deren Versus 4. Er vermerkte dies dann jeweils an den Blattenden, so dass der Benutzer des Manuskripts beim Blättern im Prinzip richtig geleitet wird, dennoch besteht hinsichtlich der Notierung dieser beiden Werke ein gewisses Chaos. So schrieb der anonyme Schreiber am Ende von fol. 17r „verso folio 4 in venies 4 vers:", und tatsächlich findet sich dann auf fol. 20v–21r die fehlende Variationengruppe des Scheidt-Werkes, am Ende dieser Eintragung weist dann der Hinweis „in pracedente folio 3tio in venies 7 versi" auf die Fortsetzung des Werkes auf fol. 17v–18r hin. Ähnliche Eintragungen betreffen die Unterbrechung der Sweelinck-Komposition. Auch hier heißt es am Ende des Versus 3 auf fol. 20r „Verso 2 folio in venies 4 Vers:", was dann auf fol. 21v–22r geschieht.

Gewiss sollte man, von diesen Fakten ausgehend, nicht vorschnell von einer spezifischen Scheidt-Pflege in Oberungarn bzw. der Slowakei sprechen, sondern das Interesse an Scheidt-Werken im Zusammenhang mit der Ausrichtung der protestantischen Kirchenmusik am mitteldeutschen Vorbild betrachten. Dennoch ist die Tatsache, dass in Bartfeld mindestens 21 Scheidt-Werke notiert wurden, dagegen nur 7 Schütz- und 4 Schein-Kompositionen, zumindest bemerkenswert. Andere Komponisten sind hier allerdings mit noch mehr Werken nachweisbar, so Matthias Eckel, Heinrich Finck, Jacobus Gallus, Adam Gumpelzhaimer, Heinrich Isaac, Orlando di Lasso, Hieronymus Praetorius, Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer oder gar Melchior Vulpius, Letzterer mit 137 verschiedenen Werken, die teilweise noch dazu mehrfach notiert wurden, so dass allein 214 von den insgesamt 2.610 Stücken in Bartfeld Vulpius-Werke sind. Dass Vulpius Mitteldeutscher (Thüringer) war, bestätigt nur noch einmal die Bedeutung Mitteldeutschlands für die protestantische Kirchenmusik.

Tabelle 1: Im 17. Jahrhundert an der Evangelischen Kirche A. B. Leutschau (Levoča) existierende Scheidt-Kompositionen.

Cantiones sacrae 1620		Druck
		Sign 27–28 A (fragm.: Altus, Bassus 2, Octava vox)
		Manuskripte
	Nr. 36	Sign. 1 A
	Nr. 6/7, 13, 22, 25, 27 und 30–31	Sign. 3 A
	Nr. 1–5, 8–15, 17, 19–21, 26, 28–29, 32–34, 36 und 38–39	Sign. 4 A
	Nr. 3, 9	Sign. 5 A
	im Einzelnen	in
	Nr. 1 (SSWV 1)	Sign. 4 A
	Nr. 2 (SSWV 2)	Sign. 4 A
	Nr. 3 (SSWV 3)	Sign. 4 A und 5 A
	Nr. 4 (SSWV 4)	Sign. 4 A
	Nr. 5 (SSWV 5)	Sign. 4 A
	Nr. 6 (SSWV 6)	Sign. 3 A
	Nr. 7 (SSWV 7)	Sign. 3 A
	Nr. 8 (SSWV 8)	Sign. 4 A
	Nr. 9 (SSWV 9)	Sign. 4 A
	Nr. 10 (SSWV 10)	Sign. 4 A
	Nr. 11 (SSWV 11)	Sign. 4 A
	Nr. 12 (SSWV 12)	Sign. 4 A
	Nr. 13 (SSWV 13)	Sign. 3 A und 4 A
	Nr. 14 (SSWV 14)	Sign. 4 A
	Nr. 15 (SSWV 15)	Sign. 4 A
	Nr. 16 (SSWV 16)	
	Nr. 17 (SSWV 17)	Sign. 4 A
	Nr. 18 (SSWV 18)	
	Nr. 19 (SSWV 19)	Sign. 4 A
	Nr. 20 (SSWV 20)	Sign. 4 A
	Nr. 21 (SSWV 21)	Sign. 4 A
	Nr. 22 (SSWV 22)	Sign. 3 A
	Nr. 23 (SSWV 23)	
	Nr. 24 (SSWV 24)	
	Nr. 25 (SSWV 25)	Sign. 3 A
	Nr. 26 (SSWV 26)	Sign. 4 A
	Nr. 27 (SSWV 27)	Sign. 3 A
	Nr. 28 (SSWV 28)	Sign. 4 A
	Nr. 29 (SSWV 29)	Sign. 4 A
	Nr. 30 (SSWV 30)	Sign. 3 A
	Nr. 31 (SSWV 31)	Sign. 3 A
	Nr. 32 (SSWV 32)	Sign. 4 A
	Nr. 33 (SSWV 33)	Sign. 4 A
	Nr. 34 (SSWV 34)	Sign. 4 A
	Nr. 35 (von Gottfried Scheidt)	
	Nr. 36 (SSWV 35)	Sign. 1 A (nicht notiert), 4 A
	Nr. 37 (SSWV 36)	
	Nr. 38 (SSWV 37)	Sign. 4 A
	Nr. 39 (SSWV 38)	Sign. 4 A
Liebliche Kraftblümlein 1635	Nr. 1 (SSWV 264)	Sign. 66 A
Ludi musici II 1622	Nr. 17 (SSWV 101)	Sign. 69 A

Tabelle 2: Im 17. Jahrhundert an St. Aegidien in Bartfeld (Bardejov) existierende Scheidt-Kompositionen.

Cantiones sacrae 1620	SSWV 15 (*Cantiones sacrae* 15) *In dulci Jubilo* [8v., mit Autorangabe Samuel Scheidt]	Sign. Ms. mus. Bártfa 17, Koll. 2
	SSWV 11 (*Cantiones sacrae* 11) *Gelobet seystu Jesu Christ* [8v., mit Autorangabe Samuel Scheidt]	
	SSWV 13 (*Cantiones sacrae* 13) *Angelus ad Pastores ait* [8v., mit Autorangabe *„eiusdem"*]	
Geistliche Konzerte II 1634	SSWV 217 (*Geistliche Konzerte* II 1634 Nr. 2/ 2. pars) *Her unser Herrscher* [5v., keine Autorangabe]	Sign. Ms. mus. Bártfa 17, Koll. 2
Geistliche Konzerte III 1635	SSWV 278 (*Geistliche Konzerte* III 1635 Nr. 1/ 2. pars) *Hosianna dem Sohne David* [5v., keine Autorangabe]	Sign. Ms. mus. Bártfa 16, Koll. 5
	SSWV 285 (*Geistliche Konzerte* III 1635 Nr. 4) *Ach mein hertzliebes Jesulein* [5v., mit Autorangabe Samuel Scheidt]	Sign. Ms. mus. Bártfa 26
Tabulatura nova I 1624	Nr. 1 (SSWV 102)	
	Nr. 2 (SSWV 103)	
	Nr. 3 (SSWV 104)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 4 (SSWV 105)	
	Nr. 5 (SSWV 106)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 6 (SSWV 107)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 7 (SSWV 108)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 8 (SSWV 109)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 9 (SSWV 110)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 10 (SSWV 111)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 11 (SSWV 112)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 12 (SSWV 113)	
	Nr. 13 (SSWV 114)	
	Canones Nr. 1–12 (SSWV 115–126)	
Tabulatura nova II 1624	Nr. 1 (SSWV 127)	
	Nr. 2 (SSWV 128)	
	Nr. 3 (SSWV 129)	
	Nr. 4 (SSWV 130)	
	Nr. 5 (SSWV 131)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 6 (SSWV 132)	
	Nr. 7 (SSWV 133)	
	Nr. 8 (SSWV 134)	
	Nr. 9 (SSWV 135)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 10 (SSWV 136)	
	Nr. 11 (SSWV 137)	Ms. mus. Bártfa 27
	Nr. 12 (SSWV 138)	Ms. mus. Bártfa 27
Unika	SSWV 560 *Pargamasco* | *Varirt* | *Sam: Scheidt*	Ms. mus. Bártfa 27
	SSWV 561 *Galliarda* | *Varirt:* | *Sam: Sch:*	
	SSWV 562 *Galliarda* | *Dulenti* | *Varirt:* | *Sam: Sch:*	

Tabelle 3: Vergleich der Scheidt-Quellen in Leutschau und Bartfeld mit den gedruckten Vorlagen

Kurztitel des Drucks	SSWV-Nummern	daraus in Leutschau	daraus in Bartfeld
Cantiones sacrae 1620	SSWV 1–38	SSWV 1–15, 17, 19–22, 25–35, 37–38 dazu drei Stimmbücher des Drucks SSWV 1–38	SSWV 11, 13, 15
Ludi musici II 1622	SSWV 85–101	SSWV 101	
Tabulatura nova I 1624	SSWV 102–126		SSWV 104, 106–112
Tabulatura nova II 1624	SSWV 127–138		SSWV 130, 134, 136, 137
Geistliche Konzerte II 1634	SSWV 213–262		SSWV 217
Geistliche Konzerte III 1635	SSWV 277–326		SSWV 278, 285
Liebliche Kraftblümlein 1635	SSWV 264–276	SSWV 264	
dazu nur handschriftlich:	SSWV 560, 561, 562		SSWV 560, 561, 562

Werner Braun

Samuel Michaels Zwischengesänge zum verdeutschten *Aminta* von 1630

Vokalmusik erleichtert und erschwert zugleich die analytische Arbeit, denn „materia" und „forma" ergänzen einander, Worttext und Notentext wollen aber auch für sich verstanden werden. Heinrich Schützens Versuch vom 13. April 1627, eine italienische Oper in deutscher Sprache nachzuahmen, ist wegen des Fehlens der Noten nur aus der Dichtung des Martin Opitz nachzuvollziehen.[1] Da kein Notendruck existierte, war schon die zeitgenössische Rezeption vage, so in der kursächsischen Handelsstadt Leipzig. Hier schickte sich der Verleger Gottfried Große (Groß) 1629/30 an, das berühmte Pastoraldrama *Aminta* von Torquato Tasso genau 50 Jahre nach dem Erstdruck zusammen mit weiteren verdeutschten englischen, italienischen und spanischen Sprechspielen unter dem Titel *Liebeskampff* vorzulegen.[2] Der erste Band dieser durchweg anonymen Sammlung kursierte schon seit 1625 in zweiter Auflage;[3] es bestand eine rege Nachfrage. Für den *Aminta* (Amyntas) aber gab es in Deutschland bisher nur eine lateinische Übersetzung des Arztes Andreas Hildebrand aus dem „Torgauer" Opernjahr 1627.[4] Dass Große jetzt, 1630, auch auf die Musik zuging und nicht nur eine ganze volkstümliche „Sing-Komödie" mitsamt ihren fünf Melodien herausgab,[5] sondern auch die *Comedia. Von den Aminta und Silvia* mit ebenfalls fünf geeigneten Sologesängen ohne Verfasserangabe,[6] bezeichnet einen neuen künstlerischen Anspruch im Schatten von Schütz. Der Name dieses kurfürstlichen Kapellmeisters muss dem Verleger schon lange vor seiner kaufmännischen Beschäftigung mit den *Kleinen Geistlichen Concerten I* (1636) bekannt gewesen sein. Für die in jeder Hinsicht geringeren musikalischen Aufgaben beim *Aminta* wäre allerdings der Dresdner Hofkapellmeister die falsche Adresse gewesen.

1 Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672), Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik*, Bern 2004, Kap. 5 und 6.

2 *Spieltexte der Wanderbühne*, hrsg. von Manfred Brauneck, Bd. 1, Berlin 1970, Bd. 2, ebd. 1975. Vgl. auch dessen Ausführungen zu Tassos *Aminta* in: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 1, Stuttgart und Weimar 1993, S. 446 f.

3 Max Spirgatis, *Die literarische Produktion Deutschlands im 17. Jahrhundert und die Leipziger Messkataloge*, in: *Beiträge zur Geschichte des Schrift-, Buch- und Bibliothekswesens* 6 (1901), Reprint 1968, S. 56.

4 Die Messkataloge kündigen sie so an: „Amynat, comoedia pastoralis elegans, nobilißimi Dn.[= Domini] Torquati Tassi, ex italico in Latinum conversa ab Andrea Hildebrando Med[icinae] Doct[ore] apud [Clemens Schleich in Frankfurt] in 8[= Octavo]".

5 Vgl. *Der Alte soll zurücke stahn! Sing-Komödie (1630)*, nach den Quellen rekonstruiert und zur Aufführung eingerichtet von Werner Braun, Saarbrücken 1992.

6 *Spieltexte* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 91–210. Abgesehen von den Intermedien zum *Aminta* brachte erst das 18. Jahrhundert diesen Stoff musikalisch reicher: Tim Carter, *Tasso*, in: *The New Grove of Opera*, Bd. 4, London 1996, S. 656.

Große beauftragte einen Fachmann aus seiner Umgebung: den Organisten an der Leipziger Nikolaikirche Samuel Michael, wie aus den drei geistlichen Umtextierungen durch den Gothaer Gymnasialrektor Andreas Reyher (1648) nachgewiesen wurde.[7]

1. Organisatorische Voraussetzungen

Mit der drei Jahre älteren *Dafne* ist unsere Quellenlage allerdings kaum vergleichbar: dort nur Überlieferung des Worttextes, hier auch der Musik, in einer zuverlässigen und teilfaksimilierten Neuausgabe jedermann verfügbar; dort zwei berühmte Autoren, der eine für den Text, der andere für die Musik, hier eine Reihe von verborgenen Mitarbeitern mit unklaren Anteilen, darunter der erste Sammler der Spieltexte Friedrich Menius;[8] dort ein Kunstwerk mit fraglos beiderseitig höchst artifiziellem Anspruch, hier ein dem breiten Publikumsgeschmack angepasstes Stück. Die Gemeinschaft der Ereignisse von 1627 und 1630 besteht in der musikalischen Idee eines dramatischen deutschen Spiels auf bewährter italienischer Grundlage.

Die organisatorischen Voraussetzungen akzentuieren wieder die Unterschiede. Vom *Aminta* aus lauten sie: Verkaufserfolg schon des ersten Teils der Dramensammlung, stärkere „Romanisierung" des zweiten Teils von 1630,[9] damit zusammenhängend dessen Umbenennung zu „Liebeskampff",[10] stärkere Musikalisierung in Teilen, Verantwortung eines Buchverlegers. Dass er Michael mit der Komposition beauftragte, entsprach der Marktlage in Leipzig. Thomaskantor Johann Hermann Schein gab sich mit solch für ihn zweitrangigen Arbeiten nicht ab, und er starb ja schon im Erscheinungsjahr 1630. Thomasorganist Georg Engelmann d. Ä. wurde zwar wie Michael 1632 ein Opfer der Pest, er wird aber mindestens zehn Jahre älter gewesen sein.[11]

Der poetisch-musikalische Beitrag reicht von Blatt N 7 verso bis O 5 verso (freie Seite), das sind 13 Seiten oder reichlich anderthalb Quarto-Bogen nach dem Ende des Dramas. Durch diese Ausführlichkeit waren kunstrichtige Tonsätze möglich – die einzigen in den zwei Dramenbänden. Dieses Noten-„Heft" erweist sich durch den Einbezug in die Blattzählung und durch den Beginn auf der Rückseite von N 7 als fest in der Sammlung integriert, schloss aber die Möglichkeit anderer „Zwischenakte" keineswegs aus.

Im Jahr der ersten Ankündigung des *Liebeskampffs* 1629 ist der Auftrag an Michael zu vermuten. Spätestens im Herbst wird er das Manuskript Große übergeben haben, und zwar sicher gleich in der getrenntstimmigen Form wie im Druck und noch nicht in einer moderneren Partiturform, die bei der Satzarbeit wieder aufgelöst worden wäre. Vielleicht hat aber der Verleger die ursprüngliche Bezifferung des Manuskripts stillschwei-

7 Werner Braun, *Drei Kantionalsätze von Samuel Michael in Gotha 1648* (1955), in: JbLH 34 (1992/93), S. 108–111; ders., *„Praeludia" im Liebeskampff. Zu den Autoren der Dramensammlung von 1630*, in: *Daphnis* 22 (1993), S. 329–346. Diese „Enttarnung" ist in den großen wissenschaftlichen Nachschlagewerken noch nicht angekommen: weder in *New Grove*, noch im MGG-Personenteil.

8 Gustav Fredén, *Friedrich Menius und das Repertoire der englischen Komödianten in Deutschland*, Stockholm 1939.

9 Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3, Salzburg 1959, S. 372.

10 Werner Braun, *„Liebeskampff", Poetische Topoi und die Musik*, in: *Ich und der Andere. Aspekte menschlicher Beziehungen*, hrsg. von Reiner Marx und Gerhard Stebner, St. Ingbert 1996, S. 451–477 (*Annales Universitatis Saraviensis, Phil. Fak.* 8).

11 Vgl. Rebekka Fritz, *Engelmann*, in: MGG2, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 348–350.

gend gestrichen, weil sein Publikum damit noch nicht viel hätte anfangen können. Man brauchte zu Aufführungen also einen erfahrenen Clavieristen, der aus dem Gang der Musik die gemeinte Harmonik ablesen konnte, oder man begleitete überhaupt nur „zweistimmig". Mit der Ablieferung seines Ergänzungs-Manuskripts endete Michaels Arbeit für Große. Korrektur hat der Komponist offenbar nicht gelesen: In Nr. 4 fehlen am Ende des Basses zwei Viertelnoten.

Vermutlich stammen auch die 26 Strophentexte – vier mal fünf plus einmal sechs (Nr. 2) – von Michael, denn fast jeder Musiker verstand damals Wörter poetisch zu „binden", und im Zweifelsfall stand als Freund und Helfer der Leipziger designierte Poetikprofessor Christian Bulaeus bereit. (Er eröffnete den Zuschriftenreigen in Michaels Hauptwerk *Psalmodia regia* 1632.)[12] Auf diese Frage ist zurückzukommen. Die Lieder bestehen dreimal aus acht Versen pro Strophe, zweimal aus sechs. Die dominierende Taktzahl „12" (Bemessung in Viertelnoten) ergab sich von sechs und acht Versen aus. Lied Nr. 3 hat elf, Nr. 4 nur neun Viervierteltakte. Durch den obligaten Instrumentalbass ist der Sachverhalt von „Arien" gegeben.

Mit Reyhers geistlichen Umtextierungen von 1648, die nun – 18 Jahre später – den Komponisten nennen („Sam. Mich. Dresd."), nicht aber den Verfasser der Mittelstimmen, den Parodiefall oder gar die Quelle der „Melodien", begann das Rätselraten zunächst über die gemeinte Person. Johannes Zahn, der die seltene Erstausgabe des Gothaer *Cantionale sacrum* von 1646–1648 selbst besaß und viel daraus in seine *Melodien* übernahm, fragte beim Abdruck der Oberstimme von „Meine Seele, sei zufrieden" (= Nr. 2 „Wer sich untersteht zu lieben") 1890: „Wie lautet der in der Überschrift abgekürzt bemerkte Name des Komponisten?"[13] Mit Erscheinen des „Eitner" 1901 war diese grundsätzliche Frage beantwortet. Doch Armin Fett nahm für seine Gotha-Monographie die biographischen Mitteilungen über Michael von Rudolf Wustmann von 1929 nicht zur Kenntnis und vermutete „enge Beziehungen" des Komponisten nach Gotha, obwohl die nach dessen 1632 erfolgtem Tode gar nicht möglich waren.[14] Ohne Hinweis auf Zahn, der den Gothaer Tonsatz zu Reyhers Text „Mein Augen sehen stets zu Gott" sogar vollstimmig wiedergegeben hatte,[15] veröffentlichte Arnold Schering diese Melodie (= Nr. 1 „Sollt auch auf Erden weit und breit") einstimmig (ohne Bass) 1926.[16] Die Unsicherheit blieb auch nach Walter Blankenburgs wichtigen bibliographischen Ergänzungen zum *Cantionale sacrum*, denn er nennt Michael nicht.[17]

12 Rafael Mitjana, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles*, Bd. 1, Uppsala 1911, Sp. 297 f.

13 Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 2, Gütersloh 1890, Reprint Hildesheim 1963, Nr. 3568, S. 438 f.

14 Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha* [...], Diss. (mschr.) Freiburg 1951, Bd. 1, S. 88.

15 Zahn, *Die Melodien* (wie Anm. 13), Bd. 3, Nr. 5656, S. 487 f. Die Angabe „Mel. u. Satz v. Sam. Mich. [...]" ist in Bezug von „Satz" unzutreffend.

16 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 222 f.

17 Walter Blankenburg, *Das Gothaer Cantionale Sacrum*, in: JbLH 15 (1970), S. 145–153.

2. „Intermedien"

Tassos *Favola pastorale* hat in ihrer zweiten italienischen Gestalt für die Aufführung in Pesaro 1574 unterschiedliche Formen von Aktschlüssen: fünfstrophig nach Akt 1, zweieinhalbabschnittig nach Akt 2, madrigalisch nach den Akten 3–5, alle für „Coro". Ein Auftritt von Venus, die ihren eigenmächtigen Sohn Cupido (Amor) sucht, von Angelo Solerti (1895) in Anlehnung an den Druck von Vittorio Baldini (1581) als „Epilogo" aufgefasst und im Gegensatz zum *Liebeskampff* (1630) in den deutschen *Aminta*-Spielen von 1642 und 1646 berücksichtigt, wird seit 1957 allgemein nicht mehr zum Drama gerechnet.[18] Hinweise auf die Gesangsausführung dieser Schlüsse fehlen ebenso wie entsprechende Notierungen.[19] Die Schlusschöre könnten also auch „redende" gewesen sein. Anspruchsvolle Singeinlagen („Intermedien") wie an den Fürstenhöfen Florenz (*Orfeo dolente* von Domenico Belli, 1616)[20] oder Parma (Claudio Monteverdis Beiträge von 1625)[21] kamen für Deutschland nicht in Betracht. Doch unser Druck, der Michaels Gesänge anonym und geschlossen dem verdeutschten und ins Komische erweiterten Text anfügt, ist in dieser Frage nicht ganz zuverlässig.

Der *musikalische* Bestandteil hat insofern einen philologischen Vorzug, als das Autor-Manuskript auf einem direkten Wege an den Verleger gelangt ist. Die Tonsätze weisen fast keine substanziellen Fehler auf – im Unterschied zu dem in Akt 3 verlangten „Tantz der SATYRI", wenn damit der einstimmig wiedergegebene „SATYRI Tantz" nach Schlussstrophe 74 der *SingeComoedie* „Höret, was mich außgetrieben hat" gemeint ist. Das *Worttext*-Manuskript wird dagegen mannigfache Zusätze, Streichungen und Verbesserungen aufgewiesen haben – je nach Herkunft des betreffenden Dramas. Die zweimalige Panne mit der „MSVSICA" gehört sicher noch zu den geringen Fehlern. Dieser Überlieferungsteil äußert sich zur Stellung der Gesänge, und zwar abweichend von Michael. Versucht man beide Auskünfte aufeinander zu beziehen, so bestehen mehrere Möglichkeiten:

1. Große plante von vornherein den Einbau von Michaels *Aminta*-Arien. Der fehlende Hinweis vor Akt 1 findet sich jedoch in der voranstehenden *Comœdia und Macht des kleinen Knabens Cupidinis* nach dem Prolog: „Hier muß eine kleine MVSICA gehalten werden."[22] Wurden die Vermerke nachträglich ins Manuskript geschrieben, so könnte dieser leicht an die falsche Stelle gekommen sein, zumal der Überleitungssatz vom Prolog zur Aria in beiden Fällen ganz ähnlich lautet.

18 Von den vielen Ausgaben dieses epochalen Schäferspiels, das auch in neueren italienisch-deutschen Simultanausgaben vorliegt (z. B. Torquato Tasso, *Aminta. Italienisch/Deutsch*, Frankfurt (Main) 1957 [*Exempla classica* 57]), wurde die folgende zugrunde gelegt: Torquato Tasso, *Opere*, hrsg. von Bruno Maier, Bd. 1, Milano 1963, S. 85–195. Der Epilog *Amore fuggitivo* befindet sich hier unmittelbar nach dem Drama (S. 197–203). Brauneck rechnet ihn zum Grundbestand: *Welt als Bühne* (wie Anm. 2).

19 Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, Tutzing 1969, S. 317 (*Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 14). Gesungene Madrigale in einer Aufführung 1590: Frauke Schmitz-Gropengießer, *Pastorale*, in: HmT, 1995, S. 4.

20 Peter Ackermann, *Orfeo dolente – Musikalische Dramaturgie und Personencharakteristik in Domenico Bellis Intermedien zu Tassos Aminta*, in: *Musik und Szene*, hrsg. von Bernhard R. Appel u. a., Saarbrücken 2001, S. 13–27 (*Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, NF 9).

21 Silke Leopold, *Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 37 f.

22 Vgl. *Spieltexte* (wie Anm. 2), S. 13 und 96.

2. Der Vermerk sitzt insofern richtig, als auch die vier anderen Arien in diesem ebenfalls fünfaktigen Stück verwendbar wären; sie sprachen ja allgemein von der Liebe, weniger vom Gang der Handlung, und die Figuren verkörperten Aspekte der Liebe, weniger Charaktere. Die stofflichen Aussagen bewegen sich im Ovidschen Rahmen, etwa die Aufforderung der liebeserfahrenen Daphne zu kühnen Wagnissen (II, 2 und Nr. 2, Strophe 3), die jedoch dem deutschen Spieltext näher steht als dem italienischen Original (III, 2 und Nr. 3, Str. 3 und 4), oder die Verspottung einer nicht ernst gemeinten Selbstmordabsicht (III, 2 und Nr. 3, Str. 3 und 4).
3. Prae-Ludien schlossen als Pars-pro-toto-Bezeichnungen Nachgesänge für die Akte 3–5 nicht aus. Im Endeffekt lief ja alles auf Inter-Medien hinaus – wie in anderen Theaterstücken dieser Zeit.[23] Das zwischen den Akten 2 und 3 entstandene „Loch" wäre dann die Spielpause.
4. Allerdings könnten auch durchweg Praeludien gemeint sein. Die abweichenden Vermerke zu den Akten 3–5 wären dann traditionsbedingte Irrtümer oder Nachwirkungen Tassos.
5. Die Vermerke bezogen sich auf irgendwelche geeignete Musikstücke aus dem Vorrat des jeweiligen Spielensembles. Ob es sich um Gesänge, um Instrumentalstücke oder um beides handeln sollte, bleibt offen.
6. Der Notenauftrag an Michael sollte dem ganzen *Aminta* eine *neue* attraktive Form geben oder
7. die genannten Positionsfehler *berichtigen*. Da dann aber die Druckpresse für kurze Zeit angehalten und der Drucker zusätzlich entlohnt werden müsste, wiegt diese Möglichkeit nur wenig. Für welche Möglichkeit man sich auch entscheidet – am nächsten liegen 1, 4 und 6 –, alles deutet auf ziemlich originale Dichtungen und Noten.

Die deutschen Quellen zum *Aminta* bis 1650 lassen eine Neigung zur Paarbildung in zwei Gesängen erkennen, und zwar in textlicher, musikalischer oder beiderlei Hinsicht. Tasso selbst bezieht die Coro-Aussagen 1 und 2 wechselseitig aufeinander: erst durch düstere Vorausschau, dann durch verklärenden Rückblick. Diese beiden Nummern bilden in den Verdeutschungen der vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts die einzigen Strophengesänge des Dramas. Michaels fünfaktiger Zyklus behandelt Nr. 1 und 3 als Paar, sein „Erbe" Reyher jedoch wieder die beiden ersten Nummern.

Bei der Auftragserteilung wird Große seinem Komponisten ein paar verkaufsfördernde Maßnahmen ans Herz gelegt haben, so zum Umfang der Gesänge oder deren Einstimmigkeit (mit Stützbass). Vier- oder fünfstimmige Gesänge hätten den Rahmen gesprengt. Und die fundamentierte Einstimmigkeit entsprach überhaupt der damaligen Zeit. Außerdem ließ sich eine liedhafte Solopartie leichter einstudieren als ein Chor, auch wenn er die Partien solistisch sang. Dieser Solist trat im Prolog als Cupido „in habitu consueto" auf, in Akt 3, Szene 3 verkleidet „in habitu pastorali", wo er seinen (= Tassos) „Prolog" fortsetzt. (In dem ersten Stück der Sammlung *Comedia und Macht des kleinen Knabens Cupidinis* erscheint er darüber hinaus „in einem Bauwren Habit.") Um den Liebesgott drehte sich im *Liebeskampff* fast alles. Und die Umstellung der MVSICA/ „MSVSICA" vor die oder vor einige Akte zog auch gegenüber dem Schuldrama eine Grenze, denn statt einer „Moral" wurden erotische Begleitumstände verkündet. (Das

23 Frohmut Damgel-Hofmann, *Intermedium*, in: MGG2, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1022.

Ethos erotischer Beständigkeit bei Aminta und Silvia hält der „heilige Vater" Elpino in V, 2 einer „verkehrten Welt" entgegen.) Das Ergebnis waren gesungene „Praeludia", die keine Tonarten eröffneten, sondern Affekte. Dieser Terminus verweist auf die Profession des Komponisten und ist – soweit bekannt – in kein anderes Drama für Zwischengesänge übernommen worden.

3. Texte

Um die wenn auch nur lose Verwandtschaft von Michaels *Aminta und Silvia*-Singtexten mit den originalen zu zeigen, stellen wir im Folgenden nur die jeweiligen Anfangsverse einander gegenüber.[24] Eine deutsche Fassung erschien als Prosa zwölf Jahre später von dem Wittenberger Universitätsprofessor Magister Michael Schneider (1642)[25] und dann neu „gebunden" in Philipp von Zesens gleichnamigem „Wald=Spiel" von 1646.[26] Diese beiden jüngeren Belege sind in den Anmerkungen zu Michaels ersten beiden Liedern zitiert.

1. „O bella età de l'oro Non già perche di latte": 65 Verse in 5 Strophen.[27]	„Sollt auch auf Erden weit und breit Man etwas können finden": 5 x 8 Verse.
2. „Amore, in quale scola, Da quale mastro s'apprende La tua sì e dubbia arte d'amare": 42 Verse in 3 Abschnitten.[28]	„Wer sich untersteht zu lieben, Muß sich sehr viel unterstehn: Wann es soll vonstatten gehen": 6 x 6 Verse.
3. „Coro: Non bisogna la morte Ché a stringer core a core Basto prima la fede nobil e poi l'amore": 9 Verse.	„Amor ist ein strenger Gast, Wo er einmal einqvartiret, Hat der Wirt nit Ruh und Rast": 5 x 8 Verse.
4. „Coro: Ciò che Morte rallenta, Amor, stringi Tu nemico di pace, ella di guerra": 2 Verse.	„Obgleich hat Mulciber Geschmiedet Stahl und Eisen, Mit welchem Jupiter": 5 x 8 Verse.
5. „Non so se il molto amaro Che propato ha costui servando, amando": 19 Verse.	„Ists nicht wahr? Die Hoffnung hat Bei der Liebe gute Statt": 5 x 6 Verse.

24 Vgl. auch Angelo Solerti, *Teatro di Tasso*, Bologna 1895, S. 99, ferner wie Anm. 18.

25 M. Michael Schneider, *Des betrübten Italiänischen Poeten Torquati Taßi Amintas oder Wald=Gedichte / Aus dem Originale Deutsch gegeben / und mit dem Französischen Exemplar / Wilhelm Beillards / collationiret und vergliechen*, Hamburg 1642.

26 Philipp von Zesen, *Der herzlich=verliebte schmerzlich=betrübte beständige Roselieb: oder Wald=spiel / fast nach dem des T. Tassens Amintas übergesäzt*, Hamburg 1646, in: ders., *Sämtliche Werke* III/1, bearbeitet von Ferdinand van Ingen, Berlin und New York 1993 („fast nach dem wälschen / und nach [...] M. Schneiders Übersetzung": S. 119), S. 59.

27 Schneider, Chor des Hirten [Prosa], „O du schöne güldne Zeit / nicht deßwegen / weil [...]". Zesen, Zusammenstimmung der Hürten. 1. „Güldene zeit der schönen tage! // Da der Ehre Götsen=bild", 8 Verse, 9 Strophen. Neuausgabe, S. 78–80.

28 Schneider, Chor. „Amor / in welcher schuelen / und von was für einem Lehrmeister wird deine so weitleufftige und zweiffelhaffte kunst zu lieben erlernet?" (S. 74). Zesen: Zusammenstimmung der Hürten. „Wer unter euch / ihr stärblichen / kann zeugen / // wo man die kunst zu lieben lährt /", 7 Verse, 7 Strophen. Neuausgabe, S. 93–95.

Tassos zwei Gesänge (oder Texte in einer Strophenform) verhalten sich antithetisch zueinander: unverstellte Liebe in einem weit zurückliegenden Goldenen Zeitalter gegen bis zur Unkenntlichkeit verformte Liebe, die kein Gelehrter lehren kann. Goethes *Tasso* zitiert aus dem ersten „Lied" „Erlaubt ist, was gefällt" („S'ei piace, ei lice": Vers 681, 2. Hälfte), und die „Prinzessin" korrigiert ihn mit Giambattista Guarinis Tasso-Parodie aus demselben Jahr und damit auch mit dem Diktum „Erlaubt ist, was sich ziemt" (*Tasso*, II,1).[29] Ihre Einstellung entspricht der Hofkultur. Der alltägliche „Liebeskampff" besteht offener aus Trieb, Verstellung, Augenblicksgelegenheit, scheinbarer Verzweiflung und vager Hoffnung. Unsere Texte beugen sich dem Publikumsgeschmack und bieten damit eigentlich auch keine Paraphrasen über Tassos Dichtung.

An dieser Stelle muss der Ausschluss Reyhers aus den für den Leipziger *Aminta* in Betracht kommenden Poeten kurz begründet werden. Durch seine philosophische Lehrtätigkeit in Leipzig (seit 1627) und als Student der Theologie in der Messestadt (1630/32)[30] gehörte Reyher fraglos zum Freundeskreis um Michael. Vielleicht hatte sich Große bei der Suche nach einem geeigneten Mitarbeiter sogar zuerst an ihn gewendet, der ihn dann weiterverwiesen hätte. Jeder Akademiker konnte Gedichte verfertigen, doch für Reyher sind die Zeugnisse rar.[31] Seine beiden zu Michaels „Melodien" verfertigten geistlichen Lieder nennen zusätzlich zu dessen Namen die Verfasserbuchstaben für den Text M[agister] A[ndreas] R[eyher] H[ennebergensis]: ein postumes Denkmal der Freundschaft.

Aber der Poet wählte ein anderes Gedichtspaar als sein Komponist. Der erste Text („Mein Augen sehen stets zu Gott", 3 Strophen) bittet um Errettung aus Jammer und Elend (Str. 2), der zweite („Meine Seele sey zufrieden", 4 Strophen) verheißt Trost. Das ist eine inhaltliche und textliche Korrespondenz auf der Grundlage der beiden gegensätzlichen Versfüße Jambus und Trochäus. Michaels Musik aber widerspricht: freundliches F-Dur und düsteres e-/a-Moll. Zu diesen Tonarten ist bei ihm zuerst die Liebe „ganz wunderbar" (Str. 3), dann aber herrscht der Misserfolg einer Liebesschule. Die allmächtige Liebe beruht auf unwahren Voraussetzungen, so lautet seine bittere Dialektik.

Reyher folgt in seiner Umdichtung eher dem italienischen Text. Im ersten Coro entspricht Tassos Formulierung „le pene e pianti nostri" (Vers 709) der Aussage „Mein Jammer und Elende" (Str. 2), und im zweiten Coro verwandelt sich der Liebesgott wie von selbst in den Christengott. Die zweieinhalb Abschnitte dieser Nummer eröffnet der Italiener mit dem Wort „Amor", sechsmal ruft Reyher seinen Gott an, um schließlich zu „Geist und Christi Wort" zu gelangen. Den Pädagogen interessiert in erster Linie der erbauliche Text.

Ein anderer als unser Organist kommt daher auch für die deutschen Verse nicht in Betracht. Dass er Opitzens „Reform" noch nicht (und wahrscheinlich überhaupt nicht) verinnerlicht hat, bildet keine Ausnahme in dieser Zeit. Dennoch wirken die Verse teils erstaunlich routiniert, teils weithin frisch, stellenweise geradezu direkt. Die in Nr. 3 eingebauten Kurzverse mit ihrer Tempoverdoppelung im Mittelteil haben schon etwas Kabarettistisches.

29 Wolfgang Osthoff, *Händels „Largo" als Musik des Goldenen Zeitalters*, in: AfMw 30 (1973), S. 175–189, hier S. 187. Hermann Jung, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Bern und München 1980, S. 39 (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* 9).

30 Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Fortsetzungen und Ergänzungen von Heinrich Wilhelm Rotermund, Bd. 4, Bremen 1819, Reprint Hildesheim 1961, Sp. 1911–1914.

31 Anthony J. Harper nennt ihn nicht, *German Secular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century* [...], Ashgate 2003. Die beiden *Aminta*-Kontrafakte sind die einzigen in der Literatur genannten.

4. Metrik

Michael bietet zwei jambische und drei trochäische Gedichte in jeweils gleichbleibender Silbenzahl. Drei- und mehrsilbige Wörter sind in das metrische Alternieren einbezogen. „Jupiter" ergibt also keinen Daktylus, „unterstehn" keinen Anapäst. Die Deklamation pulsiert sowohl „groß" (in Viertelnoten) als auch „klein" (in Achtelnoten) und wird vom abstrakteren „tactus" und von der konkreteren Gruppe gleichwertiger Noten aus metrisch bemessen. In beiden Fällen akzentuiert die gerade Zahl (Taktbeginn oder Mitte) jambisch, die ungerade trochäisch. Bei vier Vierteln oder vier Achteln hintereinander würde die jambische Reihe lauten: 1 2 3 4. Da im geraden tactus – der ungerade kommt nicht vor – die 1 und die 3 „schwer" sind, muss beim Jambus der „Iktus" um einen Wert nach vorn verschoben werden. Nr. 1 „Sollt auch auf Erden weit und breit" und Nr. 4 „Obgleich hat Mulciber" beginnen daher mit Auftakt, dort „groß" nach notierten Dreivierteln, hier „klein" nach einem Achtel. Die große und die kleine Zählung wechseln je nach melischem Bedarf. Gelegentlich tritt Überlänge in halben Noten auf. Größere Dauern bleiben dem Schluss vorbehalten. Viertelnoten können durch zwei ligierte Achtelnoten ersetzt werden, Längen durch Punktierungen verstärkt. Die Pausen erfordernde Auftaktigkeit des Jambus gleicht sich durch glatte Schlüsse aus, voll durch Schluss auf der Takteins, „klingend" durch finale Längung der unbetonten Silbe. Auch ohne Taktstrich ergeben sich somit klare Verhältnisse. Sechzehntelnoten sind vermieden. Die Melodien verlaufen in gemäßigter Modernität.

Im Gegensatz zu den beiden jambischen Liedern Nr. 1 und 4 wurden die drei trochäischen gemischt metrisiert, mittels unterschiedlich großer jambischer Einsprengsel an verschiedenen Stellen. Das führt zu Missbetonungen: hervorgehobener Artikel oder falsch gewichtete erste oder zweite Silbe. Die äußere Ursache liegt im engen Anschluss der Verse. Michael verzichtet im Innern seiner Melodien konsequent auf Pausen, wie sie das Kirchenlied bestimmen und wie sie Johann Staden in seiner Vertonung des Saubert-Texts, den Reyher für Michaels Nr. 4 übernimmt, schon 1630 notiert.[32] Der trochäische Achtsilber, der mit Kürze endet, verwandelt die Länge des nachfolgenden trochäischen Verses zur Kürze; ein quasi-Jambus beginnt. Michael verformt weltliche Langverse, wobei er fünf oder sechs Jahre nach Opitz die „natürliche" Aussprache im Metrum schon voraussetzt.

Als Beispiel nehmen wir den Doppelstollen des durch ihre Pastoraltonart F-Dur,[33] durch die Taktzahl (= 12) und durch gemeinsame melodische Bestandteile als Paar ausgewiesenen Lieder Nr. 1 und 3. Die graphische Zuordnung der vier Takte verschiebt die durch unterschiedliche Notenwerte verdeckten Entsprechungen. Achtet man auf diese, so wirkt das zweite Lied weniger einheitlich als das erste. Das gemeinte Initium c^2 d^2 c^2 b^1 a^1 nimmt fast zwei Takte ein, doppelt soviel wie in Nr. 1. Die zweite Stollenhälfte gleicht das durch einen geringen Überschuss aus.

32 Vgl. dessen Halbenoten nach den Alexandrinern und die Pausenlosigkeit bei Michael, Nr. 4. Werner Braun, *Johann Sauberts Glaubensmusik in zeitgenössischen Tonsätzen*, in: *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*, hrsg. von Renate Steiger, Heidelberg 1998, S. 207 f.

33 Vgl. Osthoff, *Händels „Largo"* (wie Anm. 29), S. 184 f.

Zur metrischen Analyse markieren wir die jeweils hervorgehobene Silbe durch Unterstreichung ihres Vokals, und zur Umschrift der Versfüße nehmen wir regulär den nach rechts fallenden Strich, bei Kadenzen den nach links fallenden. Das erste Lied verläuft in einer entspannten Haltung musikalisch und metrisch durchweg jambisch. Die 15 Silben der Repetition (je ein 8- und 7-Silbler) münden in das „klingende" Ritardando, ohne die mittlere Grenze zwischen den beiden Versen weiter zu beachten.

Das zweite Lied (= Nr. 3) mit ebenfalls 15-silbiger Repetition (je ein 7- und 8-Silbler) ist im Wortgedicht trochäisch, in der Musik trochäisch-jambisch, und zwar in den vier Anfangsversen. Es hat dadurch statt nur einer „Kadenz" deren vier und wirkt „widerborstig". In den trochäischen Vershälften wird sinngemäß deklamiert, in den jambischen oft fehlerhaft: „der Wirt nit" oder „son-dern wird von". Dieses „Stammeln" drückt den „vexierten" Zustand des von Amor Heimgesuchten aus.

Notenbeispiel: Samuel Michael, *Sollt auch auf Erden weit und breit* und *Amor ist ein strenger Gast.*

Obwohl Michaels trochäische Gedichtform von Nr. 3 im damaligen Kirchenlied nicht belegt ist (7 8 7 8 4 4 7 7), war die richtige Behandlung trochäischer Verse damals die Regel. Johann Nauwach ist ein Gewährsmann (1627) unter vielen.[34] Und die Vermischung von Trochäen und Jamben in Strophentexten erfasste größere Einheiten als eine Halbzeile – und wurde richtig in Noten gebracht. Michael deklamiert den Trochäus bewusst falsch. Man kann verstehen, dass Reyher sein Liedpaar im italienischen Sinne

34 Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004, S. 159 (*Frühe Neuzeit* 100).

baute, auch wenn die Melodie Nr. 2 sich dafür kaum eignete.[35] Die auch hier befindlichen Deklamationsfehler konnte er mittels verminderter Strophenzahl wenigstens halbieren. Er musste allerdings dabei auf einige altertümliche Textformulierungen zurückgreifen, auf Umschreibungen mit „thut" und auf Silbenelisionen („Stärck", „beyds"). Dass er sich dazu bereitfand, weist auch ihn als „Vor-Opitzianer" aus.

Michaels drei trochäische *Aminta*-Gedichte sind an unterschiedlicher Stelle und in unterschiedlicher Länge jambisch verbogen: Nr. 2 (6 Verse) in den Versen 2–4, Nr. 3 (8 Verse) wie angegeben (Verse 5–8 sind „richtig"), Nr. 5 (6 Verse) in Vers 5. Anfang und Schluss zu Nr. 2 und 5 verlaufen regelmäßig, Nr. 2 verbiegt die Hälfte der Verse, Nr. 5 ein Sechstel. Nur Nr. 3 beginnt „falsch" und befremdet dadurch am meisten. Da die Nr. 3 von ihren vier Stollenversen nur die Hälfte gegen ihre Natur behandelt, vermindern sich die Jamben insgesamt planmäßig: ein Halb, ein Viertel, ein Sechstel. Diese Brüche ergeben zueinander die Konsonanzen Oktav und Quint (2 : 4 : 6). Auch das wirkliche Leben hat seine „harmonische Teilung". Die „Vexierung" geht dabei zurück, ohne ganz zu verschwinden.

Um diese Maßnahmen zu verstehen, muss man die Michael gestellte kompositorische Aufgabe und sein kompositorisches Leistungsvermögen gegeneinander abwägen. Es besteht ein Missverhältnis. Generalbasssololieder verkörpern eine kleine poetisch-musikalische Gattung. Auch ein „Laie", ein nur mäßig mit der Kompositionslehre vertrauter Nichtmusiker, konnte sich in ihr betätigen. Michael musste sich durch Großes Auftrag unterfordert fühlen. Er lieferte also außer melodischem Schwung auch einen Bedeutungshintergrund: planmäßig eingesetzte Deklamationsfehler.

Die Epoche der Silbenzählung, in welcher die richtige Betonung zweitrangig war, lag damals noch nicht lange zurück. Dass er auf sie spielerisch wieder zurückzukommen schien, um eine „Abweichung" vom Vollkommenen und einen „Kompromiss" zu gestalten, bezeichnet seinen Mut, seine Gedanklichkeit und die Qualität der drei betroffenen Lieder. Für den „richtigen Fehler" gab es genug satztechnische Vorbilder: verbotene Quintparallelen, Querstände, Missklänge bis hin zur dissonanten Tonalität. Auch die weniger ins Ohr fallenden beabsichtigten Deklamationsverstöße waren nicht neu, wohl aber ihre mathematisch aufeinander abgestimmte Verhältnismäßigkeit im Liederzyklus zur Kennzeichnung für Abweichung und Kompromiss: für das Leben schlechthin.

5. Utopie und Realität

Aminta und Silvia begegnen einander im pastoralen Ambiente, aber sie leben nicht im Goldenen Zeitalter, denn ihr Verhalten führt zu Konflikten. Der Überfall des Satyrs auf Silvia verstärkt den Widerspruch. Andererseits ist Wirklichkeit nicht nur ein gesetzlich verhindertes Chaos. Gesellschaftliche Ordnungen schienen kosmische Vorgänge zu transponieren. Und Reyhers Gedichtpaar lässt die göttliche Gnade zu Wort kommen. Die barocke Schäfermode bot einen kleinen und vorübergehenden Ausweg aus den Nöten und Unvollkommenheiten des Lebens. Sie war ihrerseits eine Realität. Im Umkreis des *Aminta* aber entsteht ein eher pessimistisches Weltbild.

35 Immerhin muss die Melodie nach unseren Ermittlungen zeitlich an den Anfang der von Johannes Zahn für die Liedform „Trochäisch 8.7.7.8.7.7." gesammelten Belege gestellt werden, nicht an die zweite oder gar dritte Stelle. Vgl. oben Anm. 13.

Den semantischen Hintergrund benennt der erste Aktschluss, wo Tasso die ideale Liebe als vergangen und unwirklich einem Goldenen Zeitalter zuweist. Michael verflacht dies zur siegenden Liebe. Der Coro schwelgt in der Vorstellung von ewigem Frühling und nicht endender Freude mit ungebundener Vereinigung von Nymphen und Hirten. Die reale Liebe nennt er dagegen „Onore" unter einem „duro legge" mit der Folge von „pene e pianti nostri". Michael vermeidet diesen traurigen Ausblick und lenkt stattdessen auf sein Drama hin, das die Wandlung der hartherzigen Silvia zeigen wird.

Im zweiten Coro bestimmen bei Tasso die „passi l'arte" und die ganze „scola" zur neuzeitlichen Liebe den Ton. Nur noch dörfliche Direktheit und literarisches Stammeln sind von der ursprünglichen Liebe übrig geblieben. Bei Goethe „stammelt" Tasso als Person und scheitert. Er verstößt gegen die Gesetze der Schicklichkeit. Und dieses Stammeln sucht Michael auch in seiner Nr. 3 „Amor ist ein strenger Gast" metrisch nachzubilden. Die zwischengeschobene Aria 2, eine praktische Anleitung zu erfolgreichem Vorgehen in Sachen Liebe, thematisiert den Sammlungstitel *Liebeskampff* und vermittelt zwischen den beiden Gesängen.

Als Inbegriff menschlicher Vitalität steht die geschlechtliche Liebe dem Tod entgegen. In Tassos *Aminta* wollen beide Protagonisten vor Kummer sterben. Die Rahmenchöre verneinen den Tod, aber als Möglichkeit existiert er auch hier. Michael greift in seiner Lied-Antithese Nr. 3 vielleicht auf eine Fabel Aesops zurück, in der Amor und der Tod für eine Nacht Bettnachbarn im Wirtshaus sind und dabei versehentlich ihre Pfeile vertauschen; die goldenen machen Moribunde verliebt und die knöchernen schicken die Jugend ins Jenseits. In England gab es 1659 eine gesungene Masque zu diesem Stoff.[36] Der Leipziger Student Johann Lyttich hatte diese Geschichte in einem Lied benutzt (*Venus Glöcklein*, Jena 1610, Nr. 12).[37] 1630 bildet sie oder der *Amor fuggitivo* den Hintergrund für die Bezeichnungen „Gast", „Wirt" und „einquartiert". Die Handlung selbst bleibt ausgeblendet. Michaels Lehre lautet: Glaube nicht erotischen Seelenschmerzbekundungen. Sein oben bemerkter kabarettistischer Tonfall passt zu dieser „realen" Skepsis.

Ordnet man die fünf Stücke in Kreisform, so ergibt sich mittels ausgezogener Linien ein Pentagramm, in welchem Lied (Aria) 1 und 3 im Uhrzeigersinn einander waagerecht gegenüberliegen; Nr. 2 bildet die Spitze oben, Nr. 4 und 5 sind gleichsam die Füße unten. Die Zahl fünf wird auch durch die Strophenzahl von vier Nummern bestätigt; Nr. 2 an der Spitze übersteigt den Richtwert, als ob der zusätzliche „Rat" zum zügigen Handeln eine „Quintessenz" und gleichzeitig den Mittelpunkt des Gebildes bedeutete. Diese akademische „Liebesschule" vor Akt 2 ist sechsstrophig ebenfalls ziemlich lang, aber die Analogien zwischen beiden Quellen sind allgemein. Wieder bleibt der Spekulation ein Spielraum, auch bei dem Versuch einer Bewertung des „Drudenfußes".[38] Er war ein Abwehrzauber gegen den „Wechselbalg". Aber der Übergang von der Mythologie zum Aberglauben wurde damals offenbar nicht vollzogen. Weitere Fünfzählungen entfielen aus poetologischen Gründen. Es blieb bei sechs oder acht Versen und bei vier Versfüßen.

36 Matthew Locke and Christopher Gibbons, *Cupid and Death*, hrsg. von Edward J. Dent, London 1951 (*Musica Britannica* 2).

37 Rudolf Velten, *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einflusse der italienischen Musik* [...], Heidelberg 1915, S. 143 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* NF 5).

38 *Religion* in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 7, Berlin und Leipzig 1935/36, Sp. 670.

6. Stil

Das Barocklied hat viele einheimische und fremde Wurzeln und entsprechend viele Stile. In vorliegendem Fall überrascht eine Einheitlichkeit, die wieder an Vorgaben des Auftraggebers Große denken lässt: Melodieambitus insgesamt eine Dezim (d^1-f^2: Nr. 5), in diesem Rahmen viermal eine Oktav (über f^1 Nr. 1 und 3, über e^1 Nr. 2, über d^1 Nr. 4). Mehr als zwei Noten werden in dieser einfachen Musik nicht gebunden. Jede erste Strophe hat ein anderes Reimschema. Aber trotz unterschiedlichen Metrums und unterschiedlicher Verszahl (8 oder 6) bringen es drei Lieder auf dieselbe Taktzahl: Zwölf Vierviertelteltakte (Nr. 1, 2, 5). Nr. 4 scheint sein Defizit von vier Takten (notiert sind acht)[39] durch kleine Takte auszugleichen.

Der Druck von 1630 notiert bei Nr. 1–4 auch am Schluss Wiederholungszeichen, bei Nr. 2–4 unmittelbar vor dem Finaldoppelstrich, der bei Nr. 1 fehlt. Nr. 5 hat nur eine Schlussbrevis (die einzige) vor dem Finaldoppelstrich. Wahrscheinlich verlangen alle vier Schlusswiederholungszeichen: die Notenwiederholung zum Abgesang, und die Endnote von Nr. 5 meint das Zyklusende.

Reyher fügt in allen drei Übernahmen dem finalen Wiederholungszeichen auch den Kustos für die Notenhöhe des Neubeginns hinzu. Dabei erscheint in Nr. 1 irrtümlich das a^1 von Michaels Abgesangsbeginn statt des Reyherschen c^2: ein philologisch aufschlussreiches Detail.

Man kann davon ausgehen, dass Michael die fünf Sätze in einem Zuge niedergeschrieben hat, ohne Inanspruchnahme eines seiner Tonsätze von 1627 und wohl auch von 1630, wo die in Betracht kommenden Allemanden die in den Liedern peinlich vermiedene Sechzehntelnote benutzen. Die Stollenwiederholung verlangt Michael auch bei einschichtigem Textdurchgang in Nr. 2 und 5 (drei und zwei von sechs Versen). Die Kürze des Textes in solcher Wiederholung wirkt nachdrücklich: „Ists nicht wahr? Die Hoffnung hat // bei der Liebe gute Statt." (Nr. 5). (Die Folgestrophen heben diesen Motto-Effekt freilich wieder auf oder leugnen ihn durchs Enjambement.) Natürlich erscheint als Stollenschluss nicht derselbe Akkord wie zu Anfang; es geht in die Quart (Nr. 2 und 5), die Quint (Nr. 1 und 3) und in die Sept (oder Sekund, Nr. 4). Zur Einheitlichkeit gehören die besprochenen Deklamationsformen samt Bindungen und Achtelnotenauftakten.

Die Verschiedenartigkeit, die das Einzelgebilde zum Kunstwerk machen kann, äußert sich erstens in den vier Tonarten Fb (Nr. 1 und 3), e oder a (Nr. 2), gb (Nr. 4) und d# (Nr. 5), zweitens in liedhafter Textdarstellung und drittens in der Führung des Basses. Die vier Tonarten bilden allerdings das schwächste Glied bei dieser Bewertung. 1627 hatte Michael in je einer fünfstimmigen und vierstimmigen Folge die sieben organistischen Stufen (Großschreibung = Großterz-, Kleinschreibung = Kleinterz-Modus) F G a B C d (D) e/E in Paduanen gereiht. Die Lieder sind darauf nicht bezogen: Fb wiederholt sich, gb fehlt, phrygisch e ist eher aeolisch a. Man kann die Vorspiele auch zu Lied-Einleitungen nicht gebrauchen: Denn ausgerechnet der Liedmodus gb müsste anderweitig beschafft werden. Der Terminus „Praeludia" bezieht sich allein auf seinen dramaturgischen Standort: *vor* dem betreffenden Akt.

39 Durch die Einführung von prima/seconda volta-Wiederholungen ist ein Zweivierteltakt nahegelegt = 16 Takte.

Besser steht es um eine liedhafte Textdarstellung zur jeweils ersten Strophe. Der phrygisch-aeolische Tonsatz Nr. 2 „Wer sich untersteht zu lieben" handelt mit Bezug auf die spröde Sylvia sehr skeptisch von der Liebe: Wer es dabei nicht richtig anstellt, wird sich „mehr betrüben" als freuen. Darauf reagiert der Modus: phrygisch/aeolisch. (Nur die Zielklänge des ersten und des zweiten Teils öffnen nach „a-Moll"). Von dem Liedpaar Nr. 1 und Nr. 3 wurde gesprochen: Lob der Liebe und ihre Demaskierung, Geschrei, falscher Wahn, Schimpf und Geschwätz. Der ganze Zyklus endet im neutralen Dorius Nr. 5, der die Hoffnung als den eigentlichen wahren Liebesaffekt übrig lässt.

Dieses Stück beginnt mit einer Frage: „Ists nicht wahr?" extrem offen: mit dem Quintsprung nach oben. Affekte äußern sich anders: „O nein!" in Nr. 1 mit der aufschlagenden Quart, die nur kurze verneinende Berührung der „Freud" in Nr. 2, die Augmentation bei „zagen" und „klagen" in Nr. 3, der Eifer des „Eisenschmieders" Mulciber = Vulcanus in Nr. 4, das wohl hitzigste Stück der „Praeludia".

Schließlich der Anteil des Basses. Michaels Unterstimmen sind nicht singbar, aber sie geben den Melodien eine kräftige Kontur: durch Mitgehen bei Achtelnotengängen und durch ruhigere fundamentierende Quint-, Sext- und Oktavsprünge abwärts bei bewegter Oberstimme. Höhepunkt ist die Stollenkadenz in Nr. 3 „Amor ist ein strenger Gast", wo die Melodie in der Duodezim nachgeahmt und fortgesponnen wird (siehe das Notenbeispiel oben). Die Stelle erinnert an Scheins Villanelle „Sieh da, mein lieber Coridon" und analoge Verläufe.[40] Michael erweist sich hier nicht nur als Organist, sondern als Anhänger und Fortführer des Thomaskantors, für den die Einstimmigkeit vorerst nur in Reichweite lag.

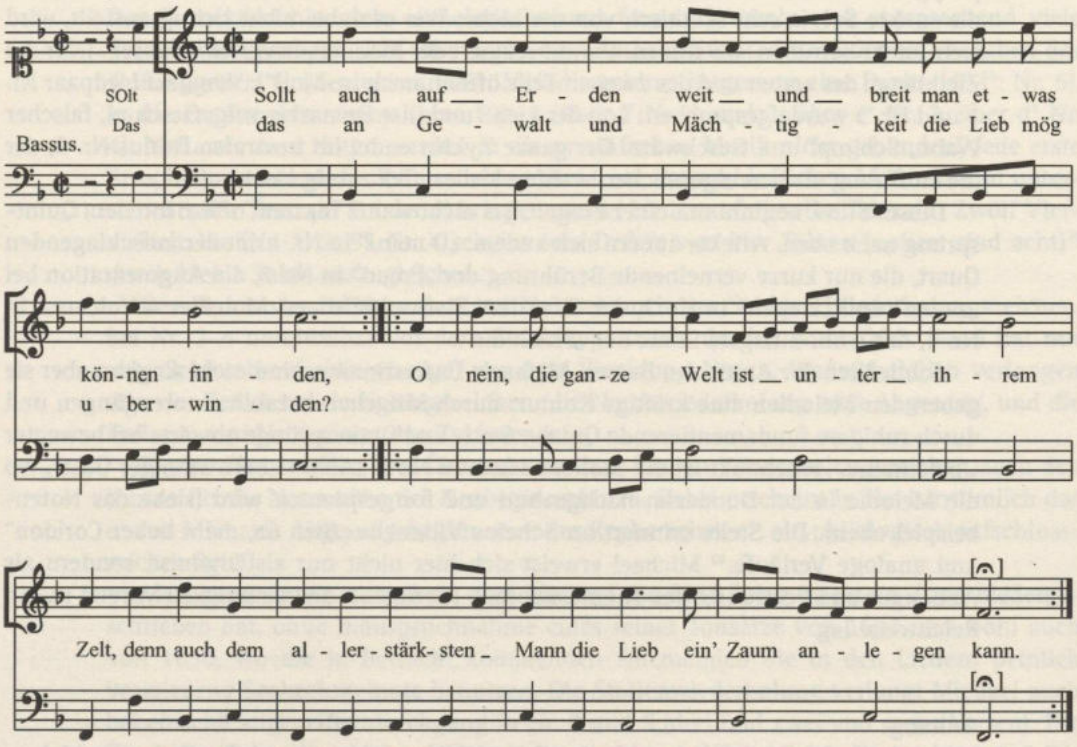
Anhang:
Michaels fünf *Aminta*-Lieder mit sämtlichen Folgestrophen (moderne Orthographie).

Die im Original fehlenden Taktstriche wurden trotz übernommener Taktvorzeichnungen bei Nr. 1–3 und 5 nach jeweils vier Viertelnoten zugefügt, bei Nr. 4 nach zwei Viertelnoten. Bindebogen sind durch verbindende Notenbalken ersetzt. Diese wurden auch für die Instrumentalpartie eingeführt.

Alle 16 plus 3 Repetitionen – Nr. 5, 2 verzichtet auf Wiederholung – enden mit denselben Notenwerten beider Stimmen. Sie ergeben sowohl mit der Fortsetzung als auch mit der Wiederholung volle Takte. Ergänzende Finalnoten bei der Herstellung der prima/seconda volta waren daher nur bei Nr. 2, 1, 2, 2 und 4, 2 nötig. Nr. 5 schließt zuerst mit der ganzen Note und dann mit der Schlusslonga: Die Entdeckung des „Prinzips Hoffnung" setzt dem ruhelosen Ablauf der Tonsätze ein Ende.

Die syntaktische Problematik bei Abschnittswiederholungen, wie sie bei Nr. 4 schon in der ersten Strophe deutlich wird – „die Stärke seiner Hand" in der zweiten Repetition bezieht sich auf den Göttervater des ersten Teils –, wurde damals in Kauf genommen.

40 Johann Hermann Schein, *Musica Boscareccia*, hrsg. von Joachim Thalmann, Kassel u. a. 1989, S. 8 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 7).



2
Verbirg dich, Mars, mit deiner Macht,
ein Stärkers ist vorhanden,
die Liebe deiner ganz nicht acht,
sie macht dich nur zuschanden.
Dein dickes, schweres Schild
gar wenig bei ihr gilt,
sie achtet auch dein grausam Schwert
nicht nur ein einig Schnipplein wert.

3
Ganz wunderbar ist ihre Art,
wann sie will Brunst erwecken
und harte Herzen machen zart:
Da tut sie nichts entdecken.
Im Anfang stellt sie sich
gering und säuberlich,
als wäre sie noch eins so schwach
und leidet sehr viel Ungemach.

4
Da schlägt der Mensch die Liebe hin
in Wind und auf die Seiten,
er denkt noch wohl in seinem Sinn,
er wolle mit ihr streiten.
Wann aber kommt die Zeit,
daß angehn soll der Streit,
muß er herausbekennen frei,
daß er schon uberwunden sei.

5
Drumb laß sich niemand in dem Mut
unuberwindllich dünken,
denn wem die Liebe einmal tut
nur mit dem Finger winken,
so ist es schon geschehn
und gilt kein sauer-Sehn,
die Liebe schreit „Victori" bald,
daß es im ganzen Herzn erschallt.

Discantus.
Ad actum secundum.

2
Lieben ist ein kürzlich Wesen,
soll es sein wohl angewandt,
so gehört darzu Verstand.
In dem Wählen und im Lesen
müssen sein die Augen gut
und derbei ein frischer Mut.

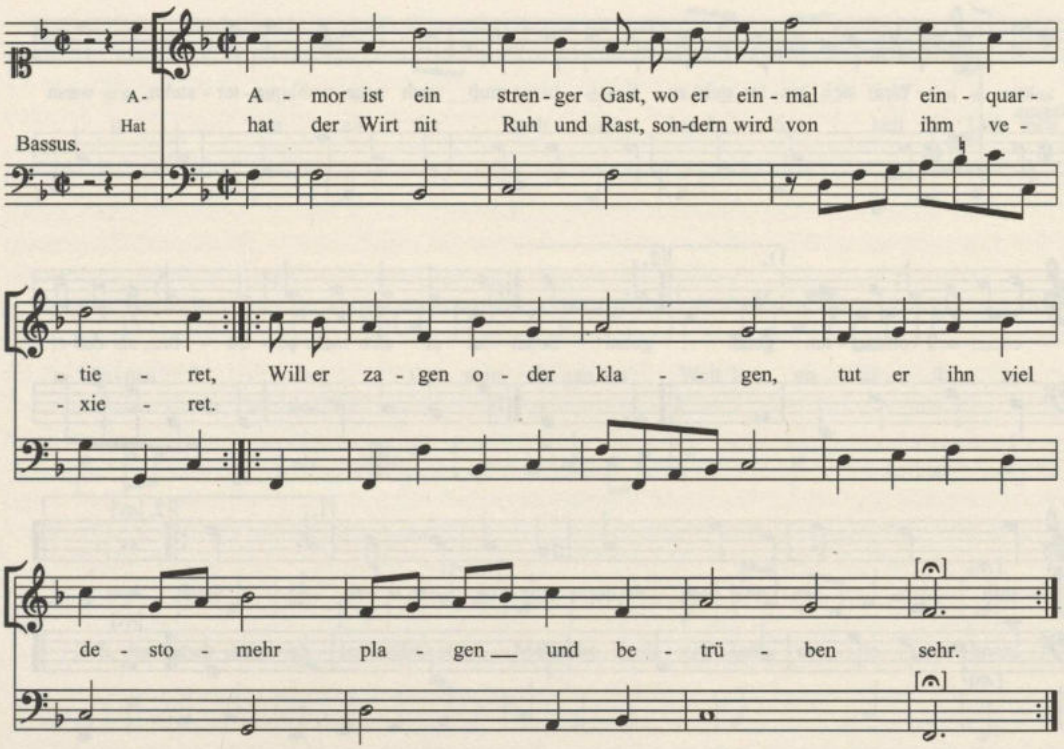
3
Willtu dir kein Herze fassen,
bleibe lieber ganz zu Haus,
denn die Liebe lacht dich aus.
Die Verzagten tut sie hassen:
Kühnheit ist die beste Weis,
bei ihr zu erlangen Preis.

4
Ob sie gleich will höhnisch fluchen
und sich etwas zornig stellt,
doch dein Tun ihr wohlgefällt,
denn sie will dich nur versuchen,
ob du habest auch ein Herz,
mit der Lieb zu treiben Scherz.

5
Drumb mußtu dich nit verweilen,
laß der Liebe keine Ruh,
will sie nicht, so greif du zu,
läuft sie weg, mußtu nacheilen,
denn sie will, daß in dem Lauf
du sie mögest halten auf.

6
Willtu dir nun lassen raten,
so nimm alles wohl in acht,
sonst wirstu nur ausgelacht:
Es muß eilend gehen vonstatten,
säumstu dich, bringstu zu Lohn
einen weiten Korb davon.

Discantus.
Ad actum tertium.

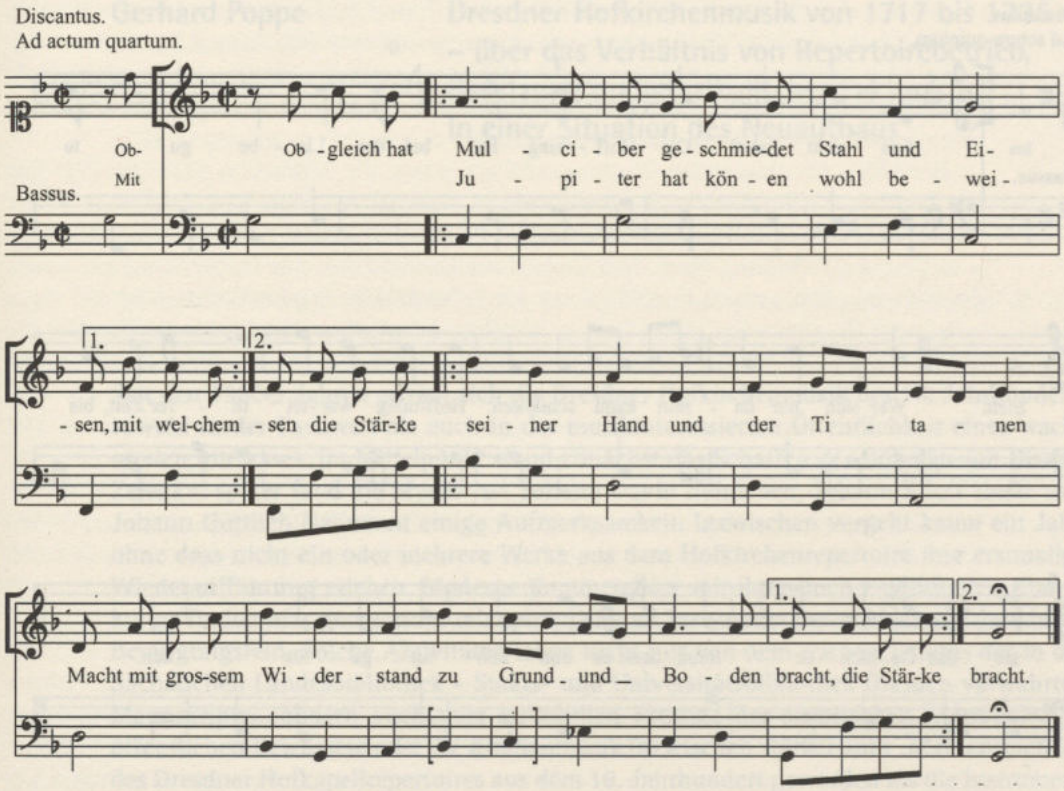


2
Dann wann Unglück kommt herbei,
so doch nicht viel zu bedeuten,
macht die Lieb ein solch Geschrei,
daß man höret wie von weiten:
„O den Schmerzen,
weh dem Herzen!"
Ja, sie noch so groß es macht,
ob es gleich ist halb erdacht.

3
Da bekümmert man sich sehr.
Mancher will sich gar erhenken,
wann nur bald ein Strick da wär,
und nicht einmal tut gedenken,
ob es richtig
oder nichtig,
sondern allen falschen Wahn
nimmt er für die Wahrheit an.

4
Doch ist dies das allerbest,
daß man mit dem Tod zwar dräuet,
wann sich's aber schlecht anlässt,
einen bald der Schimpf gereuet,
denn das Leben
liebt man eben,
welches auch die Lieb betracht,
sonst nähm sie sich baß in acht.

5
Drumb, so du was hast gehört,
mußtu nicht bald alles gläuben,
durch Geschwätz wird man betört,
und die Lieb tut Schalkheit treiben.
Hörstu sagen,
mußtu fragen,
ob es auch die Wahrheit sei,
so bistu von Sorgen frei.

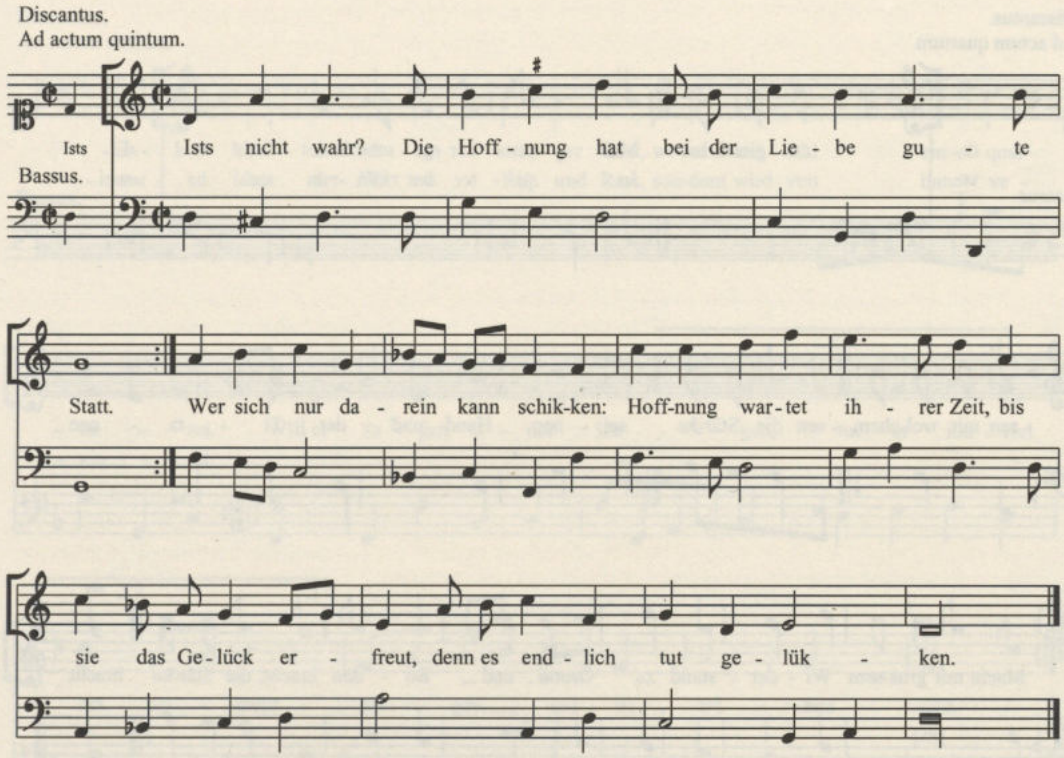


2
So ist er doch hierin
der Liebe nicht zu gleichen,
dieweil er nicht den Sinn
der Menschen kunnt erweichen:
der Menschen, so zwar sein
von Fleisch und zarter Art,
doch in des Herzens Schrein
als Stahl und Eisen hart.

3
Nein, diese edle Kunst
die Liebe nur kann enden,
sie kann durch ihre Brunst
die Härtigkeit abwenden;
es gilt kein Aufenthalt,
kein Witz, kein Trotz, kein Zwang,
die Liebe kann doch bald
erdenken einen Rank.

4
Will man sein eiferig
und sich noch lange wehren,
tut doch die Liebe sich
gar wenig daran kehren.
Sie giebet gute Wort,
und wenn Gelimpf nicht gilt,
so fähret sie bald fort
und stellt sich etwas wild.

5
Da wendet man das Herz
auf eine andre Seite,
man wünschet ohne Scherz:
Ach morgen, wärstu heute!
Und wird bald das Nein nein
in ein Ja ja verkehrt:
also der Liebe Pein
ein harten Sinn zerstört.



2
Bläset gleich ein rauher Wind,
daß die Hoffnung fast beginnt
auf dem einen Bein zu hinken,
doch hervor die Liebe bricht,
denn sie bei der Hoffnung nicht
lässet ihre Hände sinken.

3
Will die Hoffnung sterben hin,
daß der Mensch den Mut und Sinn
lässet ganz darnieder fallen,
schadts doch nicht, denn unverhofft
von der Liebe kömmet oft,
mächtig ist die Lieb in allen.

4
Drumb gib zwar der Hoffnung Ehr,
aber doch der Liebe mehr,
und wenn Hoffnung will verzagen,
dennoch lustig! Unverhofft
von der Liebe kömmet oft:
Wer tut nach der Hoffnung fragen!

5
Schicke dich nur in die Zeit
und laß fahren Traurigkeit,
hastu dich umbsonst bemühet.
Dennoch lustig! Unverhofft
von der Liebe kömmet oft:
Wer weiß, wo dein Glück noch blühet.

Gerhard Poppe

Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus

Seit den 1980er Jahren erfreut sich die Dresdner Hofkirchenmusik des 18. Jahrhunderts sowohl in der Fachwelt als auch in der musikinteressierten Öffentlichkeit eines wachsenden Interesses. Im Mittelpunkt stand zunächst das Schaffen des Böhmen Jan Dismas Zelenka; später fand die Musik von Johann David Heinichen, Johann Adolf Hasse und Johann Gottlieb Naumann einige Aufmerksamkeit. Inzwischen vergeht kaum ein Jahr, ohne dass nicht ein oder mehrere Werke aus dem Hofkirchenrepertoire ihre erstmalige Wiederaufführung erleben. Moderne Kammerchöre mit ihrer hoch entwickelten Klangkultur finden hier gemeinsam mit spezialisierten Instrumentalensembles ein dankbares Betätigungsfeld. Solche Aktivitäten leben nicht nur von dem reichen Fundus der in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden verwahrten Manuskripte, sondern auch vom kulturellen Prestige der sächsischen Metropole. Im öffentlichen Bewusstsein ist die Kirchenmusik inzwischen stärker zum „Markenzeichen" des Dresdner Hofkapellrepertoires aus dem 18. Jahrhundert geworden als die Instrumentalmusik oder gar die Oper, die bei den Zeitgenossen das größte Aufsehen erregte.

Eine solche Erfolgsgeschichte hat ihre Schattenseiten. Sie verführt dazu, die historischen Phänomene als in sich geschlossene Einheiten zu betrachten und die komplizierte Geschichte ihrer Entstehung in vereinfachter Darstellung zu präsentieren. Nach der bahnbrechenden Studie von Wolfgang Horn zur Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1745 konzentrierten sich die folgenden Beiträge meist auf das Schaffen einzelner Komponisten, während Probleme des Repertoireaufbaus und -betriebs sowie der Aufführungspraxis eher an den Rand des Interesses gerieten. Erst recht unterblieb eine Diskussion grundsätzlicher historiographischer Fragen. Deshalb waren die Ergebnisse der bisherigen Forschungen zunächst geeignet, die scheinbar unerschütterliche Vorstellung von der institutionellen Einheit der Dresdner Kapellgeschichte zu bestätigen. Innerhalb dieses seit langem fest gefügten Bildes avancierte die Hofkirchenmusik zu einer weiteren Konstante der Geschichtsschreibung – neben der Bedeutung Dresdens für die italienische Oper, dem „vermischten Geschmack", und der deutschen Vivaldi-Rezeption.[1] Sol-

1 Die Grundlagen für diese Sichtweise hatte Moritz Fürstenau mit seiner umfassenden Gesamtdarstellung *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62, gelegt, aus deren Schatten sich auch die meisten neueren Untersuchungen nicht zu lösen vermochten. Zur Diskussion von Fürstenaus methodischen Voraussetzungen vgl. Gerhard Poppe, *Kontinuität der Institution oder Kontinuität des Repertoires? Einige Bemerkungen zur Kirchenmusik am Dresdner Hof zwischen 1697 und 1717*, in: *Miscellaneorum de Musica Concentus. Karl Heller zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2000*, hrsg. von Walpurga Alexander, Joachim Stange-Elbe und Andreas Waczkat, Rostock 2000, S. 49–81, hier vor allem S. 50–57.

che Konstanten können jedoch den Blick auf die jeweilige Ausgangssituation verstellen und die weitere konstruktive Auseinandersetzung mit dem Gegenstand eher blockieren. Angesichts der kaum noch überschaubaren Literatur zur Geschichte der Dresdner Hofmusik sind deshalb Klärungen zur historiographischen Methode gerade auch in quellenorientierten Studien immer wieder notwendig.

Innerhalb der skizzierten Zusammenhänge gelten die Jahre von 1717 bis 1725 für die Dresdner Hofkirchenmusik als der Beginn einer glanzvollen Ära, die sich in dieser Phase vor allem mit den Namen Antonio Lotti, Johann David Heinichen und Jan Dismas Zelenka verbindet. Nach dem Umbau des Opernhauses am Taschenberg zur ersten katholischen Hofkirche seit Einführung der Reformation war im Herbst 1709 ein eigenes Ensemble aus böhmischen Knaben eingerichtet worden, die für die Aufführung der gottesdienstlichen Musik zuständig waren und gleichzeitig bei den am sächsischen Hof wirkenden Jesuiten ihre schulische Ausbildung erhielten. Die im gleichen Jahr wiedergegründete Hofkapelle bestand dagegen zunächst nur aus Instrumentalisten. Der Aufgabenbereich der Musiker war in den *Règlements du Roi pour l'Eglise et Chapelle Royale ouverte aux Catholiques* von 1708 festgelegt, die jedoch vor der Neuordnung der Hofmusik entstanden und deren Aussagefähigkeit für die Praxis begrenzt bleibt. Für den Neuaufbau dieser Jahre – nicht nur der Kirchenmusik, sondern auch der katholischen Gottesdienstpraxis und Seelsorge – inmitten einer ausgesprochen feindseligen Umwelt bieten die Aufzeichnungen des *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* ein detailreiches und realistisches Bild. Dieses Tagebuch der Dresdner Jesuitenmission galt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen und wurde erst 1985 bei Aufräumungsarbeiten hinter der Orgelempore der Katholischen Hofkirche wiedergefunden.[2] Es enthält gleichermaßen Notizen über Einrichtung und Ausbau der Gottesdienstordnung und die Notwendigkeiten der Diasporaseelsorge wie über die anfänglichen Schwierigkeiten angesichts fehlender liturgischer Bücher und Geräte. Kontakte zu den in der Umgebung des Hofes lebenden Künstlern und Kaufleuten finden in diesem Tagebuch ebenso Erwähnung wie Einzelheiten des Alltags an der von den Jesuiten betriebenen Lateinschule oder manche Schikanen der städtischen Behörden gegenüber den in Dresden lebenden Katholiken.[3] Die tagesaktuellen Aufzeichnungen dienten als Stoffsammlung für die jährlich an das Generalat des Ordens in Rom zu schreibenden Berichte.[4] Nicht zuletzt enthält das *Diarium Missionis* immer wieder Notizen über die an der Hofkirche tätigen Musiker und die von ihnen aufgeführte Musik. Wer hier eine systematische Chronik der kirchenmusikalischen Praxis erwartet, wird jedoch enttäuscht sein. Trotzdem bietet das *Diarium Missionis* aufgrund seiner – kaum je durch besondere Interessen getrübten – Nahperspektive

2 Information aus dem Inventarverzeichnis des Dompfarramtes Dresden. Für die freundliche Mitteilung danke ich Frau Felicitas Lehrach. Die naheliegende Frage, wo sich die Bände des *Diarium Missionis* und andere Quellen während der Bombardierung Dresdens am 13. Februar 1945 befanden, ist heute nicht mehr zu beantworten.

3 Zur konfessionellen Situation dieser Jahre vgl. Paul Franz Saft, *Der Neuaufbau der katholischen Kirche in Sachsen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1961, vor allem S. 62–87. Der Autor hatte das *Diarium Missionis* noch vor 1945 studieren können. Die unfreundliche, ja gelegentlich offen feindselige Haltung sowohl des alteingesessenen Adels als auch der Bevölkerung gegenüber dem Kurprinzenpaar und ihrem (katholischen) Hofstaat in den 1720er Jahren hebt auch Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen*, Berlin 1996, S. 113 f., hervor.

4 Diese sind zusammengefasst in der *Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae in Saxonia ab Anno Salutis 1708*, die heute im Diözesanarchiv des Bistums Dresden-Meißen in Bautzen aufbewahrt wird.

den besten Ausgangspunkt für eine Darstellung der Hofkirchenmusik in den Jahren von 1717 bis 1725. Die aus diesem Tagebuch stammenden Detailinformationen ermöglichen eine systematische Befragung und Einordnung der übrigen erhaltenen Quellen, während der umgekehrte Weg immer wieder auf Deduktionen aus der Gesamtsituation der Hofkapelle angewiesen wäre und in hohem Maße spekulativ bliebe.[5]

Institutionelle Voraussetzungen, Vorgeschichte und Aufgabenverteilung

Als erster Schlüssel zum Verständnis der Kirchenmusikpraxis am Dresdner Hof in dem hier behandelten Zeitraum erweist sich die Aufgabenverteilung, wie sie Wolfgang Reich 1995 auf der Basis des *Diarium Missionis* ermittelt hat: Für die Musik zu den katholischen Gottesdiensten an den Sonn- und Feiertagen war das 1709 eingerichtete Hofkirchenensemble verantwortlich. Musiker der Hofkapelle wirkten hier zwar gelegentlich als Aushilfen mit, doch gehörte die Kirchenmusik bis einschließlich 1720 nicht zu deren eigentlichen Dienstaufgaben.[6] Das Repertoire des Hofkirchenensembles aus der Zeit bis Mitte der 1720er Jahre ist jedoch nicht erhalten, und die wenigen überlieferten Informationen bieten kaum Ansätze zu einer Rekonstruktion. Ein eigenes Auftreten von Musikern der Königlichen Kapelle in der alten Hofkirche blieb dagegen in der Zeit bis September 1717 eine seltene Ausnahme. So lässt sich die am 22. November 1711 von den „Galli Regii Musici" aufgeführte Messe zu Ehren der heiligen Cäcilia mühelos mit Zelenkas kurz zuvor entstandener *Missa Sanctae Caeciliae* ZWV 1a in Verbindung bringen. Dagegen ist die ebenfalls unter Zelenkas Leitung am 27. Dezember 1713 und am 3. April 1714 (Osterdienstag, der in Kursachsen Feiertag war) aufgeführte

5 Eine erste Auswertung des *Diarium Missionis* im Hinblick auf die Kirchenmusikpraxis bieten Siegfried Seifert, *Das Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae ab anno 1710 als Quelle für Festordnung und Liturgie an der Dresdner katholischen Hofkirche*, und Wolfgang Reich, *Das Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis*, beide in: *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, Sankt Augustin 1997, S. 29–41 und 43–57. Die Stellen aus dem *Diarium Missionis* der Jahre von 1710 bis 1738 mit direkten Aussagen zu Musik und Musikern hat Wolfgang Reich exzerpiert; sie sind in diesem Band auf S. 315–379 abgedruckt. In der folgenden Darstellung werden vor allem Einzelaussagen des *Diarium Missionis* systematisiert und interpretiert. Zum Verständnis der hier erörterten Zusammenhänge ist in Ermangelung einer vollständigen Edition dieser Tagebücher der ständige Vergleich mit den genannten Exzerpten hilfreich. Für die grundlegenden Arbeiten zur Dresdner Hofkirchenmusik aus den 1980er und frühen 1990er Jahren stand das *Diarium Missionis* noch nicht zur Verfügung. Dies betrifft vor allem Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel u. a. 1987; *Zelenka-Dokumentation. Quellen und* Materialien, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhase, Wiesbaden 1989; und die Beiträge der *Zelenka-Studien I*, unter Mitarbeit von Hubert Unverricht hrsg. von Thomas Kohlhase, Kassel u. a. 1993. Diese Studien bieten aber für den Umgang mit den meisten übrigen Quellen eine vorzügliche Ausgangsbasis; sie werden nachfolgend nur noch genannt, wenn das Vermerken von Abweichungen aufgrund neuerer Erkenntnisse unumgänglich ist.

6 Diese Deutung der entsprechenden Aussagen aus dem *Diarium Missionis* findet sich erstmals bei Reich, *Das Diarium Missionis* (wie Anm. 5); sie wurde nach anfänglicher Skepsis inzwischen von den meisten anderen Forschern übernommen. In seinen späteren Aufsätzen entwickelte der Autor weitere Differenzierungen hinsichtlich des aufgeführten Repertoires, die aber vor allem die Jahre von 1727 bis 1733 betreffen und deshalb für den hier behandelten Zusammenhang nur ausnahmsweise von Bedeutung sind.

Musik nicht eindeutig identifizierbar. In Ermangelung von fest angestellten Sängern hatten 1711 die französischen Schauspieler die Vokalpartien übernommen, während für 1713 direkte Informationen fehlen und bei der Musik am Osterdienstag 1714 im *Diarium Missionis* ohnehin nur von Instrumentalisten die Rede ist.

Erst mit dem Eintreffen der italienischen Sänger unter Leitung von Antonio Lotti im Herbst 1717 standen am Dresdner Hof wieder Gesangssolisten zur Verfügung, die hohen und höchsten Ansprüchen genügten. Sie waren für die neu eingerichtete italienische Oper verpflichtet worden, übernahmen aber zu besonderen Gelegenheiten auch die Ausführung der Kirchenmusik. Eine erste Gelegenheit bot das Fest der heiligen Cäcilia, doch konnte das feierliche Hochamt zu Ehren der Patronin der Musik wegen einer Opernaufführung erst am 29. November – also am Oktavtag des Festes – stattfinden. Die Initiative dürfte von den Musikern selbst ausgegangen sein, die in der andersgläubigen Umgebung wenigstens das Fest ihrer besonderen Patronin begehen wollten, zumal der Kurprinz 1717 noch nicht von seiner Kavalierstour zurückgekehrt war und der König kein sonderliches Interesse an der Kirchenmusik zeigte. Außer diesem wiederkehrenden Anlass verzeichnet das *Diarium Missionis* in den folgenden Jahren weitere Auftritte der italienischen Sänger nur noch in den Metten der Karwoche, bei der Prozession am Vorabend von Ostern und im Hochamt des Ostersonntags selbst. Ob hier ebenfalls ein Interesse der Sänger, die Karwoche und das Osterfest nach der in Italien gewohnten Weise zu begehen, oder eine Anweisung des Hofes ausschlaggebend waren, lässt sich weder aus dem *Diarium Missionis* noch aus anderen Quellen ermitteln. Ebenso fehlt jeder Hinweis auf den Leiter der Aufführungen und das musizierte Repertoire. Zwar liegt der Gedanke nahe, dass Antonio Lotti während seines zweijährigen Aufenthaltes in Dresden gelegentlich auch die Musik in der katholischen Hofkirche leitete, doch finden sich unter seinen in Dresden erhaltenen Werken keine Kompositionen der *Lamentationes Jeremiae Prophetae* und Responsorien für die Karwoche. Die Partituren von einigen seiner Messen gelangten dagegen erst gegen Ende der 1720er Jahre in die sächsische Residenzstadt. Damit ist es sehr wahrscheinlich, dass die italienischen Sänger entsprechende Werke aus ihrer Heimat mitbrachten, diese vorwiegend aus eigener Initiative musizierten und das Aufführungsmaterial bei ihrer Abreise wieder mitnahmen.

Das Ende dieser kurzen, von der italienischen Oper dominierten Phase der Dresdner Hofmusik ist seit langem bekannt: Nach dem Bericht von Johann Joachim Quantz zerriss Senesino bei einer Probe zu Johann David Heinichens Oper *Flavio Crispo* die Rolle seines Kollegen Berselli und warf sie dem Kapellmeister vor die Füße. Trotz der von Baron Wackerbarth eingeleiteten Versöhnung nahm der in Warschau weilende König den Vorfall zum Anlass, die italienischen Sänger zu entlassen.[7] Der Hinweis des *Diarium Missionis* auf ihr Mitwirken bei den Gottesdiensten der Karwoche und der Auferstehungsfeier am Vorabend des Ostersonntags 1720 ist der letzte Beleg für ihre

7 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1755, S. 214 f. Der Bericht von Quantz erweckt den Anschein von Detailgenauigkeit, doch war Lotti bereits im Herbst 1719 nach Venedig zurückgereist. Das Rescript, das die Entlassung der italienischen Sänger enthält, ist auf den 1. Februar 1720 datiert und existiert in zweifacher Ausfertigung im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden. D-Dla: Loc. 383/4 *Die Bande Französischer Comoedianten und Orchestra betr.*, Vol. 1, ao. 1703–1720, fol. 251 f., und Loc. 907/3 *Die Operisten Musicos, Sänger und andere zur Opera gehörige Personen betr.*, Vol. 1, ao. 1717–1720, fol. 203–205.

Anwesenheit in Dresden. Das Hofkirchenensemble übernahm nun wieder sämtliche musikalischen Aufgaben in den katholischen Gottesdiensten, bei denen Mitglieder der Hofkapelle nur ausnahmsweise aushalfen. Auch bei der einzigen außerordentlichen Gelegenheit des Jahres 1720, nämlich dem Te Deum am 24. November anlässlich der Geburt des Prinzen Friedrich August, werden die „Musici Regii" im *Diarium Missionis* nicht erwähnt. August der Starke kehrte nach einjährigem Aufenthalt in Polen erst am 21. Dezember 1720 in die sächsische Residenzstadt zurück. Bereits am 17. April 1719 hatte er den Kurprinzen als Statthalter eingesetzt und von Jakob Heinrich Graf Flemming in die Regierungsgeschäfte einführen lassen. War der König jedoch in Sachsen anwesend, übernahm er selbst die Regierung, und der Kurprinz konnte sich seinen übrigen Interessen – vornehmlich der Jagd und den Künsten – widmen. Besonders intensiv betrieb er den 1721 begonnenen Bau des Jagdschlosses in Wermsdorf, das nach seiner Fertigstellung den Namen Hubertusburg erhielt. Die Kurprinzessin Maria Josepha blieb dagegen – bedingt durch ihre in geringem Abstand aufeinander folgenden Schwangerschaften und die Pflichten bei der Erziehung der Kinder – meist in Dresden. Sie konnte aber mit der Unterstützung ihres Gatten rechnen, wenn sie sich für die Belange der kleinen katholischen Gemeinde in Dresden einsetzte.[8] Damit erscheint die Interessenlage innerhalb des Herrscherhauses eindeutig: Die Initiative zur weiteren musikalischen Ausgestaltung der katholischen Gottesdienste in den Jahren ab 1720 ging vom Kurprinzenpaar aus, wenn sich auch direkte Anweisungen nur in den seltensten Fällen ermitteln lassen. Trotzdem blieb angesichts der durch den Konfessionswechsel Augusts des Starken immer noch angespannten Situation eine gewisse Zurückhaltung geboten. Eine regelmäßige Mitwirkung der Hofkapelle beim katholischen Gottesdienst ist erst ab Pfingsten 1721 nachweisbar. Möglicherweise hatte sich der König eine entsprechende Entscheidung zunächst vorbehalten.

Zu den bisher ungeklärten Voraussetzungen der Dresdner Hofkirchenmusik seit 1720 gehört der protokollarische Rang der katholischen Gottesdienste innerhalb des höfischen Lebens. Das *Diarium Missionis* gibt hier keine erschöpfende Auskunft: Die Chronisten verzeichneten zwar regelmäßig die Anwesenheit des Kurprinzenpaares – und seltener auch des Königs –, doch fanden Abstimmungen der Geistlichen mit den Hofbeamten zu Fragen des Protokolls nur selten Beachtung. August der Starke weilte oft monatelang in Polen und hörte normalerweise, wenn er sich in Dresden aufhielt, an den Sonn- und Feiertagen eine stille Messe in seiner Privatkapelle. Die Königin Christiane Eberhardine hatte sich dagegen seit 1719 weitgehend nach Pretzsch zurückgezogen. Wenn sie jedoch in Dresden anwesend war, verzeichneten die Hofjournale der Jahre von 1719 bis 1723 regelmäßig ihre Teilnahme an den Gottesdiensten in der evangelischen Schlosskapelle.

8 Wichtige Indizien für die schwierige Gesamtsituation der katholischen Gemeinde in Dresden bieten die Probleme bei der Bestattung verstorbener Katholiken. Nach einer Reihe von Störungen durch die städtischen Behörden ließ August der Starke 1724 einen katholischen Friedhof einrichten, der aber nur für die verstorbenen Hofangestellten vorgesehen war. Erst durch ein Dekret vom 9. September 1738 stand dieser Friedhof zum Begräbnis aller verstorbenen Katholiken zur Verfügung. Vgl. Saft, *Der Neuaufbau der katholischen Kirche* (wie Anm. 3), S. 72–75.

9 D-Dla: OHMA O Nr. 100 (1719) bis 104 (1723). Die Hofjournale aus den Jahren von 1724 bis 1733 sind nicht mehr erhalten und fallen deshalb als Quellen für die Stellung des katholischen Gottesdienstes innerhalb des höfischen Protokolls aus.

Die Teilnahme des Königs oder des Kurprinzenpaares am katholischen Gottesdienst fand in diesen Hoftagebüchern dagegen nur ausnahmsweise Erwähnung – ein sicheres Indiz für dessen immer noch geringen Rang innerhalb des höfischen Lebens.[9] Eine Wache von Soldaten der Königlichen Garde an der Darstellung des Heiligen Grabes in der Karwoche und während der Fronleichnamsprozession innerhalb der Kirche, wie sie 1722 im *Diarium Missionis* erstmals Erwähnung findet, bedeutete vor diesem Hintergrund zweifellos eine beträchtliche Aufwertung. Trotzdem blieb der katholische Gottesdienst bis zum Regierungsantritt Friedrich Augusts II. im Jahre 1733 gleichsam exterritorial. Aus diesem Grund wurden die Musikaufführungen in der Hofkirche auch nicht von der jeweils mehrere Monate dauernden Landestrauer nach dem Tod der Königin und später des Königs unterbrochen. Besonders 1727 machte sich dies bemerkbar: Am 5. September starb die Königin Christiane Eberhardine; am 6. September wurde die Landestrauer angeordnet, aber nach den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* gab der Kurprinz den Geistlichen sogleich zu verstehen, dass die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche nicht schweigen solle, bis der König etwas anderes befehlen würde.[10] Am folgenden Tag leitete Jan Dismas Zelenka die Aufführung von Messe und Vesper zum Fest Mariä Geburt. Am 13. September wurde die Prinzessin Maria Margareta geboren, und am 14. September fand der übliche Dankgottesdienst mit feierlichem Te Deum statt, zu dem Johann David Heinichen die Musik dirigierte. Noch Jahre später blieb die nach wie vor bestehende Differenz zwischen dem höfischen Protokoll und der liturgisch-musikalischen Praxis in der katholischen Hofkirche für die vom 15. bis 18. April 1733 stattfindenden Exequien nach dem Tod Augusts den Starken von Bedeutung: Die alt eingesessenen Hofbehörden einschließlich des Konsistoriums organisierten lediglich die in allen (evangelischen) Kirchen des Landes gleichzeitig zu haltende Trauerpredigt am Nachmittag des 14. April und die traditionell am Vormittag des folgenden Tages stattfindende Dresdner Erbhuldigung, während die Exequien in der katholischen Hofkirche mit ihrem hohen musikalischen Aufwand erst im Anschluss daran – und faktisch hinter verschlossenen Türen – beginnen konnten.[11] Erst zum Fronleichnamsfest 1733 fand der Wachdienst der Königlichen Garde eine endgültige Regelung.[12] Die im Sommer desselben Jahres erfolgte Verkleinerung des Hofkirchenensembles auf sechs Knaben und einen Organisten dürfte ebenfalls im Zusammenhang mit grundsätzlichen Veränderungen stehen, weil nun die Hofkapelle ohne Einschränkungen für den Dienst in der katholischen Hofkirche zur Verfügung stand.[13] Damit hatte der katholische Hofgottesdienst auch in

10 *Diarium Missionis*, 7. September 1727: „Ante concionem Serenissimus Princeps curavit insinuari, ut musica more ordinario in templo pergat, donec forte Serenissimus Rex redux aliter determinaret."

11 Vgl. Gerhard Poppe, *Kontinuität oder Neubeginn – zur Anfangssituation der Ära Hasse in Dresden*, in: *Bericht über das internationale Symposium „Johann Adolf Hasse in seiner Zeit", Hamburg, 23. bis 26. März 1999* (Druck in Vorbereitung).

12 D-Dl: OHMA N 1, Vol. 18 *Char-Wochen, Fußwaschen und Frohn-Leichnamsfeste zu Warschau, Dresden und anderer Orten de Anno 1733 ad Anno 1747*. Aus diesen Akten ist auch der Unterschied zur polnischen Hofhaltung ablesbar, wo eine Darstellung des Heiligen Grabes keine Rolle spielte, aber die Fußwaschung in der Messe am Gründonnerstag zu den liturgischen Ehrenrechten des Königs gehörte und, wenn sich August der Starke während der Karwoche in Warschau aufhielt, auch vor 1733 selbstverständlich praktiziert wurde.

13 Die einzige direkte Quelle für diese Veränderung ist angesichts von Kriegsverlusten im Sächsischen Hauptstaatsarchiv wiederum die Eintragung im *Diarium Missionis* vom 29. Juli 1733: „Misit Excellentissimus Dominus Sulkowsky resolutionem Serenissimi propter Juvenes dimittendos, et non nisi sex retinendos item propter Juvenem qui Pragae alitur."

protokollarischer Hinsicht endgültig den Vorrang vor dem evangelischen erreicht, der nach der Aufhebung der Schlosskapelle seit dem Sonntag Trinitatis des Jahres 1737 in die nahe Sophienkirche verlegt wurde.

Mit all diesen Überlegungen ist jedoch die Frage nach der Zuständigkeit für die Kirchenmusik am sächsisch-polnischen Hof noch nicht hinreichend beantwortet. Die Aufgaben der evangelischen Hofkirchenmusik, deren Besetzung 1697 auf sechs Kapellknaben, Hofkantor, Vizehofkantor sowie je zwei Organisten und Kalkanten reduziert worden war und die von dem Hofkapellmeister Johann Christoph Schmidt geleitet wurde, standen seit langem fest.[14] Das Fehlen von Schmidts Namen im *Diarium Missionis* lässt sich deshalb mit seinen Verpflichtungen bei dem gleichzeitig stattfindenden evangelischen Hofgottesdienst mühelos erklären. Über die Aufgaben des Hofkirchenensembles gab es nach mehr als zehnjähriger Praxis ebenfalls keine Unklarheiten mehr. Für den neu eingerichteten Dienst der Hofkapelle im katholischen Gottesdienst musste dagegen erst ein entsprechendes Repertoire geschaffen werden. Hier ist wiederum zu unterscheiden zwischen den traditionellen Höhepunkten des Kirchenjahres – in direktem Anschluss an die höfische Festordnung vor dem Konfessionswechsel Augusts des Starken – als den eigentlichen Dienstaufgaben und einer weiterhin möglichen Eigeninitiative der katholischen Musiker zu besonderen Anlässen. Dazu kamen Feste wie Fronleichnam und manche Heiligengedenktage, deren äußerer Status nicht von Anfang an feststand. Ein Blick auf die Notizen des *Diarium Missionis* aus diesen Jahren lässt außerdem erkennen, dass auch die Verteilung der Leitungsaufgaben für die Kirchenmusik in den frühen 1720er Jahren noch nicht endgültig festgelegt war. Deshalb sollen nachfolgend zunächst die Zuständigkeiten bei der Leitung des Kirchendienstes der Hofkapelle in der katholischen Hofkirche und davon ausgehend die Zuordnung des erhaltenen Repertoires wenigstens bis Ende 1725 behandelt werden, bevor anschließend die schwierige Frage nach dem Verhältnis von Besetzung und musikalischer Faktur erörtert werden kann.

14 Die strikte administrative Unterscheidung zwischen der evangelischen Hofkirchenmusik und den übrigen Musikensembles am sächsischen Hof nach 1709 spiegelt sich auch in der Finanzierung: Während die Mitglieder der evangelischen Hofkirchenmusik ihre Gehälter traditionell aus der „Renth-Cammer" erhielten, wurden die übrigen Musiker aus der „Accis-Cassa" bezahlt, die erst 1702 nach der Einführung der Generalkonsumtionsakzise in Sachsen eingerichtet worden war. Lediglich der Kapellmeister Johann Christoph Schmidt und der Hoforgelmacher Johann Heinrich Gräbner waren für beide Institutionen tätig und erhielten deshalb Bezüge aus beiden Kassen. Die von manchen Autoren geäußerte Vermutung einer weiteren gelegentlichen Mitwirkung der Hofkapelle beim evangelischen Hofgottesdienst eignet sich dagegen höchstens zur Führung von Phantomdiskussionen. Der letzte Hinweis auf eine solche Mitwirkung stammt aus einem Hofjournal und ist auf den 23. April 1704 (Ostersonntag) datiert; danach fehlt für diese Annahme jeglicher Anhaltspunkt in den Quellen. D-Dl: OHMA O IV Nr. 80 (1704). Vgl. dazu Poppe, *Kontinuität der Institution* (wie Anm. 1), S. 62 f. und 67 ff. Auch bei Johann Andreas Gleich, *Annales Ecclesiastici, oder: Gründliche Nachrichten von der Reformations-Historie Chur-Sächs. Albertinischer Linie*, Dresden und Leipzig 1730, Bd. 1, S. 59, ist nach einer ausführlichen Darstellung der Gottesdienstordnung in der Schlosskapelle ausdrücklich vermerkt: „Nachdem aber die Musicanten in der Evangelischen Schloß Capelle ihre Dimission erhalten, werden nur teutsche Lieder mit der Orgel, vom Chor und der Gemeinde, abgesungen."

Giovanni Alberto Ristori und sein Anteil am Kirchenmusikrepertoire

Für die Leitung der Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche in den Jahren ab 1720 ist an erster Stelle nicht der Hofkapellmeister Johann David Heinichen, sondern Giovanni Alberto Ristori zu nennen. Ende 1715 war er mit der Komödiantentruppe seines Vaters Tommaso Ristori nach Dresden gekommen und darüber hinaus am 11. Februar 1717 zum „Compositeur der italienischen Musik" mit 600 Talern Jahresgehalt ernannt worden.[15] Als Italiener war er mit den Anforderungen der katholischen Gottesdienstpraxis vertraut und konnte außerdem auf die unter der Direktion seines Vaters stehenden Schauspieler als Sänger zurückgreifen. Hinweise auf die Leitung der Kirchenmusik durch Ristori begegnen in den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* seit 1721 auf Schritt und Tritt. So wird sein Name für die Leitung von Messe und Te Deum zum Fronleichnamsfest (12. Juni 1721) ebenso genannt wie für das Te Deum nach der Geburt des Prinzen Joseph am 26. Oktober desselben Jahres. Außerhalb seiner Dienstpflichten leitete er die Musik zum Hochamt am Cäcilienfest, für das er sogar ein Bild der Heiligen aufstellen ließ. Daneben stand er offenbar in gutem Kontakt mit den Patres der Dresdner Mission, denn am 8. September prüfte er einen Kandidaten für das Organistenamt beim Hofkirchenensemble und war zusammen mit anderen Kapellmitgliedern am 9. Oktober Gast im Haus der Geistlichen. Im folgenden Jahr bestellte er am 24. Januar 1722 bei den Patres das Totenamt für einen seiner Freunde und leitete am 17. April auch die Figuralmusik beim Requiem zum Jahresgedenken für den verstorbenen Kaiser Joseph I., den Vater der Kurprinzessin.[16] Ebenso übernahm er die Leitung der Musik zum Fronleichnamsfest (4. Juni), bei einer Nachmittagsandacht mit Sakramentslitanei innerhalb der Oktav (6. Juni) und zum Oktavtag des Festes selbst (11. Juni). Sein gutes Verhältnis zu den in Dresden wirkenden Jesuiten wird auch 1722 durch mehrere wechselseitige Einladungen und die Mitwirkung bei einer Organistenprobe dokumentiert.

Ob der für 1723 zu beobachtende Rückgang von Ristoris Aktivitäten bei der Leitung der Kirchenmusik im Zusammenhang mit vermehrten Verpflichtungen in anderen Bereichen der Hofmusik stand, kann nur vermutet werden. Das *Diarium Missionis* verzeichnet lediglich bei dem Anniversarium für Joseph I. (17. April) die Leitung der Musik durch den Italiener. Ein weiteres Requiem wurde am 1. Dezember auf Ristoris Bitte zelebriert und gehörte damit nicht zu seinen eigentlichen Dienstpflichten. 1724 nahmen seine Aktivitäten wieder zu. Neben der Messe und Vesper zum Johannistag sowie der Messe zu Allerheiligen leitete er wiederum die Musik zu mehreren Totenämtern und zum Cäcilienfest. Außerdem notierte der Chronist am Fest des heiligen Franciscus Borgia (10. Oktober) den ersten Auftritt der aus Venedig neu eingetroffenen italienischen Sänger in der katholischen Hofkirche unter Ristoris Leitung. 1725 beschränkte sich der Anteil des Italieners an der Kirchenmusik zu den hohen Festtagen offenbar auf die Messe zum Fest Mariä Lichtmess und auf die erste und zweite Vesper zum Fest Mariä Heimsuchung. Neben dem schon zur Tradition gewordenen Hochamt am Cäcilienfest gab es aber auch in diesem Jahr weitere nicht-höfische Anlässe, zu denen Ristori die Leitung der Musik

15 D-Dla: Loc. 907/2 *Die Italienische Comoedianten betr.* ao. 1715–56, fol. 40.

16 1720 gehörte das (erstmalige) Anniversarium für Joseph I. noch zum Aufgabenbereich des Hofkirchenensembles, wobei einige Kapellmitglieder aushalfen. 1721 findet ein Requiem aus diesem Anlass im *Diarium Missionis* Erwähnung, jedoch ohne Hinweis auf Figuralmusik.

übernahm. Dazu zählten die Primiz von Philipp Ahlman am 15. April, bei der auch die Kurprinzessin anwesend war,[17] und die Wallfahrt der Dresdner Katholiken zum böhmischen Kloster Mariaschein am 11. September, wo er sowohl zum Hochamt als auch zur Vesper eine „pulcherrimam musicam [...] cum Castratis et Regiis Musicis" aufführte.[18]

Aus den ersten fünf Monaten des Jahres 1726 sind von Ristori keinerlei Aktivitäten in der Hofkirche bekannt. Möglicherweise war er im Gefolge des Königs und des Kurprinzen nach Polen gereist.[19] Erst am 10. Juni (Pfingstmontag), am 8. September (Mariä Geburt, sowohl zur Messe als auch zur Vesper), zum Cäcilienfest und bei einem Requiem am 23. November 1726 leitete er die Musik in der Hofkirche. 1727 übernahm Ristori erstmals die Aufführung eines italienischen Oratoriums am Nachmittag des Karsamstags. Ansonsten fällt sein Name in diesem Jahr nur noch im Zusammenhang mit dem jährlichen Hochamt zum Cäcilienfest. Andererseits führte er anlässlich der Rückkehr des Kurprinzen aus Polen am 2. September 1726 in Pillnitz die dreiaktige Commedia per musica *Calandro* auf. Bereits am 25. Februar 1727 folgte im Rahmen des Karnevals *Un pazzo ne fà cento ovvero Don Chiscotte*. Geht man außerdem davon aus, dass mit der Oratorienaufführung am 12. April 1727 Ristoris eigenes Werk *La deposizione dalla Croce di Nostro Signore* gemeint ist – vom Chronisten des *Diarium Missionis* ausdrücklich als „eleganter compositum" gewürdigt –, so lässt sich eine Verschiebung seiner Aufgaben in diesen Jahren unschwer erkennen.

Jeder Versuch einer Rekonstruktion von Ristoris Anteil am Hofkirchenrepertoire sieht sich zunächst mit der Tatsache konfrontiert, dass zwar die meisten seiner Opern und Intermezzi erhalten geblieben sind, aber fast alle Kirchenmusikmanuskripte nach 1945 von der kriegsbedingten Auslagerung nicht in die Bibliothek zurückkehrten.[20] Trotzdem lassen sich einige der erhaltenen Werke aufgrund von Indizien in die erste Hälfte der 1720er Jahre datieren.[21] So sind Ristoris *Litaniae di S. Francesco Xaverio* d-Moll in einem ledergebundenen Exemplar mit einer Widmung an die Kurprinzessin Maria

17 Im *Diarium Missionis*, 22. April 1725, ist für den folgenden Sonntag von einer weiteren Primiz (David Schmidt) die Rede. Ob der Hinweis „Sunt omnia ut nuper" sich auch auf die Musik bezieht, geht aus dem Zusammenhang nicht eindeutig hervor.

18 Zu dieser Wallfahrt vgl. die Überlegungen weiter unten im Zusammenhang mit der Sängerbesetzung.

19 Der von Alina Żórawska-Witkowska vermutete Warschau-Aufenthalt Ristoris von März 1725 bis Mitte 1726 ist aufgrund der Notizen des *Diarium Missionis* nur für die Zeit von Dezember 1725 bis Mai 1726 möglich. Vgl. Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, S. 496.

20 Einen – offenbar nicht ganz vollständigen – Überblick geben der *Catalogo | <thematico> | della | Musica di Chiesa | <catholica in Dresda> | composta | Da diversi Autori | secondo l'Alfabetto | <1765>* (D-B: Mus. ms. theor. Kat. 186) und Curt Rudolf Mengelberg, *Giovanni Alberto Ristori. Ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1916, S. 145–151. Der Stand der neueren Forschung ist wiedergegeben bei Wolfgang Hochstein, *Der verschollene Komponist: Giovanni Alberto Ristori und sein Anteil am Dresdner Hofkirchenrepertoire*, in: *Zelenka-Studien II* (wie Anm. 5), S. 59–100.

21 Von den nicht erhaltenen Werken Ristoris lässt sich lediglich das im *Catalogo* [...] *<1765>* an dritter Stelle genannte Requiem f-Moll mit einfacher Besetzung im Ausschlussverfahren in das Jahr 1722 datieren. Das Manuskript des erstgenannten dieser Werke trug nach Mengelberg, *Giovanni Alberto Ristori* (wie Anm. 20), S. 101, die Jahreszahl „1730", und beim zweiten handelt es sich um eine Bearbeitung von Zelenkas Requiem D-Dur ZWV 46 aus dem Jahre 1733. Da der Chronist des *Diarium Missionis* bei dem Anniversarium für Kaiser Joseph I. am 17. April 1722 die Komposition der Musik durch Ristori ausdrücklich vermerkte, kann es sich nur um das verbleibende Requiem f-Moll gehandelt haben.

Josepha erhalten.[22] Letztere hatte bald nach ihrem Eintreffen in Dresden den heiligen Franz Xaver zum besonderen Patron des katholischen Hauses Wettin erwählt und die Feier seines Festes mit Oktav veranlasst. Da die früheste Aufzeichnung aus dem *Diarium Missionis* über figuraliter musizierte *Litaniae Xaverianae* vom 4. Dezember 1721 stammt und andererseits die erhaltenen Werke dieser Gattung von Heinichen und Zelenka erst in den Jahren ab 1723 entstanden, liegt die Annahme nahe, dass Ristori selbst die Initiative ergriff und der Kurprinzessin eine Komposition widmete, für die es innerhalb und außerhalb Dresdens keine direkten Vorbilder gab.[23]

Neben den *Litaniae di S. Francesco Xaverio* sind von Giovanni Alberto Ristori noch ein unvollständiges Partiturautograph sowie ein Stimmensatz zu einer Sakramentslitanei F-Dur erhalten. Aus diesen Manuskripten sind zwei Fassungen des Werkes unterscheidbar, von denen sich die erste vor allem durch mehrfachen solistischen Einsatz der Hörner und den Verzicht auf Holzbläser auszeichnet. In der zweiten Fassung ersetzte Ristori die exponierten Hornstellen jeweils durch einen einfachen Streichersatz und ergänzte das Instrumentarium um die colla parte mitspielenden Oboen und Fagotte. Die vorhandenen Stimmen der beiden Violinen wurden durch eingeheftete Blätter für die neue Fassung eingerichtet, während die Violoncello- und die Teorba-Stimme mit geringfügigen Veränderungen weiter verwendbar waren. Daneben entstanden weitere Instrumentalstimmen für die zweite Fassung.[24] Ristori hatte nach Auskunft des *Diarium Missionis* bereits zum Fronleichnamsfest 1722 eine figuraliter musizierte Sakramentslitanei aufgeführt. Die erhaltenen Werke dieser Gattung von Heinichen und Zelenka entstanden dagegen wiederum erst in den Jahren ab 1723. Von Ristori ist nur noch eine zweite Sakramentslitanei in derselben Besetzung nachweisbar. Somit besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit für die Datierung des erhaltenen Werkes in die frühen 1720er Jahre.

22 D-Dl: Mus. 2455-D-1. Der vollständige Titel lautet: *Litaniae di S. Francesco | Xaverio | consacrate | a | Sua Altezza Reale la Serenissima Principessa | Reale di Pollonia, elettorale di Sassonia etc. etc. etc. | da | Gio: Alberto Ristori.* Dieses Exemplar befand sich nie in den Musikalienschränken der Hofkirche, sondern wurde zusammen mit anderen Widmungspartituren immer in der privaten Musikaliensammlung der Königin aufbewahrt.

23 Kompositionen der *Litaniae Xaverianae* außerhalb der Dresdner Hofkirchenmusik sind bisher nicht bekannt geworden. Zu den Anfängen der Verehrung des hl. Franz Xaver am sächsischen Hof vgl. Gerhard Poppe, *„Devotio Xaveriana" und ihre Musik in der Katholischen Hofkirche zu Dresden*, in: *Franz Xaver – Patron der Missionen. Festschrift zum 450. Todestag*, hrsg. von Rita Haub und Julius Oswald, Regensburg 2002, S. 289–323, hier vor allem S. 290–299.

24 D-Dl: Mus. 2455-D-5 (Partitur) und Mus. 2455-D-6 (Stimmen). Von der Partitur fehlt die erste Lage, deren Notentext sich jedoch auf der Basis des übrigen Materials rekonstruieren lässt. Die erste Fassung des Werkes ist in folgenden Stimmen enthalten: Schreiber der Partitur von Lottis *Ascanio* (Mus. 2159-F-5): Canto, Alto, Tenor, Basso, Tenor Ripieno, Basso Ripieno, Violino 1 (zwei Expl.), Violino 2 (zwei Expl.), Organo; unbekannter Schreiber I: Violoncello, Teorba. Zur Frühfassung fehlen eine Violetta-Stimme sowie die beiden Stimmen für Corno 1 und Corno 2. Neues Aufführungsmaterial für die zweite Fassung schrieben: Johann Gottfried Grundig: Canto Ripieno, Alto Ripieno, Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (ein Expl.), Violetta (ein Expl.), sowie die Einrichtung der bereits vorhandenen Stimmen für Violino 1 und 2; Matthäus Schlettner: Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (ein Expl.), Oboe 1, Oboe 2 (Die beiden letztgenannten Stimmen sind auf dem Titelblatt mit „M. A. S." = Matthäus Antonius Schlettner signiert.); unbekannter Schreiber II: Basso Ripieno (ein Expl.), Violoncello Ripieno, Contrabasso Ripieno, Fagotto (zwei Expl.), Corno 1, Corno 2; unbekannter Schreiber III: Violetta (ein Expl.). Von Matthäus Schlettner stammen die zuletzt entstandenen Stimmen; sie geben eine Erweiterung der Besetzung für die 1751 eingeweihte neue Hofkirche wieder.

Die zunächst schwierig zu beantwortende Frage, welche der in Dresden erhaltenen Werke von Antonio Lotti tatsächlich in der Hofkirche erklangen und wer die Aufführungen leitete, lässt sich mit Hilfe der wenigen erhaltenen Aufführungsmaterialien einer Antwort näherbringen.[25] Innerhalb der Stimmensätze zu den Psalmen *Credidi*[26] und *Laudate Dominum*[27] sowie in dem unvollständigen Material zu einem Credo[28] lassen sich jeweils drei, vier oder fünf Kopisten unterscheiden, doch war Ristori in allen Fällen selbst an der Herstellung beteiligt. Außerdem begegnet in den Stimmen zum *Credidi* und Credo sowie in der bereits erörterten Sakramentslitanei und in einem *Laetatus sum*[29] aus der Feder von Carlo Luigi Pietragrua ein weiterer, sehr markanter Schreiber, der bereits die Partitur zu Lottis 1718 in Dresden erstaufgeführter Oper *Ascanio* kopiert hatte. Bei

25 Außer den nachfolgend besprochenen Psalmen *Credidi* und *Laudate Dominum* werden in Dresden von Antonio Lotti noch je ein groß angelegtes *Dixit Dominus* (Mus. 2159-D-9) und *Laudate pueri* (Mus. 2159-D-8) aufbewahrt. Die Partituren dieser Psalmen stammen alle von demselben italienischen Schreiber. Die beiden letztgenannten Kompositionen erwiesen sich aber offenbar für die Dresdner Verhältnisse als zu lang; deshalb gab es keine Aufführungsmaterialien. Der *Catalogo* [...] *<1765>* verzeichnet von dem *Dixit Dominus* allerdings eine heute nicht mehr vorhandene Abbreviato-Fassung mit Partitur und Stimmen. Der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau, der Lotti in Dresden begegnet war, nennt in einem Schreiben an den Rat der Stadt vom 29. Mai 1720 „ein(en) und andrer(n) von seiner Arbeit vorhandene(n) Psalm, sonderlich aber eine mir communicirte sehr lange Missa, oder ein Kyrie nebenst dem Patrem und denen andern dazu gehörigen Stücken, so er zu lezt vor die catholische Kirche zu Dresden componiret hat." Zitiert nach Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 867. Kuhnaus Aufzählung berührt sich nur teilweise mit der Dresdner Lotti-Überlieferung. Aus den skizzierten Zusammenhängen wird aber erkennbar, dass eine quellenerschließende Studie zu Lottis Kirchenmusik zu den dringenden Desiderata der Forschung gehört.

26 Antonio Lotti: *Credidi* (D-Dl: Mus. 2159-E-8a; dazu die Partitur, Mus. 2159-E-8). Folgende Schreiber waren beteiligt: Giovanni Alberto Ristori: Violino 1 (ein Expl.), Violino (ein Expl.); Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Canto, Alto, Tenor, Basso, Tenor Viola (ein Expl.), Organo; unbekannter Schreiber IV: Tenor Viola (ein Expl.), Violoncello, Bassus, Teorba; unbekannter Schreiber V: Violino 1 (ein Expl.) Violino 2 (ein Expl.); unbekannter Schreiber II: Canto Ripieno, Alto Ripieno, Tenor Ripieno, Basso Ripieno, Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (ein Expl.), Oboe 1, Oboe 2, Fagotto (zwei Expl.); diese Stimmen entstanden erkennbar später als die übrigen. Angesichts der Komposition dieses Psalms im Stile antico waren die zusätzlichen Stimmen nicht zwingend für eine Aufführung notwendig. Für wertvolle Hinweise bei der Unterscheidung der verschiedenen Schreiber danke ich Frau Dr. Ortrun Landmann und Frau cand. phil. Christin Seidenberg.

27 Antonio Lotti: *Laudate Dominum* (D-Dl: Mus. 2159-E-7a; dazu die Partitur, Mus. 2159-E-7). Folgende Schreiber waren beteiligt: Giovanni Alberto Ristori: Canto, Alto, Tenore, Basso, Hautbois 1, Hautbois 2; unbekannter Schreiber VI, keine ausgeprägte Kopistenschrift, wahrscheinlich ein Musiker: Violino 1 (zwei Expl.), Violino 2 (zwei Expl.), Alto Viola (zwei Expl.), Violoncello, Violone Ripieno, Tiorba, Basso Continuo, Fagotto (Titel teilweise von Ristori); unbekannter Schreiber II: Canto Ripieno, Alto Ripieno, Tenore Ripieno, Basso Ripieno, Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (ein Expl.); diese Stimmen entstanden erkennbar später als die übrigen. In der Partitur ist eine Trompete vorgesehen, für die keine Stimme existiert. Dagegen sind die beiden Oboen in der Partitur ursprünglich nicht vorgesehen.

28 Antonio Lotti: Credo (D-Dl: Mus. 2159-D-5a; dazu die Partitur, Mus. 2159-D-5). Folgende Schreiber waren beteiligt: Giovanni Alberto Ristori: Canto, Alto, Tenor Viola; Giovanni Alberto Ristori und der Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Tenor, Basso; Giovanni Alberto Ristori und unbekannter Schreiber VII: Canto Ripieno, Alto Ripieno; Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Tenor Ripieno, Basso Ripieno, Organo.

29 Carlo Luigi Pietragrua: *Laetatus sum* (D-Dl: Mus. 2221-D-2a; dazu das auf „Finis die p.^{ma} Maius 1713 Dusseldorfij" datierte Partiturautograph, Mus. 2221-D-2). Folgende Schreiber waren beteiligt: Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Canto, Alto, Tenor, Basso, Violino 1 (zwei Expl.), Violino 2 (ein Expl.), Violetta (zwei Expl.), Organo, Oboe 1, Fagotto; unbekannter Schreiber VIII, keine ausgeprägte Kopistenschrift, wahrscheinlich ein Musiker: Violino 2 (ein Expl.), Violoncello, Violone, Oboe 2; unbekannter Schreiber VII: Canto Ripieno, Alto Ripieno, Tenor Ripieno, Basso Ripieno.

letzterem handelt es sich aufgrund der hohen Qualität des hergestellten Materials und charakteristischer Merkmale der Buchstabenschrift mit Sicherheit um einen Berufskopisten italienischer Herkunft, während zumindest für Teile der übrigen Stimmen auch Musiker der Hofkapelle als nebenamtliche Schreiber in Frage kommen. Aus dem Zusammenhang der genannten Stimmensätze untereinander und der relativen zeitlichen Nähe ihrer Entstehung zur Partitur von Lottis *Ascanio* kann geschlossen werden, dass der größte Teil dieses Aufführungsmaterials in der ersten Hälfte der 1720er Jahre entstand und die genannten Werke durchweg zu dem von Giovanni Alberto Ristori aufgeführten Repertoire gehörten. Beim Kopisten der *Ascanio*-Partitur handelt es sich möglicherweise um den Kontrabassisten und Notisten Girolamo Personè – in den Hofkapellakten gelegentlich auch „Momolo" genannt –, der 1717 mit Antonio Lotti nach Dresden gekommen war und 1728 in der sächsischen Residenzstadt starb.[30] Andere in Dresden erhaltene Kirchenmusikwerke Lottis gelangten erst gegen Ende der 1720er Jahre in den Umkreis der Hofkapelle und spielten für die Praxis keine erkennbare Rolle.[31] Die darüber hinausgehende Frage, welche Werke aus der Dresdner Sammlung außerdem zu dem von Ristori aufgeführten Repertoire gehörten, bleibt dagegen wegen der fehlenden Aufführungsmaterialien bis auf weiteres nicht zu beantworten.

Johann David Heinichen und seine Aufgaben in der Hofkirche

Während von Giovanni Alberto Ristoris Kirchenmusik nur wenige Werke erhalten sind, ist der Anteil des Kapellmeisters Johann David Heinichen am Musikrepertoire der katholischen Hofkirche durch eine Fülle überlieferter Partiturautographen gut dokumentiert. Die originalen Stimmen sind dagegen mit nur einer einzigen Ausnahme nicht mehr vor-

30 Ortrun Landmann – und im Anschluss an ihre älteren Studien auch eine Reihe anderer Autoren – hielt lange Zeit einen anderen Kopisten, der bis in die 1750er Jahre in der Dresdner Hofkapelle tätig war, für Girolamo Personè, da dessen Sterbejahr bis vor wenigen Jahren unbekannt geblieben war. Sie korrigierte diesen Irrtum im Beiheft ihres *Katalog*(s) *der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*, München 1999, und wies die bisher Personè zugeschriebenen Manuskripte dem am 12. November 1733 fest angestellten Johann George Kremmler zu, der aber mindestens seit 1727/28 für die Hofkapelle gearbeitet hatte. Die Frage, welche Kopien nun von Personè stammen, der in den Hofkapellakten immer als „Contrabassist und Notist" geführt wurde, ist seitdem nicht mehr diskutiert worden. Personè ist zumindest einer der möglichen Kandidaten, von dem die Dresdner Partitur zu Lottis Oper *Ascanio* und Teile der hier referierten Stimmensätze stammen könnten.

31 Partituren der *Missa Sapientiae* (Mus. 2159-D-4), einer nicht mehr erhaltenen *Missa S. Brunonis* und der *Missa Vide Domine laborem meum* (Mus. 2159-D-6) befanden sich im Besitz von Jan Dismas Zelenka; sie wurden aber erst in den Jahren um 1730 kopiert, während ein Aufführungsmaterial nach gegenwärtiger Kenntnis nie existierte. Die Herkunft der im *Catalogo* [...] *<1765>* genannten Partitur zu Introitus und Sequenz aus dem Requiem F-Dur (Mus. 2159-D-7a) ist dagegen nicht exakt zu bestimmen. Der Stimmensatz zu diesem Werk, der außer den genannten Sätzen noch Kyrie und Offertorium enthält, wurde von Johann George Kremmler (nicht Girolamo Personè) geschrieben und entstand deshalb mit Sicherheit nicht vor Mitte der 1720er Jahre. Im 18. Jahrhundert wurden diese Stimmen auch nicht in der Katholischen Hofkirche, sondern in der privaten Musikaliensammlung des Herrscherhauses aufbewahrt. Ob dieses Requiem tatsächlich in der Hofkirche aufgeführt wurde, ist mehr als fraglich, da sich keinerlei Gebrauchsspuren erkennen lassen. Damit werden Spekulationen über die Entstehung des Werkes in den beiden Jahren von Lottis Dresdner Anstellung gegenstandslos. Hier sind die Angaben von Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001, S. 40–57, zu korrigieren.

handen.[32] Nach dem Ende der italienischen Oper in Dresden hatte Heinichen seit 1721 in der Kirchenmusik sein wohl wichtigstes Arbeitsfeld dieser Jahre gefunden. Ausgehend von den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* ergibt sich aber sofort ein markanter Unterschied zu Giovanni Alberto Ristori und anderen katholischen Musikern: Der Protestant Heinichen war den Patres zunächst offenbar nicht einmal namentlich bekannt, denn in den ersten beiden, aus dem Jahr 1721 stammenden Eintragungen findet er lediglich als „Capellae Magister Serenissimi Principis" Erwähnung. Erst seit dem Ostersonntag des folgenden Jahres nennt der Chronist ausdrücklich seinen Namen. Heinichen komponierte seine Musik für die katholische Hofkirche ausschließlich im Rahmen seiner Dienstpflichten (und folgte damit als Lutheraner den Weisungen der gottgewollten Obrigkeit), während er im Zusammenhang mit der Musik zu den übrigen, nicht-höfischen Anlässen wie Totenmessen (außer dem jährlichen Requiem für Joseph I.) und dem Hochamt zum Cäcilienfest nirgends genannt wird. Trotz des Fehlens der Stimmen ergibt sich in den meisten Fällen die Möglichkeit, die auf den Autographen notierten Entstehungsdaten mit den Eintragungen im *Diarium Missionis* in Beziehung zu setzen und so ein verhältnismäßig dichtes Netz von Aufführungsdaten zu gewinnen.[33] Eine Übersicht für die Zeit bis zum Ende des Jahres 1725 kann dies verdeutlichen:

Datum/Fest	Eintragung im *Diarium Missionis*	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
1. Juni 1721 (Pfingstsonntag)	Sacrum solenne cum intradis fecit et produxit Capellae Magister Serenissimi Principis.	Messe 1	D-5a	Festo pentecost. 1721
29. Juni 1721	Hora 11 musicam celebriorem fecerunt Regii Musici Capellae Magister Serenissimi Principis Kyrie et Gloria novum producente.	Kyrie/Gloria aus der Messe 2	D-13	Mes. Junij Fest. SS. Petri et Pauli 1721[34]
	[...] postquam Vesperae, quibus Serenissimus Princeps constanter interest.	Dixit Dominus	D-34	Mes. Junij 1721
		Magnificat	D-22	Fest. SS. Petri et Pauli 1721

32 Trotz einiger Umwege bei der Überlieferung kann davon ausgegangen werden, dass die von Heinichen für die Dresdner Hofkirche komponierten Werke annähernd vollständig erhalten geblieben sind. Vgl. dazu Gerhard Poppe, *Über historisches Gedächtnis in der Kirchenmusik – zur Bearbeitung zweier Messen Johann David Heinichens durch Joseph Schuster*, in: *Händel-Jahrbuch* 47 (2001), S. 137–156, hier vor allem S. 138 f. Bei dem einzigen erhaltenen Stimmensatz handelt es sich um die Abbreviato-Fassung von Heinichens bereits 1721 entstandenem Magnificat (D-Dl: Mus. 2398-E-510), zu der außerdem auch die Partitur (Mus. 2398-D-22a) erhalten ist. Folgende Schreiber waren beteiligt: Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio*: Canto, Canto Ripieno, Alto, Alto Ripieno, Tenor, Tenor Ripieno (ein Expl.), Basso (zwei Expl.), Violino 1 (zwei Expl.), Violino 2 (zwei Expl.), Violetta (ein Expl.), Organo, Oboe 2; Schreiber der Partitur zu Lottis *Ascanio* und unbekannter Schreiber VII: Violino 1 (ein Expl.), Violetta (ein Expl.), Violoncello, Violone Ripieno, Oboe 1; unbekannter Schreiber VII: Fagotto, Tiorba; Johann Gottfried Grundig: Soprano Ripieno, Contralto Ripieno, Tenor Ripieno (ein Expl.), Basso (ein Expl.), Violino 1 (ein Expl.), Violino 2 (zwei Expl.), Violone. Bei den von Grundig geschriebenen Stimmen handelt es sich um eine Besetzungserweiterung, die wahrscheinlich für die neue Hofkirche vorgenommen wurde.

33 Frau Margaret Williams, Bristol, danke ich für die Möglichkeit, die folgende Übersicht mit ihren Aufzeichnungen zu Heinichens Vesperpsalmen vergleichen zu können.

34 Kyrie und Gloria sowie Credo, Sanctus und Agnus dieser Messe sind schon zu Heinichens Lebzeiten separat eingebunden worden. Die Datierung auf dem Titelblatt des Kyrie bezieht sich damit wahrscheinlich nur auf die ersten beiden Sätze, was wiederum der Notiz im *Diarium Missionis* entspricht.

Datum/Fest	Eintragung im *Diarium Missionis*	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
5. April 1722 (Ostersonntag)	Regii Tubicines fecerunt intradas, et novum Sacrum elegans composuit Dominus Heiningen uti et Vesperas.	Messe 4		Mes. Marz 1722 Pasqua[35]
6. September 1722 (ein Tag nach der Geburt des Prinzen Friedrich Christian)	Fecerunt musicam Regii Sacrum suum producente Domino Henningen uti et Te Deum laudamus cum tubis et tympanis.	Te Deum	D-17	Mes. Augusti 1722
25. Dezember 1722[36]	Dimidia undecima incepit Sacrum cantatum [...] composuit novum Dominus Heiningen, et cum Regiis Musicis illud produxit.	Messe 3	D-12	Mes 9br. 1722
27. März 1723 (Karsamstag)	Te Deum et Regina coeli produxit Dominus Heiningen tubis et tympanis applaudentibus.	Regina coeli	E-4[37]	
27. Mai 1723 (Fronleichnam)	Fecerunt intradas et Musici Regii fecerunt musicam Domino Heiningen Sacrum et Te Deum laudamus producente. Post processionem intonatum Te Deum laudamus et ad Salvum fac data benedictio. Vesperae hora quarta post quas Litaniae de Venerabili.	Te Deum	D-17a[38]	
		Dixit Dominus	D-38	
		Credidi	D-49	
		Beati omnes	D-54	alle Mes. Maij. 1723
2. Juni 1723	Hora quarta post meridiem Litaniae de Venerabili. Produxit illas partim D. Heiningen, partim Dominus Putz alternatim quisque suas a se compositas.[39]	Litaniae pro Festo Corporis Domini	D-31	Mes. Maij 1723
3. Juni 1723 (Oktavtag von Fronleichnam)	Hora 11 cantatum Sacrum [...] et Dominus Heiningen cum Regiis Musicis solennius fecit.			

35 D-B: Mus. ms. autogr. J. D. Heinichen 2 N. Das ursprüngliche Datum auf dem Titelblatt „Mes. Novembr. 1721" hat Heinichen durchgestrichen und durch „Mes. Marz Pasqua 1722" ersetzt.

36 Vgl. auch Johann Mattheson, *Critica Musica* IV (Februar 1723), S. 288: „Der Hr. Capellmeister Heinichen hat in den abgewichenen Feyer-Tagen zwo vortreffliche Musiken in der Catholischen Kirche allhie aufgeführt und sich dadurch neue admiration erworben." Diese Notiz ist ein wichtiger früher Beleg für die überregionale Wahrnehmung von Heinichens Schaffen ebenso wie der katholischen Kirchenmusikpraxis am Dresdner Hof.

37 Das andere Regina coeli aus Heinichens Feder (D-Dl: Mus. 2398-E-3) entstand erst 1727. Mit Hilfe einer Argumentation, die auf der Untersuchung des Papierbefundes basiert, datiert Susanne Herzog, *Die „Sepolcri" Johann David Heinichens im Umkreis der katholischen Kirchenmusik am Dresdner Hof zur Zeit Augusts des Starken*, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 7 (1998), S. 65–97, hier vor allem S. 69–77 und 95, das hier genannte erste Regina coeli (Mus. 2398-E-4) auf die Zeit vor Ostern 1724.

38 Die Eintragung im *Diarium Missionis* setzt die Unterbrechung der Komposition bei dem Vers „Salvum fac populum tuum Domine, et benedic hereditati tuae." in Verbindung mit dem sakramentalen Segen voraus, die sich weder in der ersten Fassung des Te Deum von 1722 (D-Dl: Mus. 2398-D-17) noch in einem weiteren undatierten Te Deum (Mus. 2398-D-19) findet. Ein drittes Te Deum, das dagegen dieses Merkmal aufweist (Mus. 2398-D-18), ist in der autographen Partitur auf „1728" datiert. Damit bleibt für die Aufführung am Fronleichnamstag 1723 nur noch die Abbreviato-Fassung von Heinichens erstem Te Deum (Mus. 2398-D-17a) übrig, die demnach zwischen September 1722 und Mai 1723 entstanden sein muss. Möglicherweise fand diese Fassung bereits am 27. März (Vorabend des Ostersonntags) Verwendung.

39 Eine Sakramentslitanei, die teils von Heinichen und teils von Tobias Buz komponiert wurde, lässt sich nirgends nachweisen. Das autographe Datum von Heinichens Werk lässt aber kaum Zweifel an der Zuordnung aufkommen.

Datum/Fest	Eintragung im *Diarium Missionis*	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
15. August 1723	Hora 11 cantatum solenne, produxit illud D. Heiningen cum Regiis Musicis.			
8. Dezember 1723	Hor 11 Sacrum cantatum [...], musicam fecit D. Heiningen cum Regiis Musicis. [...] Hora 4. Vesperas quas Dominus Heiningen novas et elegantes cum Regiis Musicis produxit.	Messe 5	D-14	Mes. 7br 1723
		Laetatus sum	D-51	
		Nisi Dominus	D-53	
		Ave maris stella	E-8	
		Magnificat	D-24	alle Mes. 9br. 1723
25. Dezember 1723	Hora 11. cum intradis musicam fecit Dominus Heiningen.			
12. April 1724 (Mittwoch der Karwoche)	Lamentationes produxit D. Heinigen cum Benedictus.	Lamentationes Jeremiae in Coena Domini[40]	D-28	
14. April 1724 (Karfreitag)	Vesperi ab hora 9. usque ad 10. productum Oratorium hoc est musica Italica componente illam Domino Heinigen.	Cantata al Sepolcro di Nostro Signore *L'aride tempie ignude*[41]	D-62	
15. April 1724 (Karsamstag)	Hora quarta post meridiem Oratorium hoc est musica Germanica per unam horam Domino Heiningen compositore.	Oratorio tedesco *Nicht das Band, das dich bestricket*	D-63	
16. April 1724 (Ostersonntag)	17. April: [...] musicam producente Domino Zelenka; heri Domino Heiningen.			
24. April 1724 (Anniversarium für Joseph I.)	Hora 11. cantatum Requiem anniversarium pro Imperatore Josepho [...] Dominus Heiningen produxit musicam.	Requiem 1	D-15[42]	
		Offertorium *Domine Jesu Christe*	E-14, 2	1724
4. Juni 1724 (Pfingstsonntag)	Cantatum [...] cum Vesperis [...]. Musicam fecit Dominus Heiningen.	Messe 1	D-5a	Festo pentecost. 1721[43]
		Dixit Dominus	D-36	
		Confitebor	D-39	
		Beatus vir	D-44	
		Laudate pueri	D-45	
		Magnificat	D-27, 1	
		Veni Creator Spiritus	E-11	alle Mes. Maij 1724

40 Wahrscheinlich gehören auch Heinichens nicht mehr erhaltene neun Responsorien für die Metten am Gründonnerstag in diesen Zusammenhang. Ein Canticum Zachariae aus seiner Feder ist dagegen nicht nachweisbar. Vgl. Gustav Adolph Seibel, *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern und thematischem Katalog seiner Werke*, Leipzig 1913, S. 60 f.

41 Die Zuordnung der undatierten Cantata al Sepolcro di Nostro Signore *L'aride tempie ignude* (D-Dl: Mus. 2398-D-62) folgt der Argumentation bei Herzog, *Die „Sepolcri" Johann David Heinichens* (wie Anm. 37), S. 69–77 und 95.

42 Zur Frage der Autorschaft dieses Werkes siehe weiter unten.

43 Die Angabe bezeichnet die Entstehungszeit der Messe; die Aufführung zu Pfingsten 1724 ergibt sich aus dem nachträglichen Hinweis des Komponisten „NB piacque all pentecost. 1724" auf der Partitur.

Datum/Fest	Eintragung im *Diarium Missionis*	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
14. Juni 1724	Hora quarta post meridiem Litaniae de Sanctissimo Sacramento, produxit illud D. Heiningen.	Litaniae pro Festo Corporis Domini	D-31[44]	Mes. Maij 1723
15. Juni 1724 (Fronleichnam)	Sacrum cantatum [...]. Post meridiem hora quarta Vesperae quas produxit Dominus Heiningen.	Messe 6	D-2b	Mes. Maggio 1724 (Titelblatt) Mens. Jun. 1724 (am Ende)
		Pange lingua	E-14, 1	Mes. Junij 1724
8. September 1724	Regii Musici fecerunt musicam; produxit illam D. Heiningen uti et Vesperas.	Messe 7	D-8	Mes. 7br. 1724
26. November 1724 (zwei Tage nach der Geburt der Prinzessin Amalia)	Musicam cum Castratis fecit Dominus Heiningen; tubicines fecerunt intradas sub Sacro et ad Te Deum laudamus. [...] Te Deum laudamus cum solenni benedictione ad Salvum fac.	Te Deum	D-17a[45]	
3. Dezember 1724	Post Vesperas quas Dominus Heiningen produxit cum Regiis Musicis fuerunt Litaniae de S. Francisco Xaverio.	Iste Confessor	D-27, 2	
		Litania pro Festo S. Fr. Xaverij	D-32	beide Mes 9br. 1724
24. Dezember 1724	Dimidia undecima incepimus Matutinum [...] aderant Regii Tubicines et Dominus Heiningen musicam produxit.			
25. Dezember 1724	Cantatum hora 11. Dominus Heiningen fecit musicam. [...] Vesperas hora tertia.	Memento Domine	D-56	
		Jesu redemptor omnium	E-7	beide Mes. Xbr. 1724
6. Januar 1725 (Einsegnung der Kurprinzessin)	[...] Sacrum cantatum quod Dominus Heinichen produxit.			
30. März 1725 (Karsamstag)	Vesperi ab hora nona usque ad 10. Oratorium Italicum producente illud Domino Heiningen.	Cantata al Sepolcro di Nostro Signore *L'aride tempie ignude*[46]		
1. April 1725 (Ostersonntag)	Cantatum sacrum [...]. Musicam cum Castratis et Regiis Musicis fecit D. Heiningen; fuit autem ad epistolam concertus et Offertorium etiam specialiter decantatem.	Motetto *Quis ascendet*	E-13	Mens. April 1725
27. Mai 1725 (Trinitatis)	[...] Cantatum cum assistentia. Fuerunt intradae; musicam fecit Dominus Heiningen.			

44 Heinichens zweite Sakramentslitanei (D-Dl: Mus. 2398-D-30) entstand nach dem Datum des Partiturautographs erst 1727. Damit kann am 14. Juni 1724 nur die bereits im Mai 1723 komponierte Litanei gemeint sein.

45 Aus denselben Gründen wie zum Fronleichnamsfest 1723 kommt hier nur die Abbreviato-Fassung des Te Deum von 1722 in Frage.

46 Vgl. die Bemerkung zur Aufführung des Werkes am 14. April 1724.

Datum/Fest	Eintragung im *Diarium Missionis*	Werk	Signatur D-Dl: Mus. 2398-	autographes Datum
31. Mai 1725 (Fronleichnam)	Musicam produxit Dominus Heiningen cum Castratis et Regiis Musicis et cum intradis. In fine non fuit Te Deum laudamus; cum brevia debebant esse omnia.	Kyrie/Gloria aus der Messe 8	D-9	Mens. Maij 1725[47]
7. Juni 1725 (Oktavtag von Fronleichnam)	In Pillnitz: [...] incepit Cantatum sacrum circa dimidiam 11. tubis applaudentibus et Domino Heinigen musicam concinannte.			
29. Juni 1725	Musica solennis a Domino Heinigen.			
15. August 1725	Musicam fecit in Sacro et Vesperis Dominus Heiningen.			
2. Dezember 1725	Vesperae hora 4. de S. Xaverio [...] Musicam produxit Dominus Putz; Dominus Heiningen enim non voluit quidquam producere absente Serenissima.			
5. Dezember 1725	Hora 4 Litaniae quas Dominus Heiningen produxit absente Serenissima nihil vult producere hic Dominus Capellae Magister.	Litania pro Festo S. Fr. Xaverij	D-32[48]	Mes 9br. 1724
8. Dezember 1725	Hora quarta Vesperae [...] Musicam et mane et in Vesperis produxit Dominus Heiningen.	Messe 8	D-9	Mens. 9br. 1725
10. Dezember 1725 (Oktavtag des hl. Franz Xaver)	Musicam produxit Dominus Heiningen.			
24. Dezember 1725	Solenne Sacrum cum tubis et tympanis. [...] Musicam cum Regiis Musicis produxit Dominus Heiningen.			
25. Dezember 1725	Sacrum cantatum [...] Musicam produxit Dominus Heiningen.			

Wenn aus dieser Zusammenstellung auch der Umfang von Heinichens Dienstpflichten in der Hofkirche nicht lückenlos ermittelbar ist, so spiegeln diese Aufzeichnungen doch wiederum wichtige Merkmale einer Situation des Neuaufbaus. 1721 hatte Ristori nicht nur die Musik zu Fronleichnam und zum Fest der heiligen Cäcilia geleitet, sondern auch am 26. Oktober – zwei Tage nach der Geburt des Prinzen Joseph – ein Te Deum aufgeführt. Die Zuständigkeiten für den letztgenannten Anlass standen in diesem Jahr offenkundig noch nicht endgültig fest. Ab 1722 war grundsätzlich der Kapellmeister für das feierliche Te Deum nach der Geburt eines Prinzen oder einer Prinzessin verantwort-

47 Datierung des Titelblatts. Die übrigen Teile dieser Messe entstanden erst im November desselben Jahres, wie aus der Angabe „Mens. 9br. 1725 / vom Credo an" am Ende der Partitur hervorgeht.

48 Heinichens zweite *Litaniae Xaverianae* (D-Dl: Mus. 2398-D-29) entstanden nach der Eintragung auf dem Partiturautograph erst 1726, so dass hier nur die Wiederholung der schon 1724 aufgeführten Komposition in Frage kommt.

lich.[49] Zum Fronleichnamsfest, dessen Stellung aufgrund seines dezidiert katholischen Charakters zunächst noch in der Schwebe blieb, hatte dagegen Ristori auch 1722 noch die Kirchenmusik geleitet. Erst im folgenden Jahr komponierte Heinichen für dieses Fest nicht nur einige der benötigten Vesperpsalmen, sondern auch eine Sakramentslitanei für die Andacht am Nachmittag. Ähnliches gilt für das Fest des heiligen Franz Xaver, in dessen Oktav außerdem der Geburts- und Namenstag der Kurprinzessin auf das Fest Mariä Empfängnis fiel. Heinichen lieferte 1723 nur die Musik für das letztgenannte Fest, beteiligte sich aber nicht an den nachmittäglichen Aufführungen von Litaneien zum heiligen Franz Xaver, wie sie innerhalb der Oktav stattfanden. Erst 1724 schrieb er die ersten seiner beiden *Litaniae Xaverianae* und führte sie am Festtag des Heiligen auf. Dagegen gehörte die Musik zu den Hochfesten des Kirchenjahres, aber auch zu weiteren Feiertagen, die sowohl im katholischen als auch protestantischen Kalender ihren Platz hatten, selbstverständlich zu den Dienstpflichten des Kapellmeisters. Heinichens bis 1725 entstandene und datierte Kirchenmusik lässt sich nahezu vollständig in die beschriebene Praxis einordnen; dazu kommen außerdem noch einige undatierte Werke.[50] Auffällig ist die Zurückhaltung des Komponisten hinsichtlich der solennen Besetzung: In den acht bis Ende 1725 entstandenen Messen sind nur zweimal Trompeten und Pauken vorgeschrieben. Diese Instrumente kommen außerdem noch in seinem ersten Te Deum (1722) einschließlich der dazugehörigen Abbreviato-Fassung vor, während sie in seinen Psalmen, Hymnen, Cantica und marianischen Antiphonen zur Vesper sowie in den Litaneien vollständig fehlen. Sie wurden in Dresden wie auch an anderen Höfen dieser Zeit nicht von Mitgliedern der Hofkapelle, sondern von den gesondert angestellten Trompetern und Paukern gespielt und fanden – folgt man den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* – im katholischen Hofgottesdienst dieser Jahre regelmäßig für Intraden, aber nicht

49 Dies ergibt sich lückenlos aus den Aufzeichnungen des *Diarium Missionis*. Erst nach Heinichens Tod leitete Zelenka das figuraliter musizierte Te Deum zu hochrangigen höfischen Anlässen, so am 29. September 1729 anlässlich des Friedensschlusses zwischen Sachsen-Polen und Schweden und am 27. August 1730 nach der Geburt des Prinzen Franz Xaver. Deshalb sind auch an der Datierung von Zelenkas Te Deum ZWV 145 auf „ca. 1724" (nach *Zelenka-Dokumentation* [wie Anm. 5], S. 301) vorsichtige Zweifel angebracht. Andererseits verweist die Form des Bassschlüssels das Werk in die Zeit bis Dezember 1728. Vielleicht hat Zelenka dieses Te Deum unter Verwendung von drei Sätzen aus dem Melodrama de Sancto Wenceslao ZWV 175 angesichts der fortschreitenden Krankheit des Hofkapellmeisters auf Vorrat komponiert. Zu Aufführungspraxis und Repertoire des Te Deum laudamus am Dresdner Hof ist eine eigene Studie geplant.

50 *Beatus vir* (D-Dl: Mus. 2398-D-43), *Laudate pueri* (Mus. 2398-D-46), *In exitu Israel* (Mus. 2398-D-47). Diese Psalmen lassen sich aufgrund des Papierbefundes in die Zeit bis 1724 datieren. Vgl. Herzog, *Die „Sepolcri" Johann David Heinichens* (wie Anm. 37), S. 70 und 95. Weitere Psalmen Heinichens sind in Partituren von der Hand des Schreibers x1 (Bezeichnung nach Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften* [wie Anm. 30]) überliefert: *Laudate Dominum* (Mus. 2398-D-50), *De profundis* (Mus. 2398-D-55), *Confitebor* (Mus. 2398-D-41) und *Lauda Jerusalem* (Mus. 2398-D-58). Diese Partituren entstanden erst in den Jahren nach 1750 und weisen auf einen jahrzehntelangen Gebrauch dieser Werke in der Dresdner Hofkirche hin; sie lassen aber keine direkten Schlüsse auf deren Entstehungszeit zu.

immer in der Figuralmusik Verwendung.[51] An ihre Stelle traten in der Regel die Hörner, für deren exponierte solistische Verwendung in Heinichens Messen es in der gesamten katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts kein Parallelbeispiel gibt.

Neben seinen eigenen Werken führte Heinichen Kompositionen von Giovanni Bononcini, Antonio Caldara, Angelo Antonio Caroli, Francesco Conti, Johann Friedrich Fasch und Francesco Mancini in der Dresdner Hofkirche auf, doch ist eine Datierung der Partituren nur in wenigen Fällen möglich, während das dazugehörige Aufführungsmaterial wiederum nicht erhalten ist.[52] Eine Besonderheit bildet das Requiem solenne C-Dur, das bisher durchweg für ein Werk Heinichens gehalten wurde und das einschließlich des 1724 entstandenen Offertoriums *Domine Jesu Christe* eindeutig mit dem Jahresgedächtnis für Joseph I. am 24. April desselben Jahres in Verbindung zu bringen ist. Ein Autograph existiert nur für das Offertorium, während das Requiem nur in der Partiturabschrift eines unbekannten Kopisten erhalten ist. Lediglich einige überklebte Stellen und Eintragungen stammen von der Hand des Hofkapellmeisters. Heinichens Name erscheint im Zusammenhang mit dieser Partitur ausschließlich auf zwei Titelschildern, die erst Jahrzehnte nach seinem Tod geschrieben wurden.[53] Hinsichtlich der instrumentalen Besetzung fallen drei Trompeten und Pauken – bei völligem Verzicht auf Hörner – und zwei Violen im Alt- und Tenorschlüssel völlig aus dem Rahmen des sonst bei Heinichen Üblichen heraus; ebenso ist ein Requiem mit solenner Besetzung bei einem Jahresgedächtnis für Joseph I. kaum vorstellbar. Auch die extrem kleingliedrige Gesamtanlage der einzelnen Teile spricht eindeutig gegen Heinichens Autorschaft. Deshalb kann es sich bei diesem Werk nur um die Bearbeitung einer fremden Vorlage handeln. Nimmt man nun den Wegfall der in der Vorlage exponiert eingesetzten Trompeten und Pauken an, lassen sich Heinichens Eingriffe in die Partitur mühelos als Schließung der dadurch entstandenen Lücken durch Einfügung von Oboen und Veränderungen des Streichersatzes erklären. Einige Spuren des ursprünglichen Notentextes sind trotz der

51 Die weitgehende Trompetenabstinenz ging 1726 zu Ende, wie sich aus Heinichens Messen 9 bis 12, aber auch aus Zelenkas Messen dieser Jahre ergibt. In der Vespermusik fanden diese Instrumente aber nach wie vor nur ausnahmsweise Verwendung: So ergänzte Zelenka in seinem *Dixit Dominus* ZWV 68 und Magnificat ZWV 108 später – offenbar für einen bestimmten Anlass – die Trompeten und Pauken. Eine Ausnahme innerhalb des Dresdner Hofkirchenrepertoires blieb die Besetzung des *Laudate pueri* ZWV 81 mit Tenor solo, Trompete, 2 Violinen, Viola und Basso continuo,

52 Vgl. die Zusammenstellung bei Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 122–128. Eine frühe Datierung ist prinzipiell möglich bei der Messe F-Dur und sieben Vesperpsalmen sowie einem Magnificat von Johann Friedrich Fasch. Nach Manfred Fechners Untersuchungen zum Papier der Manuskripte entstanden diese Werke möglicherweise bereits während Faschs Prager Aufenthalt 1721/22 und nicht erst – wie lange angenommen – während seines Dresden-Besuchs 1726/27. Wann sie – und außerdem die wahrscheinlich später entstandene Messe D-Dur – Eingang in das Dresdner Repertoire fanden, ist jedoch nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Vgl. Manfred Fechner, *Zur Datierung von Johann Friedrich Faschs „Dresdner" Vesperkompositionen und Messen*, in: *Fasch-Studien* VIII, Dessau 2001, S. 57 f. Zu Faschs in Dresden überlieferter Kirchenmusik vgl. außerdem Janice B. Stockigt, *Fasch Visits Dresden 1726–1727: His Liturgical Works for the Catholic Court Church of Dresden*, in: ebd., S. 29–56; und dies., *Italian Influences observed in the Vesper Psalm Settings of Johann Friedrich Fasch*, in: *Fasch-Studien* IX, Dessau 2003, S. 175–202.

53 Auf diese Titelschilder geht auch die Zuschreibung des Werkes an Heinichen im *Catalogo* [...] <*1765*> zurück.

vorgenommenen Rasuren noch zu erkennen und bestätigen diese Vermutung. In der Konsequenz der Bearbeitung fiele außerdem auch die 14 Takte umfassende, wiederum von Trompeten und Pauken dominierte Sonatina kurz vor dem Ende der Sequenz weg. Auf diesem Wege und durch Ergänzung des fehlenden Offertoriums schuf der Hofkapellmeister aus der Vorlage ein unabhängig vom ursprünglichen Aufführungsanlass wiederverwendbares Werk.[54]

Mit zahlreichen Wiederholungen muss man auch bei Heinichens eigenen Werken rechnen, obwohl es dafür nur wenige direkte Belege in Gestalt von Eintragungen in den autographen Partituren gibt.[55] Vor allem bei den häufig wiederkehrenden Vesperpsalmen schuf der Kapellmeister einen vielseitig verwendbaren Fundus, den er zu den einzelnen Festen nur noch um die seltener benötigten Psalmen ergänzen musste.[56] Die Wiederaufführungen müssen 1725 besonders zahlreich gewesen sein, denn in diesem Jahr schrieb Heinichen so wenige Werke für den Gebrauch der Hofkirche wie in keinem anderen Jahr seit 1721. Als wichtigster Grund für diese Zurückhaltung wird in der Regel die langwierige Lungentuberkulose des Hofkapellmeisters angenommen. Dazu passen aber nicht die Vielzahl der in den beiden folgenden Jahren entstandenen größeren und kleineren Kirchenmusikwerke und die ebenfalls aus dieser Zeit stammenden Abbreviata-Fassungen seiner älteren Messen. Einige Notizen aus dem *Diarium Missionis* weisen den Weg zu einer anderen Begründung. Am 31. Juli 1725, dem Fest des heiligen Ignatius von Loyola, vermerkte der Chronist, dass Heinichen dem zum Hofstaat des Kurprinzen gehörenden Hornisten Tobias Buz erlaubt hatte, mit den Mitgliedern der Hofkapelle in der Kirche zu musizieren.[57] Natürlich begingen die Dresdner Jesuiten an diesem Tag das Fest ihres Ordensgründers, doch für den höfischen Kalender hatte es bis dahin keinerlei Bedeutung. Deshalb war der Auftritt der Hofkapelle in der Kirche anlässlich dieses Festes eine vom Chronisten notierte Besonderheit, die Leitung der Musik aber trotzdem keine Aufgabe für den Kapellmeister. Ähnliches geschah wenige Monate später zum Fest des heiligen Franz Xaver: Die Musik zur Vesper sowie die Litanei am 2. Dezember,

54 Von diesem Requiem existiert eine weitere Abschrift (D-B: Mus. ms. 10362), die im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entstand und deren Kopist ~~Christian Gottlieb Böhme~~ eindeutig auf eine Dresdner Provenienz verweist. (Böhme war von 1800 bis zu seinem Tod im Jahre 1824 als Notist am Dresdner Hof angestellt.) In diesem Manuskript sind zwischen den Trompeten und Pauken und den übrigen Stimmen fast durchweg vier Systeme freigelassen. Vielleicht hatte der Hofkapellmeister Joseph Schuster das Werk für eine weitere Bearbeitung vorgesehen. Zweifel an der Zuweisung des Werkes gab es in der bisherigen Literatur jedoch nicht, da der Dresdner Partitur aufgrund von Heinichens Eintragungen ein „autographer Wert" bescheinigt wurde. Eberhard Schmitz, *Die Messen Johann David Heinichens*, Phil. Diss. Hamburg 1967, S. 186 ff., fand in diesem Requiem allerdings Stilmerkmale der „venezianischen und der älteren Wiener Schule" und beschrieb einige Unterschiede zu den übrigen Messen und dem 1726 entstandenen Requiem Heinichens. Auch Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001, S. 38 f., hielt die Zuschreibung des Werkes an Heinichen für sicher.

55 Nachweisbar sind die Wiederholung der Messe 1 am Pfingstsonntag 1724 und der 1723 komponierten Sakramentslitanei in den Jahren 1727 und 1728.

56 Die zu den Kriegsverlusten gehörenden Stimmbücher (4 Singstimmen und 13 Instrumentalstimmen) unter dem Titel *Diversi Psalmi* spiegeln die typische Situation gottesdienstlicher Gebrauchsmusik. Diese Stimmen enthielten 21 Psalmen, fünf Hymnen, drei Magnificat und zwei marianische Antiphonen aus Heinichens Feder, von denen bis auf ein *Regina coeli* die Partituren noch vorhanden sind. Aus ihnen konnten die benötigten Stücke nach dem jeweiligen Vesperformular ausgewählt werden. Informationen über diese Stimmbücher finden sich bei Seibel, *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen* (wie Anm. 40), S. 63.

57 *Diarium Missionis*, 31. Juli 1725: „Musicam producendam cum Regiis Musicis commisit Dominus Heiningen Domino Putz."

dem Vorabend des Festes, leitete Tobias Buz, weil Heinichen dies in Abwesenheit des Kurprinzenpaares nicht als seine Aufgabe ansah.[58] Am folgenden Tag, dem eigentlichen Fest des Heiligen, übernahm ebenfalls nicht der Hofkapellmeister, sondern Jan Dismas Zelenka die Leitung der Musik zur Messe und zur Litanei, während das Hofkirchenensemble für die Vesper verantwortlich war.[59] Der Kurprinz kam am Abend des 4. Dezember aus Wermsdorf zurück, und erst am folgenden Tag – offenbar auf ausdrücklichen Befehl – dirigierte Heinichen die nachmittägliche Litanei.[60] Innerhalb der Oktav des Festes gab es noch den Geburts- und Namenstag der Kurprinzessin am Fest Mariä Empfängnis, an dem der Kapellmeister wahrscheinlich seine gerade fertiggestellte Messe 8 aufführte und außerdem die Musik zur Vesper leitete. Der 9. Dezember fiel auf einen Sonntag; der Chronist des *Diarium Missionis* nennt für diesen Tag Zelenka als Leiter der Musik sowohl zur Messe als auch zur Vesper. Am folgenden Montag wurde die Oktav des heiligen Franz Xaver schließlich mit der Aufführung einer Messe unter Heinichens Leitung beschlossen.

Veränderungen in der Mitte der 1720er Jahre – die Rolle von Jan Dismas Zelenka in der Kirchenmusikpraxis am Dresdner Hof

Aus den zuletzt referierten Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* lässt sich eine in der Mitte der 1720er Jahre nach wie vor bestehende Differenz zwischen dem liturgischen Festkalender der katholischen Hofkirche und dem althergebrachten höfischen Protokoll ablesen. Für die Kirchenmusik spiegelt sich dies zunächst in der bewährten Arbeitsteilung zwischen dem Hofkirchenensemble und der Hofkapelle. Die Anwesenheit des Kurprinzen oder der Kurprinzessin – und seltener auch des Königs – beim katholischen Gottesdienst konnte darüber hinaus einen aktuellen Anlass für einen größeren musikalischen Aufwand abgeben. Offenbar gab es aber sowohl von seiten der Geistlichkeit als auch des Kurprinzenpaares das Bestreben, die bestehenden Lücken zu schließen und auch die spezifisch katholischen Feste durch die regelmäßige Mitwirkung der Hofkapelle bei der Kirchenmusik aufzuwerten. Für Fronleichnam und das Fest des heiligen Franz Xaver war dies bereits schrittweise in den Jahren ab 1721 geschehen, doch hatte sich diese Praxis in der Mitte der 1720er Jahre noch nicht endgültig stabilisiert.[61] Das Interesse der Jesuiten richtete sich zunächst auf das religiöse Leben der jungen katholischen Gemeinde, doch angesichts der immer noch instabilen Situation dürfte auch den Patres

58 *Diarium Missionis*, 2. Dezember 1725: „Musicam produxit D. Putz; Dominus Heiningen enim non voluit quidquam producere absente Serenissima. [...] Post Vesperas decantatae Litaniae de S. Xaverio."

59 *Diarium Missionis*, 3. Dezember 1725: „Cantatum cum assistentia [...] Musicam produxit D. Zelenka. [...] Hora 4. Vesperae, produxit illas D. Jungwirth, post has Litaniae uti heri."

60 *Diarium Missionis*, 5. Dezember 1725: „Hora 4. Litaniae quas Dominus Heiningen produxit absente Serenissima nihil vult producere hic Dominus Capellae Magister."

61 Umgekehrt wurde die dreitägige Feier der Hochfeste Weihnachten, Ostern und Pfingsten in Kursachsen auch auf die katholische Hofkirche übertragen. Die dreitägige Feier dieser Feste ist nach den Notizen des *Diarium Missionis* erstmals Pfingsten 1723 (ohne Nennung der leitenden Musiker) nachweisbar. Weihnachten 1724 begegnet erstmals die Praxis, dass Heinichen die Leitung der Musik am ersten, Zelenka am zweiten und Tobias Buz am dritten Feiertag übernahm.

ein weiterer Ausbau der Kirchenmusik willkommen gewesen sein.[62] Die äußeren Bedingungen für eine weitere Aufwertung der katholischen Gottesdienste waren günstig, denn der König hielt sich von September 1725 bis April 1727 in Polen auf, so dass der Kurprinz in Fragen der Hofhaltung weitgehend freie Hand hatte. Eine Ausweitung des Kirchendienstes der Hofkapelle machte aber zwangsläufig die Verteilung der anfallenden Arbeit – Komposition, Einstudierung und Aufführung neuer Werke sowie die Einrichtung schon vorhandener Musik – auf mehrere leitende Musiker notwendig. Giovanni Alberto Ristori stand dafür wegen anderer Aufgaben nur in begrenztem Maße zur Verfügung. Erst hier wird die besondere Rolle des böhmischen Kontrabassisten Jan Dismas Zelenka verständlich, der den Kirchendienst der Hofkapelle bis Ende 1725 nur gelegentlich als Aushilfe zu besonderen Gelegenheiten – vergleichbar mit der Beteiligung des seit 1720 angestellten französischen Komponisten Louis André und des Hornisten Tobias Buz[63] – geleitet hatte. Die Einrichtung seines am 17. Januar 1726 begonnenen *Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae serventium*[64] – nur wenige Wochen nach den geschilderten Schwierigkeiten zum Fest des heiligen Franz Xaver 1725 – lässt einen direkten Auftrag vermuten, der ausschließlich mit der Krankheit des Hofkapellmeisters Heinichen wohl zu schwach begründet gewesen wäre. Zum Verständ-

62 1725 war der Nuntius längere Zeit in Dresden anwesend. Er weihte vier Kandidaten zu Priestern, von denen zwei später in den Dienst der sächsischen Mission traten, und firmte über 200 Personen. Daneben gab es erstmals eine Wallfahrt der Dresdner Katholiken nach Mariaschein in Böhmen. Vgl. Saft, *Der Neuaufbau der katholischen Kirche* (wie Anm. 3), S. 38 und 45 f.

63 Wolfgang Reich hat die Notiz aus dem *Diarium Missionis* von 14. Juni 1722 (dritter Sonntag nach Pfingsten) – „Hora 11. Sacrum cantatum, composuit aliquis Gallus hoc Sacrum et cum Regiis Musicis illud produxit" – hypothetisch Louis André zugeordnet. Siehe Reich, *Das Diarium Missionis* (wie Anm. 5), S. 55 f. Dies wäre aber der einzige Hinweis auf die Mitwirkung des Franzosen bei der Musik in der katholischen Hofkirche. Noch schwieriger ist die Rolle von Tobias Buz zu bestimmen: Seine einzige erhaltene, lediglich aus Kyrie, Gloria und Credo bestehende Messe mit dem Titel *Delicta juventutis meae ne memineris* (D-Dl: Mus. 2834-D-1) ist dem Kurprinzen gewidmet. Im Vorwort bezeichnet Buz diese Messe als „premier ouvrage" und hofft, dass „la faveur m'encouragera pour suivre la Composition avec la quelle j espère un Jour de me Rendre plus Capable de servir Votre Altesse Roial". Ein Zusammenhang der zitierten Aussagen mit der Ernennung von Buz zum Kirchen-Compositeur im Jahre 1735, wie ihn Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 63, vermutet, ist unwahrscheinlich. Eher könnte Buz, der seit etwa 1718/19 als Hornist zum Gefolge des Kurprinzen gehörte, seit Anfang der 1720er Jahre versucht haben, sich als Komponist ins Gespräch zu bringen. Die öfteren Erwähnungen seines Namens im *Diarium Missionis* ab 1723 deuten auf einen Erfolg dieser Bemühungen hin. So leitete Buz die Kirchenmusik am 8. August 1723 bei einer Votivmesse – „novum Sacrum" – anlässlich einer längeren Krankheit des Kurprinzen und übernahm am 3. und 8. Dezember desselben Jahres die Direktion der *Litaniae Xaverianae* (mit eigenen Kompositionen?). Auch in den folgenden Jahren trat Buz mehrfach als Leiter der Hofkapelle beim Kirchendienst in Erscheinung – offenbar meist zu besonderen Anlässen oder als Aushilfe, wenn keiner der anderen leitenden Musiker zur Verfügung stand. Die Zuordnung bestimmter Werke zu diesen Eintragungen ist nicht möglich, doch muss Buz in jedem Fall mehr als die einzige erhaltene Messe komponiert haben. Für diese fehlende Überlieferung gibt es einen plausiblen Grund: Als Buz am 14. Januar 1760 (Datum nach dem *Liber defunctorum* der Katholischen Hofkirche) starb, war die Königin Maria Josepha, die sich sonst um die Nachlässe von verstorbenen Kapellmeistern, Konzertmeistern und Kirchen-Compositeurs bemühte, schon nicht mehr am Leben. Während des Siebenjährigen Krieges sahen die Verantwortlichen des Hofes kaum eine Notwendigkeit zum Ankauf des Buz-Nachlasses.

64 D-Dl: Bibl.-Arch. III Hb 787d; Faksimile in: *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 169–218.

nis von Zelenkas Rolle innerhalb der geschilderten Situation ist aber zunächst ein Blick auf seine Beiträge zur Hofkirchenmusik bis zu diesem Zeitpunkt erforderlich. Dabei ergeben sich eher Parallelen zu Ristori als zu Heinichen, weil Zelenka neben der Musik im Auftrag des Hofes auch an den freiwilligen Sonderaufgaben wie den Totenmessen für katholische Mitglieder der Kapelle oder der Prozession der Dresdner Katholiken nach Mariaschein in Böhmen beteiligt war.[65]

Während sich im Fall der *Missa Corporis Domini* ZWV 3 kein direkter Aufführungsanlass ermitteln und lediglich die relativ frühe Entstehungszeit aus dem Schriftbild der autographen Partitur ungefähr erschließen lässt, lag für die 1722 entstandenen *Lamentationes Jeremiae Prophetae* ZWV 53, die *Responsoria pro Hebdomada Sancta* ZWV 55 sowie das *Benedictus* ZWV 206 und das *Miserere* ZWV 56 nach Auskunft des *Diarium Missionis* ein ausdrücklicher Auftrag des Kurprinzenpaares vor. An die jeweils drei Metten, zu denen außerdem noch die choraliter ausgeführten Psalmen und die übrigen Lesungen gehörten, schlossen sich die Laudes an, aus denen das Canticum Zachariae (Lk 1, 68–79) und der abschließende Bußpsalm *Miserere* figuraliter musiziert wurden. Natürlich stellt sich die Frage, warum ausgerechnet Zelenka den Auftrag zur Komposition dieser Werke erhielt. Möglicherweise prädestinierte ihn sein von 1716 bis 1719 dauernder Studienaufenthalt bei Johann Joseph Fux und seine daraus resultierende direkte Kenntnis der Praxis am Wiener Hof für diese Aufgabe.[66] Zum Zeitpunkt der Aufführung lagen sechs von insgesamt neun möglichen *Lamentationes Jeremiae*, ein Teil der insgesamt 27 Responsorien und die beiden übrigen Werke vor. Selbstverständlich war das Kurprinzenpaar an allen drei Tagen anwesend. Mit dieser musikalischen Ausstattung verlängerte sich aber der Gottesdienst am Nachmittag des 1. April (Mittwoch der Karwoche) derart, dass der Kurprinz den Komponisten bat, die Musik zum abschließenden *Miserere* an den beiden folgenden Tagen wieder durch eine einfache Lesung dieses Psalms zu ersetzen.[67]

65 Vgl. Wolfgang Reich, *„Chorus" und „Musici Regii" an der Dresdner katholischen Hofkirche in der Ära Augusts des Starken*, in: *Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Josef Gmeiner u. a., Tutzing 1999, S. 321–339, hier S. 330: „Mit dem Jahre 1726 bahnt sich in der Organisation der Hofkirchenmusik ein Wandel an, dessen Hintergründe und Folgen noch nicht gänzlich überschaubar sind." Die hier vorgelegten Überlegungen verstehen sich als ein Versuch, diese Lücke ansatzweise zu schließen.

66 Der Chronist des *Diarium Missionis* sah als Urheber der Neuerung den Beichtvater der Kurprinzessin, P. Anton Steyerer SJ, der Gottesdienstpraxis und Kirchenmusik zum Missfallen der übrigen Patres stärker am Vorbild des Wiener Hofes orientieren wollte.

67 *Diarium Missionis*, 1. April 1722: „Post meridiam circa dimidiam quartam decantatum Matutinum, Lamentationes et Responsoria Benedictus et ultimum Miserere componente Domino Zelenka. Interfuit et Seren. Princeps et Principessa toti Matutino; quia autem compositio nimis longa fuit, curavit movere Seren. Princeps Dominum Zelenka, ut abbreviaret cantus; unde ultimum Miserere omissum, et more consueto lectum est posterioribus diebus."

In den folgenden anderthalb Jahren sind zunächst keine derartigen Kompositionsaufträge von seiten des Hofes an Zelenka nachweisbar, und im *Diarium Missionis* wird sein Name bis Dezember 1723 nicht mehr erwähnt.[68] Ende 1722 weilte er in Prag, vermutlich um mit den dortigen Jesuiten Einzelheiten des Auftrags zur Komposition des Melodrama de Sancti Wenceslao *Sub olea pacis et palma virtutis* ZWV 175 anlässlich der bevorstehenden Krönung Karls VI. zum böhmischen König abzusprechen.[69] Dieses Werk wurde schließlich am 12. September 1723 im Prager Collegium Clementinum in Gegenwart des Kaisers aufgeführt. Ursprünglich hatte August der Starke erwogen, bei dieser Gelegenheit mit Karl VI. zusammenzutreffen. Wegen protokollarischer Schwierigkeiten wurden diese Pläne fallengelassen, doch fuhr die Kurprinzessin am 30. August nach Prag, um an der Krönung teilzunehmen, und kehrte am 13. September wieder nach Dresden zurück.[70] In jedem Fall war dieser Auftrag geeignet, den sächsisch-polnischen Hof nochmals nachdrücklich auf Zelenkas kompositorische Fähigkeiten aufmerksam zu machen. Sein nächstes, für die Hofkirche bestimmtes Werk waren die am 29. November 1723 beendeten und nach Auskunft des *Diarium Missionis* am 9. Dezember aufgeführten *Litaniae Xaverianae* ZWV 154 – gleichzeitig der einzige Beitrag zu dieser speziellen Gattung unter Verwendung von Trompeten und Pauken. Trotzdem bleibt auch hier letztlich ungeklärt, ob die Komposition auf einen direkten Auftrag des Kurprinzenpaares zurückging oder Zelenkas eigener Initiative entsprang, um sich nochmals in Erinnerung zu bringen. Seine Situation blieb in dieser Hinsicht vergleichbar mit derjenigen von Giovanni Alberto Ristori: Neben der Musik zu einigen Kirchenfesten innerhalb des höfischen Protokolls lieferte Zelenka fortan auch eigene Kompositionen zu Anlässen, die nur für die katholische Gemeinde von Bedeutung waren. So registrierte der Chronist des *Diarium Missionis* am 6. Februar 1724 die erstmalige Austeilung des Weihwassers vor dem sonntäglichen Hochamt, für die Zelenka drei *Asperges me* ZWV 163 gleichsam auf Vorrat komponierte.[71] Diese kurzen Stücke waren jedoch nicht an die Hofkapelle gebunden und konnten prinzipiell auch vom Hofkirchenensemble ausgeführt werden. Die Aufführungen von Totenmessen unter Zelenkas Leitung in den beiden folgenden Jahren – für den Schauspieler Philipp Molteni (19. Februar 1724), die eigenen Eltern (3. März 1724), den Hornisten Franz Samm (Anniversarium am 28. März 1724), für den Fürsten Radziwil

68 Warum die musikalische Gestaltung der Karwochengottesdienste nicht in der 1722 praktizierten Weise fortgeführt wurde, geht aus den Quellen nicht hervor. Im *Diarium Missionis* ist 1723 zwar von den Metten und der Anwesenheit des Kurprinzenpaares, nicht aber von der aufgeführten Musik die Rede. Zelenkas drei *Lamentationes Jeremiae Prophetae* ZWV 54 für die Mette am Karsamstag aus dem Jahre 1723 sind nicht mehr als Generalbass-Arrangements der liturgischen Melodien. Ebenso bleibt unklar, ob die im selben Jahr erfolgte Vervollständigung seiner Sammlung von 27 Responsorien zur Aufführung kam. Dass die drei fehlenden Lamentationen nicht komponiert wurden, obwohl Zelenka den erforderlichen Platz in seinem *Inventarium* freigelassen hatte, spricht ebenfalls für nicht mehr vorhandenen Bedarf. 1724 komponierte Heinichen seine drei *Lamentationes Jeremiae* (und wahrscheinlich auch seine neun nicht mehr erhaltenen Responsorien) für die Gründonnerstagsmette. In demselben Jahr verschob sich der Schwerpunkt der Musik in der Karwoche endgültig auf die Aufführungen italienischer Oratorien am Abend des Karfreitags und Nachmittag des Karsamstags. Vgl. dazu auch Gerhard Poppe, *Neue Ermittlungen zum italienischen Karwochenoratorium in Dresden*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), S. 83–94, vor allem S. 85 ff.

69 Der einzige Hinweis auf diesen Prag-Aufenthalt findet sich am Ende des Partiturautographs zum Agnus Dei ZWV 37: „Laus Deo et Omnibus Sanctis ejus./Pragae 1722/20 Decemb:"

70 D-Dla: Geheimes Kabinett Loc. 763/9 *Des Röm. Kaysers Caroli VI. Reise nach Prag und daselbst beschehene Böhmische Krönung* [...] *ao. 1722. 23. 25.*

71 Unter dieser ZWV-Nummer wird auch noch ein weiteres, nicht fertiggestelltes *Asperges me* geführt. Mit der genannten Notiz aus dem *Diarium Missionis* lässt sich die Datierung in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5) – „ca. 1725" – präzisieren.

und seine Gattin (26. und 28. Februar 1725) und den Kardinal Christian August von Sachsen (23. November 1725) sowie am Fest Allerseelen 1724 – wurden aber alle von Mitgliedern der Hofkapelle ausgeführt und stehen in engem Zusammenhang mit seinen eigenen Kompositionen. Das *De profundis* ZWV 50 war ausdrücklich für die Exequien zum Gedenken an seinen Vater bestimmt, und auch die beiden Requiem-Vertonungen d-Moll ZWV 48 und F-Dur ZWV 49 lassen sich hier mühelos einordnen.[72] Ebenso kann es sich bei dem am 23. März 1725 (Freitag vor Palmsonntag, also vor der Fastenpredigt) unter Zelenkas Leitung von der Hofkapelle aufgeführten *Miserere* nur um die drei Jahre vorher entstandene Komposition ZWV 56 – möglicherweise bereits in einer bearbeiteten Version – handeln.[73] Die von Zelenka in den Jahren 1724/25 zu mehr oder weniger offiziellen Anlässen aufgeführte Musik ist dagegen schwerer zu fassen, weil sich aus seinen eigenen Werken nur drei Messen und wenige Einzelsätze sowie das Offertorium *Angelus Domini descendit* ZWV 161 in diese Zeit datieren lassen.[74] Von diesen ist die im Autograph am Ende des Gloria mit „1723" datierte und später erweiterte *Missa Sancti Spiritus* ZWV 4 in der bisherigen Literatur gewöhnlich mit einer Aufführung zu Pfingsten 1723 in Verbindung gebracht worden. Hier sind jedoch Zweifel angebracht, weil die Bezeichnung *Missa Sancti Spiritus* genauso gut ein Votivtitel sein konnte und die erste Fassung des Werkes nur aus Kyrie und Gloria bestand.[75] Möglicherweise ist diese

72 Die Einordnung der (in Dresdner Quellen nicht mehr erhaltenen, aber in den einschlägigen Katalogen nachweisbaren) Requiem-Kompositionen ZWV 48 und 49 in die Jahre 1724/25 ergibt sich durch die äußeren Bedingungen, aber auch durch die Besetzung: Zelenka verwendete in beiden Werken jeweils drei Posaunen, die sonst nur noch im *De profundis* ZWV 50, im *Miserere* ZWV 56, in der Endfassung des Gloria aus der *Missa Judica me* ZWV 30 und im Credo ZWV 32 vorkommen. In seinem *Inventarium* fügte Zelenka der Eintragung des Requiem ZWV 48 den Hinweis an: „NB: Fuit hoc Requiem factum et productum pro anniversario Invictiss: Imper: Joseph: ad Mandatum Serenissimae Nostrae Principessae". Da die Musik zu diesen Anniversarien 1722/23 von Ristori und 1724 sowie 1726 von Heinichen geleitet wurde, bleibt nur der 17. April 1725 als Datum der Erstaufführung. Das *Diarium Missionis* nennt für diesen Tag die Totenmesse, gibt aber keinerlei Hinweise auf die erklungene Musik. Damit sind die Angaben in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 135 f. und 291, und bei Wolfram Hader, *Requiem-Vertonungen in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1720 bis 1764*, Tutzing 2001, S. 65–73, teilweise korrekturbedürftig. (Das ebenfalls Zelenka zugeschriebene Requiem c-Moll ZWV 45 ist nur in Abschriften erhalten und auch nicht in den älteren Dresdner Katalogen nachweisbar; es wurde wegen der schwierigen Quellenlage hier nicht berücksichtigt.)

73 Nach der Erstfassung aus dem Jahre 1722 komponierte Zelenka zu einem späteren Zeitpunkt die Verse 9 bis 13 neu – die Verse 14 bis 19 fielen weg – und erweiterte das Werk außerdem um die abschließende Doxologie. Aus der Einbeziehung der letzteren ergibt sich die Verwendung der Neufassung in den *Miserere*-Andachten der Fastenzeit. Die später geschriebenen Zusätze sind im Partiturautograph durch ihre abweichenden Papierformate leicht erkennbar.

74 Die Tage, an denen Zelenka als Leiter der Musik im *Diarium Missionis* ausdrücklich genannt wird, sind: 1. Januar, 2. Februar, 17. April (Ostermontag), 11. Juni (Trinitatis), 22. Juni (Oktav von Fronleichnam), 11. Dezember und 26. Dezember 1724, sowie 2. April (Ostermontag), 3. und 9. Dezember und 26. Dezember 1725.

75 Sowohl im *Catalogo* [...] *<1765>* als auch in dem späteren *Catalogo della Musica di Chiesa. Composta Da diversi Autori Schrank III* (D-Dl: Bibl.-Arch. III H 1788, 3) werden eine nur in Stimmen überlieferte, lediglich aus Kyrie und Gloria bestehende Version und eine vervollständigte Fassung gesondert genannt. Auch der Schriftbefund des Autographs legt die Annahme einer Erstfassung ausschließlich von Kyrie und Gloria nahe. In den letzteren Satz hat Zelenka bei der Überarbeitung ein sechs Takte umfassendes *Qui tollis* neu eingefügt. Dagegen lassen Rasuren und Überklebungen darauf schließen, dass *Et resurrexit* und Benedictus ursprünglich ebenfalls zum Gloria gehörten und später mit neuem Text ihren jetzigen Platz in der Partitur erhielten. Nach dem Ende des Benedictus folgen gar die überklebten ersten Takte eines sich anschließenden *Qui tollis*. Dasselbe Verfahren einer „gestreckten" Kyrie-Gloria-Messe hat Zelenka auch öfter bei fremden Kompositionen angewandt, weil einerseits alle Ordinariumssätze musiziert werden sollten und andererseits das ursprüngliche Gloria für Dresdner Verhältnisse zu umfangreich war. Hier ist die Deutung des Quellenbefundes in *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 113, zu korrigieren.

Erstfassung mit dem „novum Sacrum elegans" gemeint, das Zelenka nach Auskunft des *Diarium Missionis* am 1. Januar 1724 in Gegenwart des Kurprinzenpaares aufgeführt hatte. Die übrigen Teile können aus anderen Quellen hinzugekommen sein. Die beiden genannten Merkmale – Votivtitel und Beschränkung auf Kyrie und Gloria – treffen auch auf die 1725 entstandene *Missa Fidei* ZWV 6 und außerdem vielleicht noch auf die 1724 entstandene, aber bereits ab 1726 nur noch unvollständig überlieferte *Missa Spei* ZWV 5 zu. Von letzterem Werk verzeichnete bereits Zelenkas *Inventarium* nur noch das heute ebenfalls verschollene Gloria. Möglicherweise hatte der Komponist Teile dieser Messe bald nach ihrer Entstehung in anderen Werken verwendet.

Ein interessantes Bild bieten die erhaltenen Einzelsätze des Ordinarium Missae: Sowohl die endgültige Fassung des Gloria ZWV 30 aus der frühen *Missa Judica me* als auch das einzeln überlieferte doppelchörige Credo ZWV 32 tragen auf den Partiturautographen das Datum „2. Februar 1724"; sie stehen außerdem beide in F-Dur und verwenden neben den Singstimmen und dem hier fünfstimmigen Streichersatz und Oboen auch die in der Dresdner Hofkirchenmusik nur selten gebrauchten Posaunen. Da im *Diarium Missionis* für das Fest Mariä Lichtmess 1724 ausdrücklich Zelenka als Leiter der Kirchenmusik genannt wird, bleibt in diesem Fall lediglich die Frage nach den übrigen Teilen der Messe offen. Aufgrund der gleichen Besetzung und der passenden Tonart d-Moll bieten sich Kyrie, Sanctus und Agnus Dei ZWV 26 als hypothetische Ergänzung an.[76] Für die übrigen Termine der Jahre 1724/25, an denen die Leitung der Kirchenmusik durch Zelenka nachweisbar ist, sind ähnlich klare Zuordnungen eigener Werke nicht möglich. Lediglich einige Einzelsätze wie das auf den 23. Juni 1725 datierte Kyrie ZWV 27, das auf den 3. November 1725 datierte Sanctus ZWV 35, das auf den 28. Dezember 1725 datierte Agnus Dei ZWV 38 sowie das Agnus Dei ZWV 37 und vielleicht auch das Credo ZWV 33 gehören in denselben zeitlichen Rahmen wie die vorher genannten Werke.

Im Oktober/November 1725 komponierte Zelenka erstmals einen Zyklus von fünf Vesperpsalmen mit Magnificat, der in jeder Sonntagsvesper und nach dem Austausch von ein oder zwei Psalmen auch zu wichtigen Festen des Kirchenjahres Verwendung finden konnte:

Dixit Dominus ZWV 66	ohne Datum	Mus. 2358-D-61, 8
Confitebor ZWV 72	25 September 1725	Mus. 2358-D-61, 9
Beatus vir ZWV 75	10. Oktober 1725	Mus. 2358-D-61, 10
Laudate pueri ZWV82	7. November 1725	Mus. 2358-D-61, 11
In exitu Israel ZWV 83	25. Oktober 1725	Mus. 2358-D-61, 12
Magnificat ZWV 108	26. November 1725	Mus. 2358-D-61, 13

76 Im *Christe eleison* übernahm Zelenka den zweiten Satz *Et secundum multitudinem* aus dem *Miserere* ZWV 56; für das zweite Kyrie (und später auch für das *Dona nobis pacem*) transponierte er die Fuge *Ipse autem vulneratus* aus dem Responsorium *Ecce, vidimus eum* ZWV 55, 3 von c-Moll nach d-Moll. Innerhalb des Sanctus verwendete er die Takte 78 bis 93 aus dem Responsorium *Eram quasi agnus innocens* ZWV 55, 7; während der Anfang des Responsoriums *Amicus meus* ZWV 55, 4 zu Beginn des Agnus Dei wiederkehrt. Dagegen beruht die in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 289, behauptete Identität des Sanctus mit dem verschollenen Satz der *Missa Judica me* ZWV 2 lediglich auf den Incipits des *Catalogo della Musica di Chiesa. Composta Da diversi Autori Schrank III*; sie lässt sich jedoch nach dem Vergleich mit der Quelle nicht halten. Ebenso ist keine Beziehung des Agnus Dei zu den unter ZWV 37 zusammengefassten Fragmenten erkennbar. Vgl. dagegen *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 110 f. und 289.

Die Zusammengehörigkeit dieser Psalmen ist in der Zelenka-Literatur bereits mehrfach, zum Teil mit unterschiedlichen Folgerungen, registriert worden.[77] Nimmt man noch den in der autographen Partitur auf den 6. November 1725 datierten Hymnus *Creator alme siderum* ZWV 111 hinzu, so liegen exakt diejenigen Kompositionen vor, die Zelenka für die von ihm nach Auskunft des *Diarium Missionis* geleitete Vesper am zweiten Adventssonntag (9. Dezember 1725) benötigte.[78] Die Geschlossenheit dieses Zyklus beruht aber nicht nur auf dem zugrunde liegenden liturgischen Formular, sondern ebenso auf der gemeinsamen, später nicht mehr vorkommenden Instrumentalbesetzung mit zwei Violen und manchen Ähnlichkeiten der musikalischen Faktur,[79] so dass die Annahme eines direkten Auftrags von seiten des Kurprinzenpaares – ähnlich wie bei der Musik zur Karwoche 1722 – naheliegt. In einem solchen Fall stellt sich dann allerdings die Frage, warum für die Musik zu einer normalen Sonntagsvesper ein besonderer Auftrag nötig war. Die bereits geäußerte Vermutung, dass sowohl das Kurprinzenpaar als auch die Geistlichkeit an einer Ausweitung des Kirchendienstes der Hofkapelle interessiert waren, gewinnt hier an Plausibilität. Im Übrigen zeichneten sich 1725 weitere Neuerungen in der Kirchenmusik ab. So werden im *Diarium Missionis* am Ostersonntag dieses Jahres erstmals ein instrumentales Concerto als Ersatz für das Graduale und ein Offertorium erwähnt. Hatte Heinichen für diesen Anlass eine freie Kompilation aus verschiedenen Psalmversen und einer Arie als Motetto *Quis ascendet in montem Domini?* komponiert, so lieferte Zelenka für die Messe am folgenden Ostermontag das Offertorium *Angelus Domini descendit* ZWV 161 auf der Basis des liturgischen Textes. In jedem Fall hatte die Einfügung solcher Stücke in den Ablauf des Gottesdienstes die Forderung nach entsprechender Kürze bei den übrigen Teilen zur Folge.[80] Aus Gründen der Länge wurde bei der Fronleichnamsprozession innerhalb der Kirche seit 1725 sogar das abschließende Te Deum weggelassen. Es ist sicher auch kein Zufall, dass Heinichen wahrscheinlich in demselben Jahr begann, Abbreviata-Fassungen seiner ersten fünf Messen herzustellen.

Die Mitte der 1720er Jahre geplante und schrittweise durchgeführte Ausweitung des Kirchendienstes der Hofkapelle um weitere Sonn- und Feiertage hatte zwar eine Verteilung der anfallenden Arbeitlast auf mehrere leitende Musiker zur Folge, um den steigenden Bedarf an Neukompositionen und Bearbeitungen fremder Werke zu bewältigen. Daraus erwuchs aber keine Gleichberechtigung und schon gar keine Angleichung der Besoldung. Zelenkas Fähigkeiten waren zwar spätestens seit dem für Prag komponierten Melodrama de Sancto Wenceslao einer größeren Öffentlichkeit bekannt geworden, doch hatte dieses repräsentative Werk wie auch der Auftrag zur Komposition der Musik für die Karwoche 1722 möglicherweise den Neid der Kollegen provoziert. Sein neuer Aufgabenbereich innerhalb der Hofkirchenmusik war deshalb darauf angelegt, Konkur-

77 Eine Bestimmung dieser Psalmen für die verschiedenen Heiligenfeste im Herbst 1725 auf der Basis der unterschiedlichen Entstehungsdaten, wie sie Janice B. Stockigt, *Hinweise auf die Originalaufführungen von Zelenkas Vesperpsalmen*, in: *Zelenka-Studien II* (wie Anm. 5), S. 101–143, vor allem S. 105–108, annimmt, dürfte allerdings kaum haltbar sein.

78 Von Zelenkas Kompositionen der marianischen Antiphon *Alma redemptoris mater* wird diejenige in A-Dur ZWV 123 in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5) aufgrund des Schriftbefundes in das Jahr 1725 datiert; dies würde ebenfalls zu dem beschriebenen Vesperzyklus passen. Das *Salve Regina* ZWV 139 schrieb Zelenka nach dem Datum des Partiturautographs bereits 1724.

79 Aus diesen Beobachtungen ergibt sich auch die Zugehörigkeit des undatierten *Dirit Dominus* zu diesem Zyklus.

80 *Diarium Missionis*, 28. Oktober 1725: „N. B. ad Epistolam fuit concertus et Offertorium pariter a parte habitum est; debebit Gloria et Credo constanter esse breve."

renzsituationen zu vermeiden und die Hierarchie innerhalb der Hofkapelle zu wahren. So blieb die Aufführung des Te Deum zu besonderen Anlässen wie der Geburt eines Prinzen oder einer Prinzessin dem Kapellmeister vorbehalten. Die Gelegenheit zur Komposition eines eigenen Karwochenoratoriums erhielt Zelenka erst 1730, als Heinichen bereits verstorben war und Ristori wegen anderweitiger Aufgaben nicht zur Verfügung stand. Solche Festlegungen betrafen aber nicht nur die direkten Dienstaufgaben der Hofkapelle: Die Musik zum Cäcilienfest leitete Zelenka erstmals 1729 – bis dahin hatte sich Ristori offenbar diesen Termin vorbehalten. Trotzdem war der Umfang von Zelenkas Aufgaben, der sich in seinem 1726 begonnenen *Inventarium* spiegelt, beträchtlich. Neben eigenen Kompositionen für die Musikaufführungen zu den großen Festen richtete er in den folgenden Jahren eine Vielzahl von Messen, Offertorien und Psalmen für den Gebrauch der Dresdner Hofkapelle ein. Auffallend ist der große Anteil von Werken im Stile antico, von denen vor allem die Offertorien von Palestrina und anderen praktische Bedeutung gewannen.[81] Mit dieser Musik war Zelenka seit seiner Wiener Studienzeit bei Johann Joseph Fux gründlich vertraut, während Heinichen und Ristori dafür offenbar nur wenig Interesse zeigten. Ebenso übernahm er – scheinbar freiwillig – nach dem Ausscheiden des bisherigen Präfekten Johannes Jungwirth im Jahre 1728 regelmäßig die Leitung des Hofkirchenensembles. Eine gelegentlich im *Diarium Missionis* vermerkte wechselseitige Übernahme der Aufgaben von Hofkapelle und schrittweise vergrößertem Hofkirchenensemble war in den folgenden Jahren nicht nur wegen der gewachsenen Stärke und Leistungsfähigkeit des letzteren möglich, sondern auch, weil die Leitung beider Ensembles nach Heinichens Tod faktisch in einer Hand lag.[82]

Zelenkas Sonderstellung innerhalb der Dresdner Hofkirchenmusik dieser Jahre ergibt sich neben dem bereits Gesagten auch aus weiteren Indizien. Die Schreiber der wenigen erhaltenen Stimmensätze zu seinen eigenen Werken sowie der Partituren und Aufführungsmaterialien zu der übrigen von ihm aufgeführten Musik sind nur ausnahmsweise identisch mit den Kopisten, die für Heinichen und Ristori gearbeitet haben. Auch in dem gleichzeitigen Instrumentalmusikrepertoire der Hofkapelle sind sie nicht vertreten. Lediglich mit den Abschriften aus dem Musikalienfundus des Hofkirchenensembles gibt es einige Überschneidungen.[83] Zelenka konnte also nicht über die bewährten Kopisten der Hofkapelle verfügen, sondern musste sich seine Schreiber selbst heranziehen und

81 Zu Zelenkas Palestrina-Einrichtungen vgl. Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 95–118, und ders., *Der „antique Kirchen-Stylus" und die Musik Palestrinas. Bemerkungen zur Palestrina-Pflege und zur Komposition im „gebundenen Allabreve-Stil" am Dresdner Hof zur Zeit Heinichens und Zelenkas*, in: *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig 1998, S. 55–79. Ob die Vorlagen – vor allem zu den Partituren der lediglich aus Kyrie, Gloria und Credo bestehenden Messen Palestrinas – aus Oberitalien stammen, wie Horn vermutet, muss allerdings offenbleiben. Für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ist eine reiche Verwendung solcher Werke im evangelischen Hofgottesdienst nachweisbar. Der entsprechende Musikalienfundus wurde später archiviert und verbrannte im Sommer 1760 bei der Beschießung Dresdens durch preußische Truppen. Möglicherweise konnte Zelenka auf die in den 1720er Jahren noch vorhandenen Bestände zurückgreifen.

82 Zu den Entwicklungen dieser Jahre vgl. Reich, *„Chorus" und „Musici Regii"* (wie Anm. 65), S. 331–335.

83 Auf die Besonderheiten einer Gruppe von Manuskripten, die in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5), S. 30–40, noch als „Im Inventarium nicht verzeichnet, aber aus Zelenkas Besitz" geführt wird, hat ebenfalls zuerst Wolfgang Reich aufmerksam gemacht. Es handelt sich ursprünglich um Werke, die in den Jahren von 1729 bis 1733 ursprünglich zum Repertoire des Hofkirchensembles gehörten. Vgl. Reich, *„Chorus" und „Musici Regii"* (wie Anm. 65), S. 334 f.

auch selbst bezahlen.[84] Von ihnen sind mit dem aus Niederösterreich stammenden und seit 1723 in der polnischen Kapelle als Geiger angestellten Philipp Troyer sowie dem ab 1733 in der Hofkapelle fest angestellten Johann George Kremmler immerhin zwei namentlich bekannt.[85] Aber auch darüber hinaus scheint die Kommunikation der leitenden Musiker untereinander im Hinblick auf die Ausübung des Kirchendienstes nicht sonderlich intensiv gewesen zu sein. So befand sich zum Beispiel die Partitur eines dem römischen Kapellmeister Carlo Foschi zugeschriebenen *Laetatus sum* in Zelenkas Besitz. Wie das ebenfalls in Dresden erhaltene Autograph zeigt, stammt dieses Werk jedoch von Carlo Luigi Pietragrua und gehörte zu dem von Ristori aufgeführten Repertoire, ohne dass dies Zelenka bekannt geworden war.[86]

Unterschiede in der Instrumentalbesetzung der Hofkirchenmusik

Den getrennten Aufgabenbereichen und Repertoires von Heinichen, Ristori und Zelenka entsprechen darüber hinaus einige klar unterscheidbare äußere Merkmale in der instrumentalen Besetzung der von ihnen komponierten Kirchenmusik. So verzichtete Ristori in seinen beiden erhaltenen Litaneien zunächst auf die Holzbläser, während er in der Sakramentslitanei die beiden Hörner einzeln oder gemeinsam mit exponierten solistischen Aufgaben betraute. Erst in der überarbeiteten Fassung kamen Oboen und Fagott hinzu. Letzteres gilt auch für Lottis *Credidi* und *Laudate Dominum*, nicht dagegen

84 Auf diese Situation verwies Zelenka in seiner Bewerbung um die Kapellmeisterstelle vom 18. November 1733. Der aktuelle Forschungsstand zu Zelenkas Kopisten ist wiedergegeben bei Wolfgang Horn, *Die wichtigsten Schreiber im Umkreis Jan Dismas Zelenkas. Überlegungen zur Methode ihrer Bestimmung und Entwurf einer Gruppierung der Quellen*, in: *Zelenka-Studien I* (wie Anm. 5), S. 141–210. Lediglich Johann George Kremmler wird hier noch als Girolamo Personè geführt.

85 Zu Troyer vgl. ebd., S. 149 f., 159 f. und 163–170; und Herbert Seifert, *Zelenka in Wien*, in: *Zelenka-Studien II* (wie Anm. 5), S. 183–192, vor allem S. 191 f. Zu Kremmler vgl. Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften* (wie Anm. 30), S. 26. Kremmler hat für Zelenka seit etwa 1727/28 gearbeitet. Erstmals ist seine Mitwirkung – neben Zelenka selbst und den Zelenka-Schreibern 0 und 2 (Numerierung nach Horn) – bei der Herstellung des Stimmensatzes zu dem Motetto *O magnum mysterium* ZWV 171 sicher nachweisbar. Ob die vollständig von Kremmler geschriebenen Aufführungsmaterialien einiger Offertorien Palestrinas aus Heinichens Repertoire stammen, wie Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 100 und 109–118 (dort noch unter Girolamo Personè), vermutet, ist eher fraglich. Diese Stimmensätze weisen keinerlei Benutzungsspuren auf und sind vielleicht gerade deshalb aus einem größeren Fundus erhalten geblieben. Der einzige Stimmensatz zu einem Offertorium Palestrinas (*Veritas mea*, D-Dl: Mus. 997-E-38, früher Johann Joseph Fux zugeschrieben), der sich aufgrund einer Bemerkung auf dem Umschlag eindeutig Heinichen zuweisen lässt, wurde gerade nicht von Kremmler, sondern von dem Schreiber der Partitur von Lottis *Ascanio* sowie einem weiteren unbekannten Schreiber kopiert und später von Johann Gottfried Grundig ergänzt. Kremmlers frühe Kopistentätigkeit hinterlässt darüber hinaus weitere offene Fragen. Von seiner Hand stammen einige Stimmensätze zu Kirchenmusikwerken, die weder im *Catalogo* [...] *<1765>* noch in den verschiedenen Katalogen der späteren Königlichen Privat-Musikaliensammlung verzeichnet sind und deren nachträgliche, aber noch aus dem 18. Jahrhundert stammende Zuschreibung sich durchweg als irrtümlich herausgestellt hat. Es handelt sich um ein *Confitebor* (D-Dl: Antonio Lotti, Mus. 2159-D-11), eine „Myssa" (D-Dl: Nicola Porpora, Mus. 2417-D-1) und ein „Leonardi" zugeschriebenes *Laudate pueri* (D-Dl: Leonardo Leo, Mus. 2460-E-3). Die Existenz dieser Stimmensätze gibt in jedem Fall einen Hinweis, dass die nach dem Siebenjährigen Krieg im Zusammenhang mit der Herstellung des *Catalogo* [...] *<1765>* durchgeführte Inventur der vorhandenen Kirchenmusik keineswegs vollständig war.

86 D-Dl: Mus. 1900-E-1 (Foschi) und Mus. 2221-D-2 (Pietragrua). Die Identität beider Werke war Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik* (wie Anm. 5), S. 135, noch nicht bekannt.

für Pietragruas *Laetatus sum*, wo Oboen und Fagott in der Dresdner Einrichtung von Anfang an beteiligt waren. Heinichen verwendete in seinen Werken das gesamte Instrumentarium der Hofkapelle: Von den Bläsern bedachte er oft die Hörner, gelegentlich die Flöten und seltener die Oboen mit solistischen Aufgaben. In Zelenkas Kirchenmusik kommen dagegen die Hörner bis einschließlich 1726 nirgends vor. Dafür verwendete er gelegentlich Instrumente, die in Dresden eher wenig gebräuchlich waren, wie Chalumeau oder Blockflöten, während einzelne virtuose Oboenpartien in den Werken aus der ersten Hälfte der 1720er Jahre die zeitliche Nähe zu den sechs Triosonaten ZWV 181 nicht verleugnen. Ohne Parallele in den Werken Heinichens und Ristoris blieb der Einsatz von zwei oder drei Posaunen in einigen Werken dieser Jahre sowie der gelegentlich verwendete fünfstimmige Streichersatz mit zwei Violen.[87] Darüber hinaus legt die Faktur mancher Werke wie der *Lamentationes Jeremiae Prophetae* ZWV 53 und des *Miserere* ZWV 56 die Vermutung nahe, dass bei den Aufführungen nicht nur die Bläser, sondern auch die Streichinstrumente solistisch besetzt waren.[88]

Mit diesen signifikanten Unterschieden hinsichtlich der Instrumentalbesetzung stellt sich zwangsläufig die Frage, inwieweit den leitenden Musikern für ihre Aufführungen in der Hofkirche tatsächlich die gesamte Hofkapelle oder nur jeweils ein Teil ihrer Mitglieder zur Verfügung stand. Im *Diarium Missionis* ist in diesen Jahren regelmäßig von den „Musici Regii", ab Herbst 1724 auch von den „Castrati" die Rede, ohne dass sich diesen Angaben eine Vorstellung von der Anzahl der Mitwirkenden entnehmen lässt. Wenn aber die „tota Capella Regia" aber nur einziges Mal, nämlich zum Anniversarium für Joseph I. am 13. April 1726, ausdrücklich Erwähnung findet, muss es sich um eine Ausnahmesituation gehandelt haben. Damit ist es wahrscheinlich, dass die genannten Unterschiede im Kirchenmusikrepertoire von Heinichen, Ristori und Zelenka nicht nur die verwendeten Blasinstrumente, sondern auch Besetzung und Größe des gesamten Apparats betreffen. Will man die Gründe nicht nur in dem begrenzten Platz auf der Orgelempore der alten Hofkirche suchen, liegt der Hinweis auf den traditionellen und in der Dresdner Hofkapelle der 1720er Jahre noch keineswegs überwundenen Unterschied zwischen italienisch und französisch geschulten Sängern und Instrumentalisten auch für die Kirchenmusik nahe. Dies entspricht auch der Ordnung der Archivalien im Sächsischen Hauptstaatsarchiv, wo die Angelegenheiten der „Bande französischer Comoedi-

87 Posaunen verwendete Zelenka nicht nur in der *Missa Judica me* ZWV 2 (bzw. der Spätfassung des Gloria ZWV 30), im *De profundis* ZWV 50, in den beiden Totenmessen ZWV 48 und 49 und im *Miserere* ZWV 56, sondern auch im Kyrie, Sanctus und Agnus Dei ZWV 26 sowie im Credo ZWV 32. Auch das heute nicht mehr vorhandene Aufführungsmaterial zu den *Responsoria pro Hebdomada Sancta* ZWV 55 enthielt Posaunenstimmen, wie sich aus Fürstenaus Hinweisen in einer Partiturabschrift aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (D-Dl: Mus. 2358-D-5a) ergibt. Wer diese Instrumente spielte, lässt sich aus den bekannten Quellen nicht sicher ermitteln. Eine Mitwirkung von städtischen Musikern, wie sie Janice Stockigt vermutet, kann man für die 1720er Jahre aufgrund der konfessionellen Gegensätze wohl ausschließen. Eher könnten Militärmusiker zur Aushilfe in der Hofkirche herangezogen worden sein. Vgl. dazu Janice B. Stockigt, *Jan Dismas Zelenka (1679–1745). A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Oxford und New York 2000, S. 74 f. Die Mitwirkung der Posaunen beschränkte sich im Übrigen wahrscheinlich auf den relativ kurzen Zeitraum von 1722 bis 1725. Die entsprechenden Stimmen tragen nur ausnahmsweise obligaten Charakter und konnten bei späteren Wiederaufführungen durchaus von den doppelten Violen und Streichbässen mit übernommen werden.

88 Als Beispiele können vor allem die beiden letzten der *Lamentationes Jeremiae* ZWV 54, aber auch einzelne Abschnitte aus dem *Miserere* ZWV 56 und den frühen Messen dienen.

anten und Orchestra", der „Operisten, Musicos, Sänger und anderen zur [italienischen] Opera gehörigen Personen" und der „italienischen Comoedianten" noch bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges in getrennten Akten geführt wurden. Eine solche Unterscheidung bedeutete nicht nur die Fortführung einer bewährten Verwaltungspraxis innerhalb der Hofbehörden, sondern blieb auch im Hinblick auf die unterschiedlichen Aufgabenbereiche der Musiker noch lange in Erinnerung. So wird in der 1756 erschienenen anonymen *Nachricht von den Lebensumständen des letztverstorbenen berühmten Königl. Concertmeisters, Hrn. Joh. George Pisendels* berichtet, dass der neue Konzertmeister noch nach der kommissarischen Übernahme seines Amtes im Jahre 1728 „anfangs beständig zwey Orchestres, nemlich eine Ital. und Französische aufzuführen" hatte.[89] Der im Zusammenhang mit der Dresdner Hofkapelle viel beschworene „vermischte Geschmack" war dagegen erst ein späteres Ergebnis einer 1728 noch im Fluss befindlichen Entwicklung. Zwistigkeiten zwischen den als exzentrisch verrufenen Italienern und der mehrheitlich französisch geschulten Hofkapelle blieben in den frühen 1720er Jahren nicht aus. Die bekannten, erst Jahrzehnte später in Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten* und Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* abgedruckten Berichte über Auseinandersetzungen zwischen Senesino und dem Konzertmeister Jean-Baptiste Woulmyer und wenig später zwischen Johann Georg Pisendel und Francesco Maria Veracini sind wahrscheinlich nur der pointierte Ausdruck einer länger schwelenden Konfliktsituation.[90] Nach einem Bericht des Grafen Flemming kam es am 23. August 1722 in Warschau zu einem ähnlichen, von handgreiflichen Auseinandersetzungen begleiteten Vorfall zwischen dem französischen Schauspieler François-Godefroid Beauregard und dem italienischen Kastraten Tonnini.[91] Auch der Hinweis von Johann Joachim Quantz, dass die beiden Kapellmeister Johann Christoph Schmidt und Johann David Heinichen „nicht eben die besten Freunde waren", gehört zu den Indizien für eine in mancher Hinsicht angespannte Gesamtlage.[92] Angesichts solcher, den Beteiligten lange in der Erinnerung gebliebenen Unterschiede und Konflikte zwischen den einzelnen Personen und Teilen der Kapelle ist es unwahrscheinlich, dass dies für die Kirchenmusik ohne Folgen blieb. Möglicherweise führte Ristori seine Musik vornehmlich mit den Italienern auf und verzichtete entsprechend der italienischen Praxis zunächst weitgehend auf Holzbläser, während Zelenkas Werke dieser Zeit eher für die alteingesessenen, am französischen Stil orientierten Kapellmitglieder bestimmt gewesen waren. Heinichens Musik war dagegen trotz der italienischen Prägung des Komponisten mehr als Ristoris oder Zelenkas

89 In: *Dreßdnische Gelehrte Anzeigen auf das Jahr 1756*, XVIII. Stück, Sp. 299–304, hier Sp. 302. Zur Bedeutung dieses Textes für die Überlieferung von Pisendels Biographie vgl. Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005, S. 25–29.

90 *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, hrsg. von Johann Adam Hiller, 1 (1766/67), S. 287 f.; und *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, 2 (1784/85), S. 375 f. Zu Quellenwert und Interpretation dieser Berichte vgl. Köpp, *Johann Georg Pisendel* (wie Anm. 89), S. 122–128.

91 Vgl. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawe* (wie Anm. 19) S. 322 f.

92 Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge* (wie Anm. 7), Bd. 1, Berlin 1755, S. 210.

daraufhin angelegt, Elemente beider Stile zu integrieren.[93] Als Kapellmeister konnte er außerdem eher als die anderen über die Gesamtheit der Musiker verfügen. In jedem Fall hat die Vorstellung von der „quasi militärischen Organisationsstruktur der höfischen Musikerschaft", die „keine integrierte Streitmacht" war, „sondern [...] aus spezialisierten Einheiten [bestand], die unter jeweils eigenem Kommando weitgehend selbständig operieren konnten", einen hohen Erklärungswert, der weit über die Unterscheidung von Hofkapelle und Hofkirchenensemble hinausreicht.[94] Dies bedeutet allerdings nicht, dass Ristori oder gar Heinichen von vornherein mit einem einfach besetzten Instrumentalapparat gearbeitet haben. Auf der Basis der wenigen erhaltenen Aufführungsmaterialien kann man hier mit jeweils zwei Pulten für die ersten und zweiten Violinen und jeweils einem Pult für Viola und die beiden tiefen Streichinstrumente rechnen. Wann eine generelle Erweiterung auf jeweils drei Pulte der beiden Violinen und jeweils zwei Pulte für Violen sowie für Violoncelli und Kontrabässe erfolgte, lässt sich gegenwärtig nur vermuten. In jedem Fall kamen Orgel und Theorbe als Continuoinstrumente hinzu. Prinzipiell dürfte aber in den frühen 1720er Jahren die Mitwirkung von einem Teil der Instrumentalisten bei den Aufführungen in der Hofkirche ausreichend gewesen sein. Damit ist es – ausgehend von den überlieferten Stimmensätzen – wahrscheinlich, dass sich die Spaltung in vorrangig italienisch und französisch geschulte Musiker auch auf die Kirchenmusikpraxis auswirkte.

Vokalbesetzung und musikalische Faktur

Von den offenen Fragen hinsichtlich der Besetzung der Dresdner Hofkirchenmusik in den frühen 1720er Jahren ist diejenige nach den zur Verfügung stehenden Sängern bis heute am schwierigsten zu beantworten. Nach der Auswertung des *Diarium Missionis* und den auf diesem Wege gewonnenen Einsichten in das getrennte Auftreten von Hofkapelle und Hofkirchenensemble sind die auch in der jüngeren Literatur noch verbreiteten Vorstellungen von einer Chorbesetzung mit zwölf, sechzehn oder mehr Sängern gründlich zu revidieren.[95]

93 Eine andere mögliche, für Musiker und Zuhörer wahrnehmbare Differenz bestand zwischen dem „Traditionalisten" Zelenka, der Schüler von Johann Christoph Schmidt und Johann Joseph Fux gewesen war, und den aus Italien kommenden „Neuerern" Heinichen und Ristori. Sowohl die letztere Unterscheidung als auch diejenige zwischen französischem und italienischem Stil könnten Gründe geliefert haben, warum sich Zelenka seinen Platz als Kirchenkomponist neben Heinichen und Ristori in den Augen des Kurprinzenpaares erst schrittweise „erobern" musste. In diesen Zusammenhang gehört auch die Tatsache, dass Zelenka seine 27 *Responsoria pro Hebdomada Sancta* ZWV 55 nach ihrer Fertigstellung im Jahre 1723 nicht dem Kurprinzen oder der Kurprinzessin, sondern dem König widmete und damit anstelle des Kurprinzenpaares auf den wenig an der Kirchenmusik interessierten Herrscher „setzte".

94 Reich, *Das Diarium Missionis* (wie Anm. 5), S. 53.

95 In neuerer Zeit hat vor allem Wolfgang Reich die Diskussion dieser Frage mit wichtigen Beiträgen weitergeführt. Neben den bereits genannten Aufsätzen vgl. vor allem Wolfgang Reich, *Die Dresdner Hofkapelle im kirchenmusikalischen Dienst 1710–1745*, in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Eberhard Steindorf, Hildesheim u. a. 2001, S. 57–80. Bald ergab sich eine Verbindung mit der schon länger geführten Auseinandersetzung um die Besetzung von Bachs Leipziger Chor, ohne dass die Besonderheiten der Dresdner Situation näher beleuchtet worden wären. Vgl. hierzu Joshua Rifkin, *Zelenkas Chor. Der Blick von 1725*, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, hrsg. von Hans-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart und Weimar 2000, S. 241–268. Auf dem Wissensstand der 1980er Jahre basieren dagegen noch die Aussagen bei Hader, *Requiem-Vertonungen* (wie Anm. 72), S. 99–105; und im Vorwort von Thomas Kohlhase zur Ausgabe von Johann David Heinichens Requiem Es-Dur, Stuttgart 2001.

Auf der Basis der erhaltenen Akten lassen sich vor allem in den Jahren bis 1724/25 nur wenige Sänger namhaft machen, so dass Diskussionen müßig sind, ob hier zwei oder gar drei von ihnen aus einer der vorhandenen Stimmen gesungen haben. Andererseits konnte sich bei der begrenzten Zahl der Instrumentalisten, die auf der Orgelempore der alten Hofkirche Platz fanden, das klangliche Gewicht nicht allzu sehr zu ungunsten einer kleinen Sängerbesetzung verschieben. Nimmt man noch die oben erwogene Möglichkeit von weitgehend getrennt agierenden Teilensembles der Hofkapelle im italienischen oder französischen Stil hinzu, wird die Lösung des komplizierten Problems nicht einfacher. Deshalb ist zunächst noch einmal ein Blick auf die Quellen und die daraus ermittelbaren Fakten notwendig.

Kastraten gab es in der Dresdner Hofkapelle nach Ostern 1720 zunächst nicht mehr. Wie lange sich der in den Berichten des Grafen Flemming aus Warschau genannte Tonnini, der nach Auskunft des *Diarium Missionis* am Johannistag 1722 auch in der Dresdner Hofkirche auftrat, in der sächsischen Residenzstadt aufhielt, ist aus den vorhandenen Quellen nicht zu ermitteln.[96] In den Hofkapellakten taucht sein Name jedenfalls nicht auf. Wenn aber der König selbst in die Kirche kam, um diesen Sänger zu hören, dann geschah dies entweder aus einem direkten Interesse an seiner Person oder ein entsprechender Mangel muss den Verantwortlichen des Hofes unmittelbar bewusst gewesen sein. 1724 erging schließlich der Auftrag an den Gesandten in Venedig, Graf Villio, drei junge Sängerinnen und vier junge Sänger auf Kosten des sächsisch-polnischen Hofes ausbilden zu lassen und anschließend nach Dresden zu schicken. Der entsprechende Briefwechsel und die mit Wirkung ab 1. April 1725 erfolgte Anstellung von Margherita und Cosimo Ermini (Sopran und Bass), Ludovica Seyfried (Sopran), Andrea Ruota (Sopran), Nicolo Pozzi (Alt) und Matteo Luchini (Tenor) waren bereits Fürstenau bekannt.[97] Mindestens ein Teil dieser Sänger muss aber schon im Herbst des vorangegangenen Jahres in Dresden eingetroffen sein, denn im *Diarium Missionis* ist am 10. Oktober 1724, dem Fest des heiligen Franciscus Borgia, erstmals von einem Auftritt der Kastraten in der Hofkirche die Rede.[98] Diese wurden zunächst selbstverständlich den italienischen Musikern zugeordnet; sie wirkten in den folgenden Wochen unter Ristoris Leitung mehrfach bei der Kirchenmusik zu nicht-höfischen Anlässen wie zwei Totenmessen und dem Hochamt zum Cäcilienfest mit. Erst nach der Geburt der Prinzessin Maria Amalia am 24. November sangen sie zum ersten Mal unter Leitung des Hofkapellmeisters beim zwei Tage später folgenden Hochamt mit anschließendem Te Deum. Wahrscheinlich wollte sich der Hof zunächst von den Qualitäten der neuen Sänger überzeugen, bevor sie eine feste Anstellung erhielten. Für die männlichen Mitglieder der Gruppe bot die Mitwirkung bei den Musikaufführungen in der Hofkirche dazu die besten Möglichkeiten.

96 *Diarium Missionis*, 24. Juni 1722: „Cantatum hora 11. ad cujus principium celebravi Seren. Regi, qui ad templum adeo descendit, ut audiret Castratum Italum Dominum Donini qui Motetum cecinit ad Offertorium."

97 Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 159 ff. Das Dokument für die Anstellung findet sich in D-Dla: Loc. 383/5 *Französische Comoedianten und Orchestra betr. ao. 1721–1733 Vol. II*, fol. 106–108. Die Einordnung in den Akten der französischen Schauspieler zeigt im Grunde nur, wie wenig die Hofbehörden nach 1720 auf ein neues Engagement italienischer Sänger eingerichtet waren.

98 *Diarium Missionis*, 10. Oktober 1724: „Festum S. Francisci Borgiae fuit Cantatum sacrum hora 11. Fecit illud D. Ristori Castratis et Italis Musicis canentibus, cum instrumentistis Regiis."

Mit den im Herbst 1724 neu eingetroffenen Kastraten und anderen italienischen Sängern waren die Möglichkeiten der Kirchenmusik wesentlich erweitert worden. So konnten jetzt Offertorien oder Motetti, in denen ein oder zwei Solisten mit virtuosen Partien hervortraten, in den Ablauf des Hochamts eingefügt werden. Die Frage nach dem übrigen Sängerpersonal, vor allem vor dem Eintreffen der Kastraten, ist damit aber noch nicht beantwortet. Wolfgang Reich hatte 1995 für die einzelnen Auftritte der Hofkapelle vor 1717 die französischen Schauspieler und für die Zeit von 1720 bis 1724 die italienischen Komödianten als Sänger in der Hofkirche angenommen. Da diese Truppen eine jährliche Pauschale als Besoldung erhielten und ihre Leiter selbstständig für Austausch oder Neuengagement einzelner Mitglieder verantwortlich waren, lassen sich die wechselnde Zahl der jeweils verfügbaren Schauspieler ebenso wie Informationen über deren stimmliche Fähigkeiten kaum aus den Hofakten erschließen.[99] Angesichts der für die erste Hälfte der 1720er Jahre immer noch anzunehmenden Spaltung der Hofkapelle in italienisch und französisch geschulte Musiker, aber auch im Hinblick auf die Verpflichtungen in Polen stellt sich darüber hinaus die Frage, ob die Mitglieder der Schauspieltruppen alle gleichzeitig zur Verfügung standen. In jedem Fall müssen neben den Schauspielern immer wieder tüchtige Laiensänger ausgeholfen haben. So erwähnt der Chronist des *Diarium Missionis* anlässlich der schon mehrfach erwähnten Wallfahrt der Dresdner Katholiken nach Mariaschein am 11. September 1725 vier Diskantisten, vier Altisten, vier Tenoristen und sechs Bassisten, die zusammen mit zwei Fahnenträgern den letzten Teil des Prozessionsweges anführten. Diese Sänger gehörten sicher zu den „musicis omnibus", die sich zur Vorbereitung der Gottesdienste mit drei Patres und dem Leiter des Hofkirchenensembles Johannes Jungwirth schon einen Tag früher nach Mariaschein begeben hatten. Bei den sechs Ministranten mit Kerzen und Kreuz, die hinter den Sängern und vor den Geistlichen gingen, handelte es sich dagegen wahrscheinlich um Mitglieder des Hofkirchenensembles oder um andere Schüler der von den Jesuiten geleiteten Lateinschule.[100] Für diesen letzten Teil des Wallfahrtsweges hatte Zelenka seine *Litaniae lauretanae* a cappella ZWV 150 komponiert. Falls es sich bei den Sängern tatsächlich auch nur teilweise um Laien handelte, wären ihre Fähigkeiten keinesfalls zu unterschätzen. Allerdings bildete diese Wallfahrt einen außergewöhnlichen Höhepunkt im Leben der Dresdner Katholiken, für den alle verfügbaren Kräfte aufgeboten wurden. Deshalb ist es abwegig, von den 18 erwähnten Sängern auf das normalerweise verfügbare Personal der Dresdner Hofkirchenmusik in diesen Jahren zu schließen.

An dieser Stelle kann wiederum ein Blick in die Partituren wichtige Unterschiede zwischen der Musik Heinichens, Ristoris und Zelenkas erhellen und zu weiteren Hinweisen auf die Besetzungsverhältnisse führen. So setzte Zelenka im *Crucifixus* seiner *Missa Corporis Domini* ZWV 3 vier Bassisten solistisch ein, während in den übrigen Teilen

99 Der Hinweis auf den vertretungsweisen Einsatz einiger Komödiantinnen bei der Aufführung von Lottis Opern lässt allerdings auf beachtliche Fähigkeiten schließen. Vgl. dazu Ortrun Landmann, *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden*, Phil. Diss. Universität Rostock 1972, S. 78 f.

100 *Diarium Missionis*, 10. und 11. September 1725. Wichtige Teile dieses Berichtes sind in deutscher Sprache wiedergegeben bei Saft, *Der Neuaufbau der katholischen Kirche* (wie Anm. 3) S. 45 ff., und danach in der *Zelenka-Dokumentation* (wie Anm. 5) S. 123 f. Saft übersetzt allerdings die „musicis omnibus" aus der Eintragung vom 10. September mit „allen Kapellknaben". Durch einige – gekennzeichnete – Auslassungen fehlen in seiner Darstellung die Zahl der Sänger innerhalb der Prozession und die Erwähnung von Zelenkas *Litaniae lauretanae*.

des Werkes lediglich im Kyrie bescheidene Soli aller vier Stimmen vorkommen und außerdem im Credo ab *Confiteor unum baptisma* und im Benedictus jeweils ein Basssolo vorgesehen ist. Ein Stimmensatz dieser Messe – wenn er überhaupt existierte – war bereits nach dem Siebenjährigen Krieg nicht mehr vorhanden; ebenso lässt sich keine Aufführung auf anderem Wege nachweisen. Möglicherweise schrieb der Komponist das Werk in den Jahren 1719/20 für das Hofkirchenensemble und entsprechende Aushilfen aus den Schauspielern und der Hofkapelle. Eine Besetzung mit drei solistischen Bässen findet sich außerdem in Zelenkas *Litaniae Xaverianae* (Dezember 1723) ZWV 154 sowie in seinem *De profundis* (Februar 1724) ZWV 50, aber nirgends in den Werken von Heinichen und Ristori.[101] Natürlich lässt sich der Einsatz der drei Bassisten in den ersten beiden Versen des Psalms *De profundis* und in den fünf Anrufungen ab *Fugator Daemonum* der *Litaniae Xaverianae* mit dem affektiven Gehalt des Textes erklären.[102] Die zeitliche Nähe der Entstehung beider Werke legt jedoch die Annahme einer besonderen Aufführungssituation nahe, in der zwar mehrere gute Bassisten, aber für die übrigen Stimmlagen nicht in gleichem Umfang fähige Solisten zur Verfügung standen. Mit dem Übergewicht an tiefen Solostimmen verkörpern die beiden genannten Werke eine Extremposition in den Anfang der 1720er Jahre bestehenden Besetzungsmöglichkeiten. Will man nicht eine – prinzipiell denkbare, aber nirgends dokumentierte – Aushilfe von besonders begabten Knaben aus dem Hofkirchenensemble auch in der durch die Mitglieder der Hofkapelle ausgeführten Kirchenmusik annehmen, bleibt bei der Ausführung der Vokalpartien die Besetzung des Diskants sowohl für die Soli als auch für die Tuttiabschnitte die am schwierigsten zu beantwortende Frage. Hier ist – bis zum Eintreffen der Kastraten im Herbst 1724, aber auch noch darüber hinaus – die Annahme von falsettierenden Diskantisten aus dem Kreis der französischen und italienischen Schauspieler die einzige vorstellbare Lösung. Innerhalb einer solchen Praxis waren aber dem Ambitus der Stimmen nach oben verhältnismäßig enge Grenzen gesetzt.[103] Grundsätzlich ist jedoch zu unterscheiden zwischen exponierten Solopartien mit Begleitung des Basso continuo und weniger konzertierender Instrumente und Tuttiabschnitten, bei denen die Singstimmen durch colla parte mitspielende Instrumente gestützt wurden. So trug Zelenka der beschriebenen Gesamtsituation in seinen Kompositionen für die Karwoche 1722 Rechnung, indem er von den sechs *Lamentationes Jeremiae Prophetae* ZWV 53 je zwei für einen Alt-, Tenor- und Basssolisten schrieb und auf eine Besetzung mit Sopran verzichtete. Sowohl in den Responsorien ZWV 55 als auch im *Miserere* ZWV 56 bedachte er den Sopran nur mit äußerst bescheidenen solistischen Aufgaben. In den Tuttiabschnitten der letzteren Werke, aber auch im *Benedictus* ZWV 206 überschreitet die oberste Stimme nur in ganz wenigen Ausnahmefällen das f^2 und wird darüber hinaus immer von colla parte mitspielenden Violinen und Oboen gestützt. Dagegen

101 Heinichen setzt aber gelegentlich zwei Basssolisten in seinen Messen gleichzeitig ein, so im *Quoniam tu solus sanctus* der Messe 1 und im *Crucifixus* der Messe 3.

102 Der in Dresden verwendete Text der *Litaniae Xaverianae* ist wiedergegeben bei Poppe, *„Devotio Xaveriana"* (wie Anm. 23) S. 314 ff.

103 Quellenbelege für falsettierende Diskantisten in der deutschen protestantischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts hat Martin Geck in seinem Beitrag *Bachs Soprane. Eine Bestandsaufnahme*, in: *Concerto* 180 (Februar 2003), S. 13–18, zusammengetragen. Die dort beschriebene Praxis dürfte mutatis mutandis auch in der Dresdner Hofkirchenmusik der 1720er Jahre Anwendung gefunden haben.

findet sich in den *Litaniae Xaverianae* ZWV 154 immerhin ein bescheidenes Sopransolo, dessen Umfang aber das fis^2 nicht überschreitet. In den Werken aus dem Jahre 1724 wie dem Kyrie, Sanctus und Agnus Dei ZWV 26, dem Gloria ZWV 30 und dem Credo ZWV 32 verzichtet Zelenka wiederum vollständig auf Soli für die oberste Stimme und führt diese auch im Tutti nur ausnahmsweise über f^2 hinaus.

Anders sind die Vokalpartien in den Werken Heinichens angelegt. Er verzichtete nicht auf Sopransoli, führte den Diskant aber in den bescheidenen Solopartien seiner ersten beiden Messen ebenfalls nur im Ausnahmefall über f^2 hinaus. Mit der im November 1722 entstandenen Messe 3 änderte sich aber offenbar die Situation: Die Sopransoli wurden anspruchsvoller und bewegten sich in der Höhe meist bis zum g^2, oft auch bis zum a^2, so dass hier die Annahme eines anderen Sängers naheliegt. Vielleicht hielt sich der schon genannte Kastrat Tonnini, der am Johannistag 1722 in der Dresdner Hofkirche einen Motetto zum Offertorium gesungen hatte und im August desselben Jahres in Warschau nachweisbar ist, länger in Dresden auf, als sich aus den bekannten Akten ermitteln lässt. Eine gewisse Rücksichtnahme gegenüber den stimmlichen Möglichkeiten der falsettierenden Diskantisten lässt sich dagegen in Heinichens erster Komposition des Te Deum beobachten. Während die im August 1722 entstandene Erstfassung ein anspruchsvolles Sopransolo *Tu ad liberandum* in fast durchweg hoher Lage – oft von d^2 bis g^2 – enthält, hat der Komponist in der spätestens im Mai 1723 entstandenen Bearbeitung nicht nur das ganze Werk deutlich gekürzt, sondern in diesem Sopransolo die hochgelegenen Abschnitte verändert und einzelne Spitzentöne eliminiert. Abgesehen von den bereits 1722 entstandenen Werken gibt es bei Heinichen hinsichtlich der Sopranpartien keinen signifikanten Unterschied zwischen seiner Musik vor und nach dem Eintreffen der neuen Kastraten. Im *Qui tollis* und im Agnus Dei der im Frühjahr 1724 entstandenen Messe 6 sind gar zwei Soprane mit durchaus anspruchsvollen Aufgaben vorgeschrieben. Die mit den beiden Kastraten ab Herbst 1724 gegebenen zusätzlichen Möglichkeiten nutzte der Komponist nicht so sehr für eine größere Virtuosität in den Soli, sondern um – wie im *Cum sancto spiritu* der Messe 8 – einen Alto concertato dem vierstimmigen Ensemble gegenüberzustellen oder – wie im Sanctus derselben Messe – sowohl im Sopran als auch im Alt zwischen Concertato- und Ripieno-Stimmen zu unterscheiden.[104]

Alle diese skizzierten Beobachtungen lassen den vorsichtigen Schluss zu, dass Zelenka in seinen bis 1724 entstandenen Werken in der Regel nicht auf dieselben qualifizierten Diskantisten (und wahrscheinlich auch nicht auf die übrigen Sänger) wie der Hofkapellmeister Heinichen zurückgreifen konnte. Dies änderte sich erst, als er einen offiziellen Auftrag zur ständigen Mitwirkung an der Leitung des Kirchendienstes erhalten hatte. Sucht man ein signifikantes Unterscheidungsmerkmal innerhalb des zur Verfügung stehenden Sängerpersonals, so bietet sich wiederum der Gegensatz zwischen Franzosen und Italienern an. Innerhalb einer solchen Hypothese wäre Zelenka in den frühen 1720er Jahren zunächst vorrangig mit dem französischen Personal in Verbindung zu bringen, während Ristori und Heinichen in erster Linie auf die Mitglieder der italienischen Komödiantentruppe zurückgegriffen hätten. Trotz der Analogie zu den Beobachtungen über die Unterschiede in der instrumentalen Besetzung der Kirchenmu-

104 Auch in dem wahrscheinlich 1723 entstandenen *Regina coeli* (D-Dl: Mus. 2398-E-4) verwendete Heinichen einen Alto concertato zusätzlich zum vierstimmigen Vokalensemble.

sikwerke beider Komponisten bleibt aber die Tragfähigkeit dieser Vermutung begrenzt, weil über den wechselnden Aufenthalt der französischen und italienischen Schauspieler in Dresden und Warschau viel zu wenig bekannt ist.[105] Die bisherigen Sänger müssen, so weit sie gerade in Dresden anwesend waren, auch nach dem Eintreffen der Kastraten weiterhin als Ripienisten zur Verfügung gestanden haben. Für die Ermittlung der Besetzungsstärke haben die wenigen erhaltenen und bereits im Hinblick auf ihren Schriftbefund erörterten Aufführungsmaterialien einen besonderen Wert. So existierte für Lottis *Credidi* und *Laudate Dominum* ursprünglich nur jeweils ein einziger Satz mit Vokalstimmen, während die entsprechenden Ripieno-Stimmen eindeutig später als der größte Teil des übrigen Materials entstanden. In den frühen 1720er Jahren muss deshalb zumindest mit der Möglichkeit der einfachen Vokalbesetzung gerechnet werden. Auch in dem Stimmensatz zu Zelenkas 1725 entstandenem Motetto *Angelus Domini* ZWV 161 existieren lediglich Alt und Bass in doppelter Ausfertigung, und für Ristoris Sakramentslitanei F-Dur gab es Ripieno-Stimmen zunächst nur für Tenor und Bass. Bei der Aufführung von doppelchörigen Werken wie Zelenkas Credo ZWV 32 oder achtstimmigen Abschnitten wie dem *Crucifixus* in Lottis Credo ist dagegen von jeweils nur einem Sänger pro Stimme auszugehen. Deshalb spiegelt auch das Aufführungsmaterial zu Heinichens Magnificat mit jeweils einem Concertato- und Ripieno-Stimmensatz, zu dem erst wesentlich später noch vier weitere Ripieno-Stimmen traten, unter den Bedingungen der 1720er Jahre hinsichtlich der Vokalbesetzung fast eine Idealsituation. Allerdings verschwanden Mindestbesetzungen mit einem Sänger pro Stimme auch später nicht völlig. Ein wenig beachtetes Beispiel bietet der Kirchgang der Königin Maria Josepha am Fest Allerheiligen 1739 nach der Geburt des Prinzen Clemens Wenzeslaus. Für den entsprechenden Gottesdienst wurde Zelenka mit fünf Sängern und 14 Instrumentalisten kurzfristig nach Hubertusburg beordert, wo die Königin am 28. September desselben Jahres entbunden hatte. Die begrenzten Platzverhältnisse in der dortigen Schlosskapelle ließen eine größere Zahl an Mitwirkenden offenbar nicht zu. Wenn diese Besetzung in Hubertusburg für die Aufführung einer Messe und eines Te Deum prinzipiell genügte, dann galt dies mit Sicherheit auch in der Dresdner Hofkirche.[106]

Die Frage der Sängerbesetzung in der Dresdner Hofkirchenmusik überschneidet sich nun mit einer bisher wenig beachteten Notiz aus dem *Diarium Missionis* vom 24. März 1722 (Mittwoch vor Palmsonntag), die im Zusammenhang des Auftrags zur Komposition der Musik für die Metten der Karwoche an Zelenka steht: „N. B. quia Domino Zelenka cura demandata est componendi Lamentationes et reliqua pro Sacra Hebdomada, adeo is instituit ut mutaretur organum et transferetur in den Cammer-Thon ut vocant; quod est factum suppeditante Serenissama Principe." Am Rand findet sich dazu die Marginalie: „Mutatio organi, NB jam quarta vice." Die Umstimmung einer Orgel in den Kammerton kann normalerweise durch die Versetzung des Pfeifenwerkes auf den Windladen oder durch die Benutzung einer eingebauten Transpositionsvorrichtung

105 Auch Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawe* (wie Anm. 19) konnte nur wenige sichere Daten für den Aufenthalt der Komödianten in Warschau ermitteln.

106 Ortrun Landmann, *Musikpflege in der Herbstresidenz Hubertusburg*, in: *Schloß Hubertusburg. Werte einer sächsischen Residenz*, Dresden 1997, S. 59–66, hier S. 60 (*Saxonia. Schriftenreihe des Vereins für sächsische Landesgeschichte e. V.*, Bd. 3). Die Schlussfolgerung der Autorin, dass die Aufführung einer Messe oder eines Te Deum bei dieser Gelegenheit nicht in Frage kam, geht deduktiv von der Notwendigkeit einer größeren Besetzung für solche Werke aus und kann deshalb nicht überzeugen.

erreicht werden.[107] Die erstgenannte Methode kommt wegen ihres hohen Aufwandes und der zur Verfügung stehenden Zeitspanne von nur wenigen Tagen kaum in Frage. Außerdem lässt sich eine Versetzung des Pfeifenwerks nicht beliebig rückgängig machen und bei Bedarf wiederherstellen. Sollte eine einfache Transpositionsvorrichtung benutzt worden sein, ist die Aufmerksamkeit des Chronisten für den an sich unproblematischen Vorgang kaum erklärbar. Deshalb bleibt für die beschriebene Veränderung die Frage nach der technischen Realisierung offen.[108] Wenn aber eine solche Umstimmung im Vorfeld der Karwoche 1722 bereits zum vierten Mal erfolgte, muss es dafür Gründe gegeben haben, die mit der wachsenden Präsenz der Hofkapelle innerhalb der katholischen Gottesdienste zusammenhängen.[109] Im Hinblick auf die Sängerbesetzung verdient nun eine Bemerkung aus dem *Musicalischen Lexicon* von Johann Gottfried Walther besondere Aufmerksamkeit: „Cammer-Ton, heisset: wenn ein musicalisches Stück nicht nach dem alten Chor- oder Cornett-Tone, sondern hauptsächlich um der erwachsenen Sopranisten, so die Höhe nicht wohl haben können; und sodann, um der Instrumente willen, und damit die Saiten desto besser halten mögen, entweder um einen gantzen Ton, oder gar um eine kleine Terz tieffer executirt wird."[110] Geht man bei der Ausführung der Sopranpartien im Kirchendienst der Hofkapelle nach 1720 von falsettierenden Diskantisten aus, fügt sich Walthers Hinweis als mögliche und plausible Erklärung für die beschriebene Veränderung in die Beschreibung der Gesamtsituation ein. Der Intervallabstand zwischen der ursprünglichen Stimmung der Orgel und dem Kammerton ist durch das Organo trasposito-System im Partiturautograph von Zelenkas *Missa Corporis Domini* ZWV 3 belegt; er betrug eine große Sekunde.[111] Später war eine transponierende

107 Die Disposition der 1709 von Johann Heinrich Gräbner gebauten Orgel in der alten katholischen Hofkirche ist seit langem bekannt. Manualwerk: 1. Weit Gedackt (8 Fuß), 2. Hall-Pfeiffe oder weit Principal (8 Fuß), 3. Coppel Ton (4 Fuß), 4. Salicional Principal (4 Fuß), 5. Quintadena (8 Fuß), 6. Nasat Quinta (3 Fuß), 7. Octava (2 Fuß), 8. Scharffe Quinta (1 1/2 Fuß), 9. Sifflet (1 Fuß), 10. Cymbel Mixtur (2 fach repetierend); Pedalwerk: 1. Bordun (16 Fuß). Hierzu können die ersteren 3 Stimmen, aus dem Manualwerk gekoppelt werden, weil solche auf einer aparten Lade stehen, welche mit doppelten Ventilen versehen. Neben Register: Tremulant, Ventil zum Bäßen im Pedal. Diese Informationen entstammen dem Manuskript *Orgeldispositionen. Eine Handschrift aus dem XVIII. Jahrhundert, im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, hrsg. von Paul Smets, Kassel 1931, S. 68.

108 Für wertvolle Hinweise und Auskünfte zu den Möglichkeiten einer Umstimmung von Orgeln im 18. Jahrhundert danke ich Herrn Dr. Horst Hodick.

109 Die Frage, innerhalb welchen Zeitraums die Orgel viermal umgestimmt wurde, lässt sich relativ sicher beantworten: Am 12. Mai 1721 ging die Führung der Chronik an P. Johannes Hartmann über, der vom 22. Juni desselben Jahres bis zu seinem Tod am 12. August 1727 in Dresden als Superior wirkte und Details der Musikausübung sorgfältiger als seine Vorgänger und Nachfolger registrierte. Da die Mitwirkung der Hofkapelle bei den katholischen Gottesdiensten fast gleichzeitig – am Pfingstsonntag (1. Juni) 1721 – einsetzte, ist ein Zusammenhang wahrscheinlich.

110 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musikalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953, S. 130 f. Vgl. dazu auch Geck, *Bachs Soprane* (wie Anm. 103), S. 15. Walther war im Übrigen über die Situation der Dresdner Hofmusik ausgesprochen gut informiert. Angaben zu einer ganzen Reihe von Komponisten und Drucken des 17. Jahrhunderts erhielt er von den evangelischen Hoforganisten Johann Christoph Richter und Johann Christian Böhme; sie basierten offenbar auf den älteren und bereits archivierten Musikalienbeständen der Hofkapelle, die 1760 durch das preußische Bombardement vernichtet wurden. Ebenso wusste Walther von dem – neuerdings aus anderen Quellen bestätigten – zeitweiligen Bestreben des Hofes, Nicola Porpora nach Heinichens Tod als Hofkapellmeister zu engagieren. Vgl. dazu Hans-Georg Hofmann, *Die Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts*, Diss. Universität Bern 2001, S. 96–100.

111 Auf diesem Weg lässt sich zugleich die Datierung dieser Messe in der Zeit vor der öfteren Umstimmung der Orgel – also auf etwa 1719/20 – bestätigen.

Orgelstimme nicht mehr nötig, weil die Musik von vornherein im Kammerton aufgeführt wurde. Allerdings fehlen Nachrichten über weitere Umstimmungen, doch ist es auch vorstellbar, dass der regelmäßige Gebrauch einer Transpositionsvorrichtung zur Routine wurde und deshalb in den Quellen keine Erwähnung mehr fand. Die erhaltenen und nach 1720 entstandenen Werke aus dem Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik setzen die Orgelstimmung im Kammerton voraus. Das Hofkirchenensemble scheint dagegen bis in die 1720er Jahre entweder im Chorton musiziert zu haben, oder es befanden sich in dem nicht mehr erhaltenen Repertoire transponierende Orgelstimmen. Spätestens seit seiner personellen Verstärkung und der Ausweitung seiner Aufgaben ab 1727 muss sich aber auch hier der Kammerton durchgesetzt haben.[112] In jedem Fall verweist die singuläre Information aus dem *Diarium Missionis* über die mehrfache Umstimmung der Orgel in der alten Hofkirche auf die in mancher Hinsicht noch ungeklärte Situation des katholischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik am sächsisch-polnischen Hof.

Trotz beträchtlicher Quellenverluste und daraus resultierender Lücken in der Beschreibung historischer Vorgänge ergibt sich für den hier behandelten Zeitraum von 1717 bis 1725 ein Gesamtbild der katholischen Hofkirchenmusik, das bei allem äußeren Aufwand viele Züge einer Aufbau- und Ausnahmesituation trägt. Weil das Verhältnis der liturgischen Praxis in der Hofkirche zur Stellung der katholischen Gottesdienste innerhalb des höfischen Lebens noch nicht endgültig geklärt war, blieb auch der Neuaufbau eines entsprechenden Musikrepertoires zunächst mit manchen Unwägbarkeiten behaftet. Weder die Aufgabenverteilung zwischen den leitenden Musikern der Hofkapelle noch die Besetzung der Sänger und Instrumentalisten standen dabei von vornherein fest. Erst Mitte der 1720er Jahre hatte sich die Situation der Kirchenmusik am Dresdner Hof in mancher Hinsicht stabilisiert: Neben den Hochfesten des Kirchenjahres und Höhepunkten des höfischen Lebens war die Hofkapelle auch regelmäßig bei den Musikaufführungen an einigen dezidiert katholischen Feiertagen beteiligt; es gab einen relativ festen Stamm von Sängern und ein Repertoire von noch bescheidenem Umfang auf hohem Niveau. Weitere, neu eingerichtete Gottesdienste wie die 1727 eingeführten marianischen Andachten mit Lauretanischer Litanei am Samstagnachmittag oder die seit 1730 in der Fastenzeit montags bis freitags gehaltenen Andachten mit figuraliter musizierten *Miserere* fielen dagegen zunächst in den Aufgabenbereich des schrittweise erweiterten Hofkirchenensembles. Erst nach dem Regierungsantritt Friedrich Augusts II. im Jahre 1733 veränderte sich die Situation noch einmal grundlegend: Der katholische Gottesdienst erhielt innerhalb des höfischen Protokolls endgültig den Vorrang vor dem evangelischen, und nach der Verkleinerung des Hofkirchenensembles auf sechs Knaben und einen Organisten fiel die gesamte Kirchenmusik endgültig in den Aufgabenbereich der Hofkapelle. Der Kirchendienst der Hofmusiker erreichte nun mit jährlich mehr als 250 Terminen im Vergleich zur Oper und den Hofkonzerten ein enormes Gewicht und blieb in diesem Umfang bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus bestehen.

112 In den von Reich, *„Chorus" und „Musici Regii"* (wie Anm. 65), S. 334 f., dem Hofkirchenensemble in den Jahren von etwa 1727 bis 1733 zugeordneten Manuskripten finden sich keine Hinweise auf transponierende Orgelstimmen.

Anhang: Die Orgeln in der alten katholischen Hofkirche

Über die Orgeln in der alten Hofkirche geistern Informationen unterschiedlicher Herkunft durch die ältere Literatur, die in neuerer Zeit auf verschiedenen Wegen zu einem vereinfachten und problematischen Bild zusammengefügt wurden. Wilhelm Schäfer entnahm einer heute nicht mehr vorhandenen Rechnung für Musikinstrumente aus den Anfangszeiten der Kirche die Ausgabe von 600 Talern für „eine kleine Orgel". Aus dem Zusammenhang seiner Darstellung geht hervor, dass ein solches Instrument bereits 1709 gebaut wurde. Darüber hinaus findet sich in einem heute nicht mehr vorhandenen *Verzeichnis derjenigen Sachen, welche zur Kirchen höchst nöthig* ein weiteres „Orgelwerk, wie wohl es nur ein Positiv von 100 Thlrn. sein könte".[113] Die Anschaffung eines solchen Instruments wird durch die Aufzeichnungen des *Diarium Missionis* bestätigt: Am 13. September 1712 war ein Orgelbauer aus Böhmisch Kamnitz (heute Česká Kamenice) nach Dresden gekommen, der ein fertiges Positiv mitbrachte und im Kirchenschiff an der Seite aufstellte. Die Arbeiten dauerten nach den Aufzeichnungen des Chronisten bis zum 30. September, doch wird der Name des Orgelbauers nirgends genannt. Für das Instrument, den Transport und die Aufstellung erhielten er und sein Geselle insgesamt 188 Reichstaler und 16 Groschen.[114] Bei diesem Positiv handelte es sich um ein zusätzliches Instrument, während die Orgel auf der Empore der alten Hofkirche von dem Hoforgelbauer Johann Heinrich Gräbner stammte.[115] Moritz Fürstenau zitiert dazu Schäfers Angaben und nennt sowohl die Zahl der Register als auch den Orgelbauer.[116] Die Details konnte er einer Zusammenstellung von Orgeldispositionen aus der Feder von Paul Christoph Wolf entnehmen, die in der damaligen Königlichen Bibliothek zugänglich war.[117] Unklar ist dagegen die Herkunft von Fürstenaus Information über ein von Johann Gottfried Silbermann gebautes Positiv, das die Kurprinzessin Maria Josepha 1720 für die Kirche angeschafft haben soll. Johann Christian Crell erwähnt 1726 lediglich eine Orgel, die 1720 im Zuge der weiteren Ausstattung der Kirche aufgestellt wurde, ohne den Namen eines Orgelbauers zu nennen oder auf eventuelle Vorgängerinstrumente einzugehen.[118] Nach Fürstenau kam dieses Positiv „nach Einweihung der neuen Hofkirche (1751) in die Kaiserkapelle nach Neustadt [...], von wo es 1813 die Russen mitnahmen".[119] Die

113 Wilhelm Schäfer, *Die Katholische Hofkirche zu Dresden*, Dresden 1851, S. 8. Die zugrunde liegende Akte Loc. 2211 *Acta, derer cath. Geistlichen bey Hofe sowohl als bey der Capelle zu Dresden Besoldung und Accis-Freyheit betr., 1703ff.* im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, die auch Saft für sein Buch *Der Neuaufbau der katholischen Kirche* (wie Anm. 3) noch einsehen konnte, gehört zu den Kriegsverlusten. Die von Schäfer in Verbindung mit der Orgel irrtümlich angegebene Jahreszahl „1708" lässt sich aus dem Gesamtzusammenhang seiner Darstellung korrigieren.

114 *Diarium Missionis*, 13., 14., 29. und 30. September 1712.

115 Das *Diarium Missionis* kommt hierfür nicht als Quelle in Frage, da dessen Aufzeichnungen erst mit dem 16. Januar 1710 beginnen. Am 13. November 1734 notierte der Chronist eine Reparatur, für die Gräbner sechs Reichstaler erhielt.

116 Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 1). Bd. 2, S. 37.

117 *Orgeldispositionen* (wie Anm. 107), S. 68. Zur Identifizierung des Autors vgl. den Beitrag von Ernst Flade, *Geschichtliches über die sächsischen Orgeln und die Autoren der „Dresdner Handschrift"*, ebd., S. 102–127, hier S. 103 f. Mit 1740 als dem Todesjahr Wolfs ist auch der terminus ante quem für die Entstehung des ersten Teils dieses Manuskripts gegeben.

118 Johann Christian Crell (Iccander), *Das fast auf dem höchsten Gipfel seiner Vollkommenheit prangende königliche Dresden*, Leipzig ^{3}1726, S. 46. In der vorhergehenden 2. Auflage aus dem Jahre 1723 wird dieses Instrument noch nicht erwähnt.

119 Fürstenau, *Zur Geschichte* (wie Anm. 1) Bd. 2, S. 39.

Art und Weise seiner Darstellung legt die Vermutung nahe, dass der Autor hier eine mündliche Tradition als Quelle heranzog.[120] Deren Charakter bleibt jedoch fraglich, weil dieses Instrument weder in den tagesaktuellen Notizen des *Diarium Missionis* noch in den Jahresberichten der Dresdner Jesuiten genannt wird. Ungeklärt bleibt außerdem die Frage nach dem Ort, an dem ein neues, von Silbermann stammendes Positiv innerhalb der nicht sehr großen Kirche seinen Platz gefunden hätte. Mit Sicherheit hätte dafür das erst 1712 aufgestellte Instrument weichen müssen, denn die von Gräbner 1709 auf der Empore gebaute Orgel war nach Wolf in den 1730er Jahren (und offenbar bis zur Einweihung der neuen Hofkirche im Jahre 1751) noch vorhanden.[121]

Angesichts der skizzierten Quellenlage ist die Annahme eines von Silbermann stammenden Positivs in der alten katholischen Hofkirche mehr als fraglich. Ihr Weiterleben in der späteren Literatur ist trotzdem bemerkenswert. Zunächst übernahm Hubert Ermisch die Angaben von Schäfer und Fürstenau und ließ sie einfach nebeneinander stehen, ohne auf die sich ergebenden Fragen einzugehen.[122] Für Cornelius Gurlitt war dagegen Silbermanns Positiv 1720 an die Stelle von Gräbners Orgel getreten.[123] Letzterem folgte Ernst Flade, der lediglich beklagte, dass über Silbermanns Instrument „keine archivarischen Quellen mehr vorhanden oder auffindbar" seien.[124] In der neueren Literatur wird dagegen im Anschluss an Fürstenau, aber ohne Belege durch neu hinzugezogene Quellen, die Ansicht vertreten, dass Gräbners Orgel und Silbermanns Positiv ab 1720 gleichzeitig in Gebrauch waren.[125] Von dem Positiv aus dem Jahre 1712 wussten die Autoren seit Gurlitt allerdings nichts mehr. Erst Rudolf Quoika griff Schäfers Hinweis wieder auf. Er brachte – ohne Quellenangabe – den lange in Böhmisch Kamnitz wirkenden Tobias Fleck als Erbauer dieses Instruments ins Spiel, von dem er Arbeiten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts nennt und für dessen Instrument er kurzerhand auch Wolfs Angaben

120 Für die Annahme einer mündlichen Tradition spricht, das Fürstenau fast gleichzeitig mit dem Erscheinen seines Hauptwerkes einen Vortrag über die Geschichte des Orgelbaues in Sachsen publizierte, in dessen Anhang er alle um 1740 in Dresden vorhandenen Orgeln und Positive auf der Basis der Angaben von Paul Christoph Wolf auflistet und dabei für die alte katholische Hofkirche nur die Orgel von Johann Heinrich Gräbner nennt. Vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Orgelbaukunst in Sachsen*, in: *Mittheilungen des Kgl. Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Alterthümer*, Heft 13 (1863), S. 35–51, hier S. 49.

121 Für die Platzverhältnisse auf der Orgelempore vgl. Reich, *Die Dresdner Hofkapelle* (wie Anm. 95), S. 77 ff., der den Kupferstich der Hofkirche 1719 von Antoine Aveline als weitere Quelle heranzieht und diskutiert. Reich registriert die Verwirrung der Informationen über die Orgelsituation, die durch den genannten Stich noch gesteigert wird. Seine Annahme von Planungen für ein neues Instrument im Jahre 1719, die zu dem „zeichnerischen Kompromiss" in Avelines Darstellung geführt habe, beruht jedoch ebenso auf den von Fürstenau stammenden Informationen über ein von Silbermann für die Hofkirche gebautes Positiv.

122 Hubert Ermisch, *Das alte Archivgebäude am Taschenberge in Dresden*, in: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde* 9 (1888), S. 1–28, hier S. 16 ff. Ermisch kannte, wie aus den Fußnoten seines Aufsatzes hervorgeht, die Jahresberichte der *Historia Missionis* und wusste deshalb auch um die 1712 erfolgte Aufstellung eines Positivs. Für das spätere, angeblich von Silbermann stammende Positiv übernahm er dagegen kommentarlos Fürstenaus Angaben.

123 Cornelius Gurlitt, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*, Heft 21, Dresden 1903, S. 208.

124 Flade, *Geschichtliches über die sächsischen Orgeln* (wie Anm. 117), S. 116 f.

125 Ulrich Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen*, Leipzig 1983, S. 76; Frank-Harald Greß, *Die Orgeln Gottfried Silbermanns*, Dresden 2002, S. 144.

zur Disposition der Gräbner-Orgel in Anspruch nimmt.[126] Letzteres ist natürlich nicht haltbar, zumal Fleck bereits 1698 starb. Mit seinem Sohn Tobias Fleck d. J. (1671–1751), der nach dem Tod des Vaters dessen Werkstatt übernahm und zeitweilig auch Ratsherr und Bürgermeister seiner Heimatstadt war, dürfte aber der Erbauer des 1712 aufgestellten Positivs gefunden sein.[127]

126 Rudolf Quoika, *Das Positiv in Geschichte und Gegenwart*, Kassel u. a. 1957, S. 40; und ders., *Der Orgelbau in Böhmen und Mähren*, Mainz 1966, S. 61 f.

127 Tomáš Horák, *Varhany a varhanáři Děčínska a Šluknovska*, Děčín 1995, S. 14 f. Für den freundlichen Hinweis danke ich Herrn Jiri Kocourek, Dresden.

Ute Poetzsch-Seban

Weitere Aspekte zu den *Geistlichen Kantaten* von Erdmann Neumeister

Nachdem Wolf Hobohm im *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik* über den Fund des Erstdruckes der *Geistlichen Cantaten* aus dem Jahr 1702 berichtet hat,[1] fügte Irmgard Scheitler im *Jahrbuch 2003* weitere Informationen über frühe Drucke des Jahrgangs hinzu.[2] Ihr Beitrag weist auf die Wirkung hin, die diese madrigalischen Dichtungen Neumeisters – möglicherweise auch durch ihre Vertonungen – gehabt haben. Die Rezeption geschah zeitnah, und die Autorin regt an, den Überlieferungswegen nachzugehen.

Nach 1702 hat es mehrere „Nachdrucke" gegeben: Die Ausgabe von 1704 (*Erdmann Neumeisters Geistliche CANTATEN statt einer Kirchen-Music. Die zweyte Auflage Nebst einer neuen Vorrede auf Unkosten Eines guten Freundes.* [o. O.] *1704.*) als tatsächlich zweite Auflage und den Halleschen Druck von 1705 (*Geistliche CANTATEN Uber alle Sonn-Fest-und Apostel-Tage, Zu beföderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertiget von M. Erdmann Neumeistern, Hoch-Fürstl Sächß. Weissenf. Hoff-Pred. Halle in Magdeburg: Zu finden in Rengerischen Buchladen, Anno 1705.*). Hinzugekommen ist die Kenntnis eines in Schleiz aufgelegten Druckes mit dem Vermerk im Titel *über alle Sonn- und Festtage* aus dem Jahr 1704 und der des Augsburger Verlegers Lotter von 1708, dessen Titel ebenfalls die Formulierung *über alle Sonn- und Festtage* enthält. Es ist nicht auszuschließen, dass sowohl der Schleizer als auch der Augsburger Druck mit Aufführungen in Zusammenhang zu bringen sind. Infrage kommen sowohl die Kompositionen Johann Philipp Kriegers als auch die Georg Philipp Telemanns. Denn von Telemann blieben eine Reihe von Vertonungen erhalten, wovon einzelne sogar bearbeitet worden waren.[3] Die zitierte Mitteilung Hunolds über Aufführungen in Leipzig[4] kann sich daher auf Kriegers, aber auch auf Telemanns Kompositionen beziehen.

1 Wolf Hobohm, *Ein unbekannter, früher Textdruck der „Geistlichen Cantaten" von Erdmann Neumeister*, in: *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2000*, Eisenach 2001, S. 182–186.

2 Irmgard Scheitler, *Zwei weitere frühe Drucke von Neumeisters „Geistlichen Cantaten"*, in: *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2003. Klopstock und die Musik*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 365–367.

3 Ute Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Erdmann Neumeister und Georg Philipp Telemann. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (*Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Barockmusik*, Druck in Vorbereitung).

4 Vgl. Scheitler, *Zwei weitere frühe Drucke* (wie Anm. 2), S. 365, Anm. 3.

Scheitler vermutet, dass Neumeister „mit Sicherheit mehr geistliche rein-madrigalische Kantaten verfasst" habe, „als im ersten Jahrgang enthalten sind."[5] Dies kann eindeutig bestätigt werden.

1.

Im Anhang des Augsburger Druckes von 1708 werden neben der auch „Turbabor" genannten lateinischen Kantate *Me miserum*, die eindeutig von Neumeister stammt und oft veröffentlicht wurde, zwei „Cantaten Bey jedermahliger Beicht und H. Communion" wiedergegeben. Die Titel seien an dieser Stelle mitgeteilt. Es handelt sich um die „Buß-Andacht" (Lotter: „Bey der Beicht.") *Ach! wo bin ich hingeraten?* und die „Abendmahls-Andacht" (Lotter: „Bey der H. Communion.") *O selig Vergnügen, o heilige Lust.* Scheitler schlägt vor, diese beiden Kantaten Neumeister zuzuschreiben. Tatsächlich stammen beide Texte von Neumeister. Sie wurden zuerst im Andachtsbuch *Der Zugang zum Gnaden-Stuhl Jesu Christo* veröffentlicht.[6] Den Auftrag, dieses Buch zusammenzustellen, erhielt Neumeister von Herzog Johann Georg von Weißenfels persönlich.[7] Seit dem ersten Erscheinen (vermutlich 1705)[8] wurde es bis in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts immer wieder aufgelegt und regelmäßig um neue Lieder erweitert.[9] Mit dem *Gnaden-Stuhl* stand Lotter also eine direkte Quelle zur Verfügung.

Die beiden Kantaten, die der Privatandacht des Herzogs und seiner Familie gewidmet waren, ließ Neumeister auch in den Anhang seiner *Fortgesetzten Fünffachen Kirchen-Andachten* aufnehmen.[10] Beide Kantaten hat Georg Philipp Telemann vertont; möglicherweise aber erst während seiner Frankfurter Jahre.[11]

5 Ebd., S. 367.

6 *Der Zugang | Zum | Gnaden-Stuhl | Jesu Christo, | Das ist: | Christliche Gebete | und Gesänge | Vor, bey und nach der Beichte | und Heil. Abendmahl. | Nebst | Morgen- und Abend-Seegen | und dergleichen neuen Liedern. | Auf gnädigsten Befehl und eigenhändi- | gen Entwurff Sr. HochFürstl. Durchl. | Weyland | Herrn Joh. Georgs, | Hertzogs zu Sachsen-Querfurth ec. 1705.* In der Auflage von 1724 sind die Kantaten auf den Seiten 227–231 bzw. 314–318 abgedruckt.

7 Ute Poetzsch, *Telemanns Vertonungen aus Neumeisters Andachts-Buch „Der Zugang zum Gnaden-Stuhl Jesu Christo"*, in: Henricke Rucker (Hrsg.), *Erdmann Neumeister (1671–1756). Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate*, Rudolstadt 2000, S. 135–145 (*Weißenfelser Kulturtraditionen*, Bd. 2).

8 Vgl. die Bibliographie in: Ute-Maria Suessmuth-Viswanathan, *Die Poetik Erdmann Neumeisters und ihre Beziehung zur barocken und galanten Dichtungslehre*, Diss. University of Pittsburgh 1989, S. 295 f. Ein Hinweis auf den Augsburger Druck von Lotter (mit fehlerhafter Jahresangabe) findet sich hier auf S. 300.

9 Wolfgang Miersemann, *Lieddichtung im Spannungsfeld zwischen Orthodoxie und Pietismus: Zu Erdmann Neumeisters Weißenfelser Kommunionbuch „Der Zugang zum Gnaden-Stuhl Jesu Christo"*, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8. bis 10. Oktober 1992 in Weißenfels, Sachsen-Anhalt*, hrsg. von Roswitha Jacobsen, Amsterdam 1994, S. 177–216 (*Chloe. Beihefte zum Daphnis*, Bd. 18).

10 *Herrn | Erdmann Neumeisters | Fortgesetzte Fünffache | Kirchen- | Andachten, | in | Drey neuen Jahrgängen, | auf alle Sonn- und Fest- | auch | Apostel-Tage; | Denen noch beygefüget | andere Geistliche Kirchen-Stücke | und Gedichte, | zu öffentlichen Solennitäten und auch gar zur | Privat-Andacht gehörig. | Mit Vergünstigung des | Herrn Auctoris | zusammen getragen | von | einem Liebhaber der geistlichen Poesie. | Hamburg, | Zu finden im Kißnerischen Buchladen, 1726*, S. 173–176 und 179–182.

11 *Ach, wo bin ich hingeraten* (TVWV 1:42), *O selig Vergnügen, o heilige Lust* (TVWV 1:1212).

2.

Die Bemerkung „zweyte Auflage" im Titel der *Geistlichen CANTATEN statt einer Kirchen-Music* von 1704 regte die Suche nach einer ersten Auflage an. Bekannt ist nun, dass sie aus dem Jahr 1702 stammt. Nach der zweiten Auflage gab es aber noch eine weitere, die als „dritte" gekennzeichnet ist: *Geistliche CANTATEN statt einer Kirchen-MUSIC Zum drittenmale aufgeleget Nebst einer neuen Vorrede, Welche auf gnädigsten Special-Befehl hat müssen aufgesetzet werden, Anno 1727. QUERFURTH; Druckts Gottfried Teutscher, Fürstl. Sächs. Weissenf. Hof Buchdrucker.*[12] Das alte Vorwort Neumeisters wurde weggelassen und stattdessen eine Vorbemerkung abgedruckt, die darauf hinweist, dass die „Cantaten" auf Befehl Herzog Christians zum „drittenmahle aufgeleget" wurden. Die Kompositionen Kriegers sollten in der Weißenfelser und der Sangerhäuser Schlosskapelle sowie der Kapelle der Burg Querfurt aufgeführt werden.[13]

3.

Nun ist zu fragen, was es mit der weit verbreiteten Ausgabe des Halleschen Buchhändlers Renger von 1705 auf sich hat. Gottfried Tilgner weist in seiner Vorrede zu den *Fünfffachen Kirchen-Andachten* deutlich darauf hin, dass es bereits einen „heimlichen Nachdruck" des ersten Jahrgangs seiner Sammelausgabe gegeben habe. Es ist nicht sicher, dass diese Bemerkung auf den Augsburger Druck von 1708 zu beziehen ist. Denn bereits 1705 gab es einen „heimlichen Nachdruck". Diesen kannte nicht nur Tilgner, sondern auch Neumeister selbst. In seiner polemischen *Freymüthigen Wiederrede* auf die *Freymüthige Anrede* Johann Wilhelm Petersens, die Neumeister 1709 in Görlitz drucken ließ, nimmt er direkt Bezug auf diese Veröffentlichung. Er erklärt, dass er dem Waisenhaus noch nie ein Manuskript angeboten habe, weshalb man dort auch nichts von ihm gedruckt haben könne. Allerdings seien die „Geistlichen Cantaten, wider mein Wissen und Einwilligen, zu Halle nachgedruckt worden", und er fügt hinzu: „ob schon nicht im Waysen-Hause".[14] Denn der *Geistlichen Cantaten* hatte sich Renger angenommen. Tilgner, der offenbar in gutem Einvernehmen mit Neumeister war, dürfte also auf den Halleschen Nachdruck angespielt haben. Eine spätere Bemerkung Neumeisters lässt, wenn auch mittelbar, ebenfalls an diesen Vorfall denken. In der Vorrede zum dritten Teil seiner *Freytags-Andachten*[15] antwortet Neumeister auf die Kritik des Göttinger Schulmannes

12 D-HAu: Sign. AB 97031.

13 *Geistliche Cantaten*, Weißenfels 1727, Vorrede, S. 3.

14 *Freymüthige Wiederrede | An Se. Se. Hochgräfl. Hochgräfl. Gnad. | Gnad. Herrn, Herrn | von Röder-Malmitz, und Reuß- | Dietersbach, | auch | an die Christliche Gemeine zu Sorau; | gegen des | Hrn. D. Joh. Wilhelm Petersens | Freymüthige Anrede | An den Hochgebohrnen Reichs-Grafen von Pro- | mnitz-Sorau, | und an die Gemeine daselbst, ec. ec. | Nebst einigen | Anmerckungen | über solche Schrifft. | Auffgesetzet von | Erdmann Neumeistern. || Görlitz, Verlegts Johann Gottlob Laurentius, 1709*, S. 65.

15 *Erdmann Neumeisters | Freytags- | Andachten, | meistentheils | über | Moralische Sprüche, | deren | aus jedem Buche der Heiligen Schrifft | einer genommen ist, | in | kurtzen und erbaulichen | Predigten | Seiner geliebten Gemeine zu St. Jacob | vorgetragen, | und | auf Verlangen im Drucke wiederhohlet. | Der dritte Theil. | GOTT der HErr ist Sonne und Schild. || HAMBURG, | In Verlag Johann Christoph Kißners. 1726.* Ich bin Frau Dr. Suessmuth-Viswanathan zu Dank verpflichtet, dass sie mir diese Vorrede zugänglich gemacht hat.

Joachim Meier an der „theatralischen Kirchen-Music",[16] die dieser mit den madrigalisch – opernhaft – gedichteten *Geistlichen Cantaten* identifizierte. Die Texte samt Vorrede lagen Meier in der Ausgabe von 1705 vor.[17] Er zitiert aus der Vorrede, was Neumeister zu der Bemerkung veranlasst, dass er seine Worte wohl erkenne, „ob ich wohl die erste Edition meiner geistlichen Cantaten mit der damahls vorgesezten Vorrede nicht mehr in Händen habe".[18]

4.

In der genannten Vorrede zu den *Freytags-Andachten*, der Verteidigungsschrift der zeitgemäßen Kirchenmusik, argumentiert Neumeister weiterhin, dass er außer den *Geistlichen Cantaten* nur noch einen zweiten rein madrigalischen Jahrgang gedichtet habe. Diesen habe er auf Veranlassung der „Gräfin zu Schwartzburg Rudelstadt, Frau Aemilia Juliana" verfasst, die ihn beauftragt habe, „auf alle Sonn- und Festtage Geistliche Cantaten zu verfertigen"; die Texte habe er nach „Vorschrifft des Hrn. Capellmeisters Erlebachs" eingerichtet.[19] Der Jahrgang wurde unter dem Titel *Das Wort Christi In Psalmen, Lobgesänge, Geistliche Und Liebliche Lieder, Vor die Hoch-Gräflich Schwartzburgische Hoff-Capelle zu Rudolstadt, GOtt zu Ehren und Beförderung Christlicher Sonn- und Festtägiger Andacht abgefasset.* im Jahr 1708 gedruckt.[20] Damit seien also lediglich diese „beyden vollständigen Jahrgänge" von Cantaten „von meiner Feder kommen, sonst keine mehr", sagt Neumeister.[21] Wie die *Geistlichen Cantaten* sind auch die Texte des *Wortes Christi* rein madrigalischer Machart. Neumeisters Aussage von 1726 darf daher wörtlich genommen werden. Denn seine anderen Jahrgänge, insbesondere die für Telemann gedichteten, integrieren Bibelwort und Lied oder beruhen vollständig auf Kirchenliedern.[22] Davon unbenommen hat Neumeister weitere Kantaten gedichtet und veröffentlicht, allerdings nicht mehr in vollständigen Jahrgängen.[23]

16 *Unvorgreiffliche Gedancken | über die | Neulich eingerissene Theatralische | Kirchen-MUSIC | und | Denen darinnen bishero üblich | gewordenen | CANTATEN | mit Vergleichung | Der Music voriger Zeiten | zur Berbesserung der Unsrigen | vorgestellet | von | J. M. D. || ANNO MDCCXXVI.*

17 Ebd., S. 67.

18 Neumeister, *Freytags-Andachten* (wie Anm. 15), 3. Tl., Vorrede.

19 Ebd.

20 In die *Fünfffachen Kirchen-Andachten* (Leipzig 1716 und 1717) als Jahrgang II aufgenommen. Zur Entstehung des Jahrgangs: Ute Omonsky, *Zwei Briefe von Erdmann Neumeister – eine Marginalie zu seiner Beziehung nach Rudolstadt*, in: Rucker, *Erdmann Neumeister* (wie Anm. 7), S. 197–216.

21 Neumeister, *Freytags-Andachten* (wie Anm. 15), 3. Tl., Vorrede.

22 Vgl. dazu: Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Erdmann Neumeister und Georg Philipp Telemann*; neuerdings auch: dies., *Neumeister*, in: MGG2, Personenteil Bd. 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 1021–1023.

23 Vgl. dazu den Anhang von: Neumeister, *Fortgesetzte Fünffache Kirchen-Andachten* (wie Anm. 10).

Festzustellen ist demnach vorläufig:

Die drei Weißenfelser Ausgaben des Jahrgangs *Geistliche Cantaten* von 1702, 1704 und 1727 dürfen, wie auch der Abdruck in den *Fünfffachen Kirchen-Andachten*, als autorisiert angesehen werden.

Die Ausgabe von 1705 ist ein Raubdruck, der sowohl Neumeister als auch Tilgner bekannt war. Er basiert, wie die Fassung des Titels verrät, wohl auf der ersten Auflage von 1702.

Die Drucke aus Schleiz und Augsburg haben sich ebenfalls an der ersten Auflage von 1702 orientiert, wobei der Augsburger Druck von 1708 um zwei Kantaten aus Neumeisters Andachtsbuch erweitert wurde. Möglicherweise hingen beide Veröffentlichungen mit Aufführungen von Kompositionen Kriegers oder Telemanns zusammen.

Neumeister hat zwei vollständige Jahrgänge madrigalischer Kantaten gedichtet, die *Geistlichen Cantaten* und den Jahrgang *Das Wort Christi*.

Claudia Konrad

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik Jahresbericht 2004

Den Höhepunkt des Berichtsjahres bildete zweifelsfrei der *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik* im sächsischen Freiberg. Das Konzert am 15. Mai im überfüllten Dom St. Marien (1200 Besucher) war zugleich der Abschluss des groß angelegten, sich über mehrere Jahre erstreckenden Projektes: *Die Musikinstrumente aus der Begräbniskapelle des Freiberger Domes.*

In den Jahren zwischen 1585 und 1594 erfuhr der Chorraum des Freiberger Domes nach Entwürfen des Künstlers Giovanni Maria Nosseni (1544–1620) eine glanzvolle Umgestaltung zur Begräbnisstätte der wettinischen Fürsten. Dabei wurden den Engelsputten in zwölf Meter Höhe, direkt unter dem Gewölbe, Musikinstrumente in die Hände gegeben. Diese 30 Instrumente waren vor 400 Jahren größtenteils spielbar und ihr originaler, bis heute nahezu unveränderter Zustand macht sie zu einem einzigartigen kompletten Ensemble des 16. Jahrhunderts. Die teilweise sogar signierten Instrumente wurden alle in Sachsen hergestellt.

Unter Federführung des Musikinstrumenten-Museums Leipzig (verantwortlich: Eszter Fontana und Veit Heller) und im Zusammenwirken zahlreicher Partner – Museen, Forschungslabors, Hochschuleinrichtungen, Instrumentenbauer, Musiker, Historiker etc. – wurden die 30 Instrumente analysiert, dokumentiert und nachgebaut. Dieser Entstehungsprozess war sowohl für die Beteiligten als auch für Außenstehende außerordentlich bewegend und beeindruckend, was sich nicht zuletzt auch in der breiten und positiven Medienresonanz widerspiegelt (vgl. dazu auch das Jahrbuch der MBM 2000, S. 235–237, das Jahrbuch der MBM 2002, S. 311–313, und das Jahrbuch der MBM 2003, S. 376 f.).

Die Ständige Konferenz war von Beginn an in das Vorhaben involviert. So ging, um den Zugang zu öffentlichen Geldquellen zu ermöglichen, die Empfehlung zur Gründung eines Vereins – Institut für Musikinstrumentenforschung „Georg Kinsky" e. V. – von der Geschäftsführerin der MBM aus, die auch an mehreren Sitzungen der Projektarbeitsgruppe teilnahm; finanziell unterstützte die MBM die wissenschaftlichen Untersuchungen und das Symposium 2003 im Kloster Michaelstein, auf dem die Forschungsergebnisse der Öffentlichkeit vorgestellt und die Replikate erstmals klingend vorgeführt wurden. Die Interpreten, von denen einige selbst am Nachbau der Instrumente beteiligt waren, kamen aus dem ganzen Bundesgebiet zusammen und formierten sich zum Ensemble *Musica Freybergensis*. Gemeinsam mit sechs Vokalisten und unter der Leitung von Roland Wilson bestritten diese Musiker ein halbes Jahr später auch das Hauptkonzert des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik*, in dem sie u. a. Werke von Antonio

Scandello, Hans Leo Hassler, Melchior Franck und Ludwig Senfl zu Gehör brachten. Vor dem Konzert erläuterte Veit Heller dem interessierten Publikum das Forschungsvorhaben. Wir haben darauf verzichtet, den Vortrag in diesem Jahrbuch abzudrucken und verweisen stattdessen auf die reich illustrierte Publikation: *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiberger Dom* (hrsg. von Eszter Fontana, Veit Heller und Steffen Lieberwirth), Dößel 2004, eine Gemeinschaftsproduktion des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig, der Zeitschrift *TRIANGEL* des Mitteldeutschen Rundfunks, der MBM und des Verlages Janos Stekovics. Das Konzert wurde noch mehrmals wiederholt, u. a. in Wittenberg und im Rahmen der 2. Sächsischen Landesausstellung in Torgau. Eine Rundfunkproduktion erscheint voraussichtlich im November 2005 als CD. Bevor die Originalinstrumente wieder an ihren ursprünglichen Ort zurückkommen, soll der interessierten Fachwelt die Gelegenheit gegeben werden, sie nochmals in einer Ausstellung – vermutlich im Freiberger Dom – zu bewundern.

Der Dom St. Marien zu Freiberg verbindet sich natürlich auch mit dem Namen Gottfried Silbermann, dem der zweite Teil des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik* gewidmet war. Als Einstimmung auf die Veranstaltung spielten am Vorabend in der Reihe der *Abendmusiken* der Domorganist Christian Skobowsky und Martin Rost aus Stralsund im Wechsel an der kleinen und der großen Silbermann-Orgel Tänze und Toccaten von Matthias Weckmann, Johann Kuhnau, Johann Sebastian Bach, Dietrich Buxtehude, Johann Jacob Froberger und anderen. Christian Skobowsky war auch für die musikalische Gestaltung des Festgottesdienstes verantwortlich, der von mdr-figaro live ausgestrahlt wurde. Auf dem Programm, an dem die *Freiberger Domkurrende*, Mitglieder der *Musica Freybergensis* und Vokalsolisten mitwirkten, standen Werke von Andreas Hammerschmidt, Michael Praetorius, Samuel Scheidt, Johann Sebastian Bach und Christoph Demantius, der 39 Jahre lang als Kantor in Freiberg tätig war. In Zusammenarbeit mit der Gottfried-Silbermann-Gesellschaft schloss sich dem Gottesdienst eine Exkursion nach Frauenstein an, wo das Silbermann-Museum besichtigt wurde. Den krönenden Abschluss des Sonntages bildete ein Konzert in der Freiberger Kirche St. Petri, in der der ehemalige Domkantor und Kirchenmusikdirektor Dietrich Wagler an der Silbermann-Orgel Kompositionen von Scheidt, Georg Muffat und Johann Ludwig Krebs spielte, die sich symmetrisch um Bachs *Präludium und Fuge in c-Moll* gruppierten.

Die *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* standen 2004 unter dem Thema: *Das alte Sachsen und seine östlichen Nachbarn.* Kooperationspartner der MBM waren wieder die beiden Schütz-Häuser in Weißenfels und Bad Köstritz sowie die *Dresdner Hofmusik.* Insgesamt wurden 20 Einzelveranstaltungen angeboten. Den Anfang machte Dresden, wo in den Räumlichkeiten der Dreikönigskirche auch die Wanderausstellung der MBM gezeigt wurde. Zu hören waren der *Dresdner Kammerchor* und Instrumentalisten (Leitung: Ron-Dirk Entleutner) mit einer Auswahl aus der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz, das *Ensemble „Alte Musik Dresden"* (Leitung: Norbert Schuster) mit *Musik aus Kremsier* und das von Matthias Jung geleitete *Sächsische Vocalensemble* mit *Vokalmusik und Dichtung des 17. Jahrhunderts aus Schlesien* unter dem Motto: *Silesia cantat.* Da das Festival die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts aus Mittel- und Ostdeutschland, Böhmen und Polen zum Gegenstand hatte, bestand bei der Programmplanung Einigkeit darüber, auch osteuropäische Ensembles einzuladen; so stellte sich die tschechische *Capella Regia Praha* unter der Leitung von Robert Hugo mit *Baletti e Sonati – Musik des 17. Jahrhunderts aus tschechischen Ländern* dem Dresdner, und einige Tage später auch dem Weißenfelser Publikum vor.

SLUB Dresden

Den Auftakt zum Weißenfelser Teil bildete die Eröffnung der neuen Dauerausstellung im dortigen Heinrich-Schütz-Haus: *Die Musik am Weißenfelser Herzogshof.* Der „Musenhof" erlebte zwischen 1680 und 1746 eine kulturelle Blüte, die Persönlichkeiten wie Johann Philipp Krieger, Bach, Händel, Keiser, Telemann, Heinichen und Fasch zu verdanken war. *Samuel Scheidt zwischen Ost und West – Kontakte und Kontraste zum 350. Todestag von Samuel Scheidt* überschrieb das *Marais-Consort* sein Programm, das im Anschluss an die Ausstellungseröffnung im gut besuchten Saal des Schütz-Hauses erklang.

Das Symposium, das die *mitteleuropäischen Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert: Saxonia – Bohemia – Silesia* beleuchtete, wurde in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig (verantwortlich: Helmut Loos) durchgeführt. Neben Wolfram Steude, Eberhard Möller und Klaus-Peter Koch waren als Gäste Ryszard Wieczorek (Poznan), Josef Šebesta (Prag), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Warschau), Jiři Sehnal (Brno) und Aleksandra Patalas (Krakau) gekommen. Alle Referate sind im vorliegenden Jahrbuch (siehe S. 183-282) abgedruckt. Eine musikalische Stadtführung und eine Exkursion nach Naumburg zu der bekannten Hildebrandt-Orgel in der Kirche St. Wenzel rundeten das Symposium ab. Weitere musikalische Höhepunkte in Weißenfels waren eine Soiree mit dem *Concerto Polacco Warschau* (Leitung: Marek Toporowski), in der *Musik aus Polen zur Zeit von Heinrich Schütz* erklang, und ein Konzert mit *La Capella Ducale / Musica Fiata Köln* unter der Leitung von Roland Wilson, das u. a. Werke von Heinrich Schütz und Kaspar Förster beinhaltete.

Das Finale der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* bildete Bad Köstritz. Unter dem Motto: *Erbarm dich mein, o Herre Gott. Heinrich Schütz und seine Zeit* interpretierte das Ensemble *musica poetica Freiburg* sächsische Vokalmusik und polnische Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts. Mit *Vokalmusik aus östlichen Gefielden* von Stoltzer bis Schütz konfrontierten die Vokalisten *Singer Pur* das Publikum, das am folgenden Tag in den Genuss der zuvor in Dresden dargebotenen *Musik aus Kremsier* kam. Im Abschlusskonzert brachte das von Arno Paduch geleitete *Johann Rosenmüller-Ensemble* Quellen aus der Kasseler Landesbibliothek und der Stadtbibliothek zu Breslau zur Aufführung: *Syncharma musicum – Heinrich Schütz und Schlesien.* Abgerundet wurde das Köstritzer Programm durch eine Sonderausstellung, die die frühen Jahre des Schütz-Hauses dokumentiert, den traditionellen Festumzug zum Geburtstag des *Lumen Germaniae* und einen von den *Köstritzer Spielleuten* und *Carmina* gestalteten Festgottesdienst.

Die 2. Thüringer Landesausstellung in Sondershausen hat die MBM zum Anlass genommen, ihren jährlichen Kongress 2004 dort auszurichten. Zur Thematik: *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen – Die Vielfalt der Stile im Barockzeitalter* haben sich 13 Referenten aus ganz Deutschland geäußert (siehe auch S. 11-182 im vorliegenden Band). Eingeleitet wurde die Tagung mit einem Festvortrag des in Jena lehrenden Literarhistorikers Klaus Manger über die *„Sprache des Herzens" in der Hoftheaterkunst.* Im Anschluss daran stellte Karla Neschke die von ihr und Helmut Köhler herausgegebene und von der MBM bezuschusste Publikation: *Residenzstadt Sondershausen – Beiträge zur Musikgeschichte,* Sondershausen 2004, vor. Darin geht es ebenso um die Sondershäuser Hofkapelle, den Komponisten und Kapellmeister Johann Balthasar Christian Freislich (vgl. hierzu auch den in unserer Schriftenreihe erschienenen Band: Karla Neschke, *Biographie und thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von J. B. C. Freislich,* Oschersleben 2000), die Werke Gottfried Heinrich Stölzels,

die Musikinstrumentensammlung im Schlossmuseum, die Chronik der Loh-Konzerte wie um Max Bruch, Louis Spohr, Max Reger, Ernst Ludwig Gerber oder Hugo Riemann – Namen, die der Stadt ihren musikalischen Glanz verliehen.

Am zweiten Abend des Kongresses musizierte das *TRAZOM – Ensemble* aus Karlsruhe im Blauen Saal des Schlosses Werke von Stölzel, Molter und Telemann.

Des 350. Todestages von Samuel Scheidt (1587–1654) wurde nicht nur im Rahmen der *Schütz-Tage* gedacht, sondern – der musikgeschichtlichen Bedeutung des hallischen Komponisten und Orgelsachverständigen angemessen – in einem gesonderten länderübergreifenden Vorhaben. Im Zentrum der Hommage stand ein Symposium zum Thema: *Samuel Scheidt – Werk und Wirkung,* das von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, dem Händel-Haus und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Halle in Zusammenarbeit mit der Ev. Hochschule für Kirchenmusik Halle in Scheidts Geburtsstadt durchgeführt wurde. 18 Musikwissenschaftler und Orgelexperten aus Deutschland, der Slowakei, den Niederlanden und Kanada waren nach Halle angereist, um die Ergebnisse ihrer neuesten Forschungen zu präsentieren. Es war dies – nach kleineren Tagungen 1987 und 2004 – die erste Konferenz, die sich in einer solchen Breite dem Wirken des bisher weitgehend unterschätzten Komponisten widmete. Zunächst standen die Vokalwerke, insbesondere die *Geistlichen Konzerte* Scheidts, im Mittelpunkt der Erörterungen und wurden unter verschiedenen Aspekten (musikanalytisch, aufführungspraktisch u. a.) beleuchtet. Weitere Beiträge befassten sich mit der Rezeption seiner Werke und mit seiner Biographie und stützten sich dabei auf bisher noch unbekannte, teils ganz zufällig aufgefundene Quellen. Samuel Scheidt als Orgelmeister – d. h. als Organist, Komponist von Orgelmusik und hoch geschätzter Orgelsachverständiger – bildete einen weiteren Schwerpunkt der Tagung, dem sich mehrere Einzelreferate zu den Orgelgutachten, zur *Tabulatura Nova* und zum *Görlitzer Tabulaturbuch* widmeten. Die Konferenz verlief in anregender und fruchtbarer Atmosphäre und fand regen Zuspruch (ca. 80 eingeschriebene Teilnehmer). Alle Beiträge werden 2005 in den *Schriften des Händel-Hauses* veröffentlicht.

Weitere Bestandteile der Scheidt-Ehrung waren ein Kolloquium und Konzerte im thüringischen Creuzburg, dem Sitz der Michael-Praetorius-Gesellschaft, die für die dortigen Aktivitäten und ein Konzert in Görlitz verantwortlich zeichnete; für die Veranstaltungen in Thüringen und Sachsen konnten als Partner die Hochschule für Musik Weimar und die Hochschule für Kirchenmusik Görlitz gewonnen werden.

Im Rahmen unserer *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik* sind im Berichtsjahr die *Leipziger Liedsammlungen des 17. Jahrhunderts, I* (Johann Theile, *Weltliche Arien und Canzonetten),* Bandbearbeiter: Stephan Blaut, erschienen.

An musikwissenschaftlichen Arbeiten hat die MBM u. a. die *Überlieferungsgeschichte älterer Streichinstrumente* (Bernhard Hentrich) und die Fortsetzung der *Systematischen Durchsicht mitteldeutscher Archive zur Erschließung musikgeschichtlich relevanter Aktenbestände* (Michael Maul) gefördert.

Finanziell hat sich die MBM an der Restaurierung historischer Grafiken des Bachhauses Eisenach und der Bestandserhaltung der Adjuvantenarchive Großfahner/ Eschenbergen und Vogelsberg beteiligt.

Neben der Durchführung von Konzerten und wissenschaftlichen Vorhaben ist es ein Hauptanliegen der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, den künstlerischen Nachwuchs an die Alte Musik heranzuführen.

Nach der Ausschreibung von zwei Kompositionswettbewerben für Schüler hat sich die MBM dazu entschlossen, sich erstmalig an Musikstudierende zu wenden; der Wettbewerb unter dem Thema: *Klangraum – Raumklang* wurde wiederum bundesweit ausgeschrieben. Ziel dabei war es, zur Schaffung von Kompositionen anzuregen, die ihren Ausgangspunkt in einem speziellen Bereich der Barockmusik haben, nämlich der Einbeziehung des Raumes in die Klanggestaltung. Dieses Phänomen im Sinne zeitgenössischer Musiksprache aufzugreifen und weiterzuentwickeln, stellt die Herausforderung des Wettbewerbs dar. Orientiert werden sollte sich an Bauwerken der Straße der Romanik (Sachsen-Anhalt). Der Workshop und das Preisträgerkonzert in der Stiftskirche St. Cyriakus zu Gernrode wurden auf einen späteren Termin verlegt (Juni 2005), da die Räumlichkeit im Winter nicht heizbar ist. Der Jury unter dem Vorsitz von Eckart Lange gehören Wilfried Krätzschmar (Dresden), Martin Christoph Redel (Detmold) und Reinhard Wolschina (Weimar) an.

Auch im Berichtsjahr 2004 sind wieder mehrere Drei-Länder-Vorhaben realisiert worden, die nicht von der Geschäftsstelle selbst durchgeführt wurden, darunter: *Adaptionen – Bearbeitungen mitteldeutscher Komponisten* mit Originalkompositionen von Telemann, Johann Sebastian Bach und Johann Ernst von Sachsen-Weimar in ihren Bearbeitungen von Händel, Johann Gottfried Walther, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach. Die Aufführungen fanden in Leipzig, Erfurt und Dessau statt, künstlerisch und organisatorisch verantwortlich für dieses Projekt war das *Leipziger Barockorchester* mit seiner Konzertmeisterin Konstanze Beyer.

Ziel des Projektes: *Die französische Musik an mitteldeutschen Höfen* (1650–1710) war es, auf eines der wichtigsten musikalischen Phänomene des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, nämlich die Ausbreitung der französischen Musik in Mitteldeutschland, aufmerksam zu machen und bedeutende Zeugnisse dieser Rezeption klanglich vorzustellen. Da nur wenige Stücke in Neuausgaben vorliegen, musste für die Konzertreihe auf der Basis der alten Quellen in einigen Fällen neues Notenmaterial angefertigt werden. Zu den musikalischen Entdeckungen des Projektes gehörten die Ouverture in Es-Dur von Georg Philipp Telemann (überliefert im *Andreas-Bach-Buch*), bei der es sich sicherlich um ein Werk der Eisenacher Zeit handelt, sowie die in der *Möllerschen Handschrift* singulär enthaltene Ouverture in C-Dur von Johann Anton Coberg. Auf dem Programm standen ferner Werke von Johann Christoph Schmidt, David Pohle, Andreas Hammerschmidt und Johann Friedrich Fasch. Interpretiert wurden diese Kompositionen vom Ensemble *Musica Alta Ripa* in der Eisenacher Georgenkirche, auf Schloss Weesenstein und auf Schloss Goseck.

Soloszenen aus Reinhard Keisers Oper *Hercules und Hebe* stellte die *Capella Orlandi Bremen* unter der Leitung von Thomas Ihlenfeldt in Teuchern, Mißlareuth und Bad Köstritz dem Publikum vor; die organisatorische Betreuung oblag dem Förderkreis *Reinhard Keiser Gedenkstätte* Teuchern.

„Herr, hilf uns, wir verderben", lautete das Motto eines Projektes mit Kantaten und Psalmkonzerten des Leipziger Thomaskantors Sebastian Knüpfer, die größtenteils nach über 300 Jahren erstmals wieder zur Aufführung gelangten. Als Kooperationspartner konnten die St. Andreasgemeinde Erfurt, die Vogtländische Kunstsozietät und die Domgemeinde zu Halberstadt gewonnen werden. Im Anschluss an die Konzerte werden Arno Paduch und sein *Johann Rosenmüller Ensemble* das Programm auf CD produzieren, an der sich die MBM finanziell nicht beteiligt.

Die Kircheneinweihungsmusik *Heilig ist Gott* von Georg Philipp Telemann (Interpreten: *Trompetenconsort* Friedemann Immer, *Hannoversche Hofkapelle, Collegium vocale* des *Bach-Chores Siegen*, Gesangssolisten, Gesamtleitung: Ulrich Stötzel, Projektkoordination: Arbeitskreis *Georg Philipp Telemann* Magdeburg) erklang im Rahmen der Magdeburger *Telemann-Festtage* und des *MDR-Musiksommers*; aufgrund der Insolvenz des Vereins *Thüringer Bachwochen* musste die für Eisenach geplante Veranstaltung kurzfristig abgesagt werden. Das Konzert in Magdeburg wurde von Deutschlandradio Kultur aufgezeichnet und wenig später ausgestrahlt. Im Herbst konnte das Ensemble in Zusammenarbeit mit dem WDR die Ersteinspielung dieser Festmusik für eine CD-Veröffentlichung vornehmen.

Für förderungswürdig erachtete die MBM auch die Einstudierung von Antonio Lottis *Ascanio*, dessen Aufführungen in Meißen und anlässlich des Leipziger Bach-Festes am meisten Beachtung fanden. Demnächst erscheint die Partitur in der *Denkmälerreihe* der Ständigen Konferenz.

Außerhalb der drei Länder präsentierte sich die MBM u.a. in Berlin, wo die Geschäftsführerin zu einer Podiumsdiskussion in die Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund eingeladen war; die Moderation übernahm der Kultusminister Jan-Hendrik Olbertz. Im Verbindungsbüro Sachsen-Anhalt in Brüssel wurde vor geladenen Gästen die Wanderausstellung der Ständigen Konferenz gezeigt; daneben enthielt das Programm musikalische Darbietungen mit belgischen Preisträgern des *Internationalen Telemann-Wettbewerbs*, Ausführungen von Klaus Hortschansky zur mitteldeutschen Barockmusik und einen Empfang, den der Gastgeber ausgerichtet hat. Eine entsprechende Präsentation ist auch in den Verbindungsbüros Thüringens und Sachsens vorgesehen.

Auch 2004 war die MBM wieder mit einem eigenen Stand auf der Musikmesse *MUSICORA* in Paris vertreten; Teilnehmer waren neben der Geschäftsstelle das Bach-Archiv Leipzig, die Stiftung Kloster Michaelstein, das Schütz-Haus Bad Köstritz, das Händel-Haus Halle / die Händel-Festspiele Halle, das Bachhaus Eisenach, das Telemann Zentrum Magdeburg, die Silbermann-Gesellschaft Freiberg und die Neue Bachgesellschaft Paris.

In den Genuss einer finanziellen Unterstützung kamen im Berichtsjahr 30 Vorhaben in Sachsen, 24 in Sachsen-Anhalt und 14 in Thüringen.

Die Präsidiumssitzung fand anlässlich des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik* am 15. Mai im Rathaus zu Freiberg statt, die ordentliche Mitgliederversammlung am 8. September im Kloster Michaelstein. Auf der Tagesordnung stand u. a. die Neuwahl des Präsidiums, das sich wie folgt zusammensetzt:

Dr. Eszter Fontana
Dr. Wolf Hobohm
Prof. Dr. Klaus Hortschansky (Präsident)
Prof. Dr. Eckart Lange (Vizepräsident)
Prof. Ludger Rémy
Prof. Dr. Wolfgang Ruf
Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze
Dr. Edwin Werner

Der Mitgliederversammlung ging ein Festakt zum 10-jährigen Bestehen der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik voran. Neben dem Festredner Edwin Werner, Gründungs- und Präsidiumsmitglied, sprachen der Staatssekretär im sachsen-anhaltinischen Kultusministerium, Winfried Willems, und der Präsident der MBM, Klaus Hortschansky. Für die musikalische Umrahmung sorgten Solisten des *Leipziger Concert* mit Sonaten von Telemann und Bach. Aus diesem Anlass kam naheliegenderweise auch das Kuratorium zu seiner jährlichen Sitzung (unter dem Vorsitz des Landes Sachsen-Anhalt) zusammen.

Mitglieder der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik
Stand: 19.9.2005

Natürliche Personen: 28

1	Prof. Dr. Detlef Altenburg	Weimar
2	Ilse Baltzer	Berlin
3	Prof. Dr. Werner Breig	Erlangen
4	Friederike Böcher	Bad Köstritz
5	Prof. Dr. Manfred Fechner	Jena
6	Dr. Eszter Fontana	Leipzig
7	Prof. Dr. Helen Geyer	Weimar/Eisenach
8	Prof. Dr. Karl Heller	Rostock
9	Prof. Dr. Klaus Hortschansky	Münster
10	Prof. Dr. Konrad Küster	Freiburg
11	Carsten Lange	Magdeburg
12	Prof. Dr. Eckart Lange	Weimar
13	Prof. Dr. Helmut Loos	Leipzig
14	Prof. Dr. Eberhard Möller	Zwickau
15	Dr. Wolfgang Müller	Ilmenau
16	Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg	Dresden
17	Prof. Siegfried Pank	Leipzig
18	Ute Poetzsch-Seban	Magdeburg
19	Prof. Ludger Rémy	Dresden
20	Maria Richter	Dresden
21	Prof. Dr. Wolfgang Ruf	Halle
22	Norbert Schuster	Dresden
23	Prof. Dr. Wilhelm Seidel	Neckargemünd
24	Renate Unger	Leipzig
25	Prof. Dr. Walter Werbeck	Greifswald/Höxter
26	Karl Dieter Wagner	Eisenach/Schneverdingen
27	Prof. Dr. Christoph Wolff	Leipzig/Cambridge MA
28	Dr. Harry Ziethen	Oschersleben

Juristische Personen: 18

1	Academia Musicalis Thuringiae (AMT) e.V.	Weimar
2	Arbeitskreis Georg Philipp Telemann e.V.	Magdeburg
3	Bach-Archiv Leipzig	Leipzig
4	Bachhaus Eisenach gGmbH	Eisenach
5	Dresdner Hofmusik e.V.	Dresden
6	Ev.-Luth. Kirchengemeinde St. Marien	Freiberg
7	Förderkreis Reinhard-Keiser-Gedenkstätte e.V.	Teuchern
8	Gottfried-Silbermann-Gesellschaft	Freiberg
9	Thüringer Bachwochen e.V.	Weimar
10	Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt GmbH	Bad Lauchstädt
11	Internationale Fasch-Gesellschaft e.V.	Zerbst
12	Kulturstätten Landkreis Köthen / Bachgedenkstätte	Köthen
13	Stadt Halle	Halle
14	Michael-Praetorius-Gesellschaft e.V.	Creuzburg
15	Neue Bachgesellschaft e.V.	Leipzig
16	Schütz-Akademie e.V.	Bad Köstritz
17	Stiftung Kloster Michaelstein	Blankenburg
18	Weißenfelser Musikverein e.V.	Weißenfels

Ehrenmitglieder: 7

1	Prof. Dr. Günter Fleischhauer (†)	Halle
2	Dr. Wolf Hobohm	Magdeburg
3	Dr. Claus Oefner	Eisenach
4	Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze	Leipzig
5	Dr. Ingeborg Stein	Weimar
6	Prof. Dr. Wolfram Steude	Dresden
7	Dr. Edwin Werner	Halle

Abkürzungsverzeichnis

Allgemeine und bibliographische Abkürzungen

A	Alt
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
B	Bass
C	Cantus
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EdM	Das Erbe deutscher Musik
GraunWV	Graun-Werkverzeichnis
HmT	Handbuch der musikalischen Terminologie
JbLH	Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie
JbSIMPK	Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz
LHASA, DE	Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Dessau
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MGG2	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe
NGroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
NGroveD2	The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians
RISM	Répertoire international des sources musicales
T	Tenor
T.	Takt
V.	Vers
Vl.	Violine

RISM-Sigel

A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
CZ-Bm	Brno, Mährisches Landesarchiv
CZ-HK	Hradec Králové, Krajske Muzeum, Knihovna
CZ-K	Český Krumlov, Staatsarchiv
CZ-KR	Kroměříž, Knihovna arcibiskupského zámku
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
D-BNms	Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität
D-CR	Crimmitschau, Stadtkirche St. Laurentius, Notenarchiv
D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek
D-Dla	Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv
D-DS	Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung
D-FBa	Freiberg, Stadtarchiv
D-GOtsa	Gotha, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Außenstelle Gotha

D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliohek Carl von Ossietzky
D-HAu	Halle, Landes- und Universitätsbibliothek
D-LEsta	Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv
D-LEu	Leipzig, Universitätsbibliothek
D-OF	Offenbach (Main), Verlagsarchiv André
D-Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Sammlung
D-RUl	Rudolstadt, Thüringisches Staatsarchiv
D-SHm	Sondershausen, Schlossmuseum
D-WFe	Weißenfels, Ephoralbibliothek
D-ZEo	Zerbst, Francisceumsbibliothek
I-Bc	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
I-Fn	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Md	Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale
I-VEcap	Verona, Biblioteca Capitolare
PL-GD	Gdańsk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk
PL-Wu	Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet Zbiorów Muzycznych
PL-WRu	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka
S-Uu	Uppsala, Universitetsbiblioteket

Personenregister

Abel, Johann Philipp 252
Aber, Adolf 225
Ackermann, Peter 286
Adamiak, Josef 82
Adlung, Jacob 175, 177–179
Agnes von Schönburg 129
Agricola, Alexander 222 f.
Agricola, Johann Friedrich 101, 173
Ahle, Johann Rudolph 39, 266
Albani, Alessandro Kardinal 140
Albert, Heinrich 30–33, 254
Albinoni, Tommaso 151
Albinus, Michael 239 f., 246
Albrecht, Herzog von Sachsen 128
Albrecht-Birkner, Veronika 37 f.
Albrecht IV., Herzog von Bayern 128
Albrici, Vincenzo 194
Alexei Petrowitsch, Zarewitsch 89 f.
Algarotti, Francesco 135, 141, 146–148
Alveri, Giovanni Battista 65, 68, 71
Amling, Wolfgang 110
Amtstätter, Mark Emanuel 12
André, Johann Anton 58–63
André, Louis 322
Angermüller, Rudolf 180
Anna Amalia von Preußen 164
Anna II. von Stolberg 83
Anna Maria, Gräfin von Promnitz 149
Anton Günther, Graf zu Oldenburg 112
Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel 88 f.
Apel, Nikolaus 187, 221, 226
Ariosti, Attilio 68
Artusi, Giovanni Maria 237
Aschenbrenner, Christian Heinrich 96, 98 f., 103 f.
Astorga, Emmanuele 68
August, Herzog von Sachsen-Weißenfels 113
August I., Kurfürst von Sachsen 192

Bach, Carl Philipp Emanuel 99, 124, 173
Bach, Christoph 132 f.
Bach, Heinrich 132 f.
Bach, Johann Ambrosius 133
Bach, Johann Ludwig 6, 154, 157–169
Bach, Johann Michael 133
Bach, Johann Sebastian 11, 84, 96, 115, 117, 131, 133, 157, 159, 163, 177–180, 259
Bach, Wilhelm Friedemann 181
Baldini, Vittorio 286
Barbireau, Jakob 222
Barcham, William L. 136
Baryphonus, Heinrich 83
Baselt, Bernd 96
Baumann, Georg 220
Bayer, Klaus G. 82
Beauregard, François-Godefroid 331
Becker, Cornelius 246
Beethoven, Ludwig van 175
Bekker, Immanuel 13
Belli, Domenico 286
Bencini, Pietro Paolo 68
Benda, Franz 120
Bennett, Lawrence 65
Berardi, Angelo 248 f.
Bergmann, Georg 109
Bergmann, Gerd 155
Bernhard, Christoph 256
Bernhard von Clairvaux 28
Berselli, Matteo 304
Bersmann, Gregor 110
Besler, Samuel 194 f., 254
Besseler, Heinrich 29
Bianconi, Ludovico 135, 146
Biber, Heinrich Ignaz Franz von 198–203
Biela, Wolf von 92
Biesterfeld, Wolfgang 11
Bircher, Martin 211
Birckner, Johann 216
Bittinger, Werner 253
Blankenburg, Walter 192, 285
Blaut, Stephan 108
Blechschmidt, Eva Renate 158
Bodenschatz, Erhard 157
Böhme, Christian Gottlieb 320

Böhme, Johann Christian 338
Bohn, Emil 190, 209 f., 257–259, 263–266, 271
Bokemeyer, Heinrich 181
Bononcini, Antonio Maria 69–79
Bononcini, Giovanni 65, 68 f.
Börne, Ludwig 16
Borosini, Francesco 68
Bose, Georg Heinrich 180
Brant, Sebastian 14
Breitkopf, Bernhard Christoph 211
Briegel, Wolfgang Carl 5, 37–55
Brodde, Otto 254
Brückner, Johann Georg 133
Brühl, Heinrich Graf von 131, 135, 137, 140
Brunchorst, Christoph 48
Brusa, Francesco 67
Brusa, Giovanni 66, 69
Buchner, Alexander 210
Büchner, Georg 18
Bulaeus, Christian 285
Bulovský, Bartholomeus 268
Burmeister, Joachim 30
Burney, Charles 146 f.
Busmann, Lorenz 186
Busnois, Antoine 187, 222
Butler, Gregory 96
Bütner, Crato 241
Büttner, Michael 263, 265
Buttstedt, Johann Heinrich 179 f.
Buz, Tobias 314, 320–322
Bythner, Andreas 241

Caccini, Giulio 244, 246
Caldara, Antonio 66, 319
Calvisius, Sethus 274
Candiani, Rosy 135
Canetti, Elias 13
Carl Wilhelm, Fürst von Anhalt-Zerbst 107 f., 113 f., 116
Caroli, Angelo Antonio 319
Caroline Wilhelmine Sophie von Hessen-Kassel 122
Cassani, Vincenzo 139
Christiane Eberhardine, Kurfürstin von Sachsen 305 f.
Christian (I.), Fürst von Anhalt-Bernburg 107
Christian August, Fürst von Anhalt-Zerbst 108, 119 f.
Christian Günther, Graf von Schwarzburg 132
Christian I., Herzog von Sachsen-Merseburg 95
Christian II., Kurfürst von Sachsen 192
Christian von Schönburg 129
Christian Wilhelm, Markgraf von Brandenburg 110
Clemens non Papa 30
Cocchi, Claudio 266
Colander, Anton 193
Compère, Loyset 222 f., 232
Conti, Francesco 65, 68, 319
Corner, David Gregor 203
Cramer, Carl Friedrich 331
Cramer, Ferdinand 87 f.
Crell, Johann Christian 340
Crüger, Johann 130
Curtius, Ernst Robert 19

Dahlhaus, Carl 27
Dähnert, Ulrich 174, 341
Dammert, Rudolf 92
Daniel, Ute 11, 17
Dedekind, Constantin Christian 28, 255
Deffner, Georg 211
Degen, Heinrich Christoph 176
Demantius, Christoph 46, 131, 255, 275
Destouches, Franz Seraph von 58
Devrient, Otto 38
Diderot, Denis 25
Dlabacz, Gottfried Johann 209
Döbel, Heinrich 268
Dobrzańska-Fabiańska, Zofia 264
Dorothea Hedwig zu Braunschweig-Wolfenbüttel 109
Drabina, Jan 234
Drese, Adam 269
Drese, Johann Samuel 178
Drewes, Heinz 145
Dreyer, Conrad 180
Dryden, John 147

Dufay, Guillaume 187
Dulichius, Philipp 275

Ebeling, Johann Georg 28
Eber, Paul 40
Eccard, Melchior 211
Eckardt, Ernst 128
Eckel, Matthias 279
Eckelt, Johann Valentin 57
Egenolff, Christian 220
Eggenberg, Johann Seyfried von 202
Ekhof, Konrad 17, 26
Elsbeth, Thomas 217
Emery, Luigi 146
Engel, Joseph 259
Engelke, Bernhard 115
Engelmann, Georg 284
Epstein, Peter 256
Erbach, Christian 179 f.
Erdmann Friedrich, Graf von Schönburg 129
Erlebach, Philipp Heinrich 114, 346
Ermini, Cosimo 333
Ermini, Margherita 333
Ermisch, Hubert 341
Ernst, Bischof von Magdeburg 221
Ernst August, Herzog von Sachsen-Weimar 154
Ernst der Fromme, Herzog von Sachsen-Gotha 37 f., 43, 48
Ernst I. von Schönburg 128
Ernst Ludwig, Herzog von Sachsen-Meiningen 163 f.

Farina, Carlo 194
Fasch, Carl Friedrich Christian 124
Fasch, Johann Friedrich 108, 116, 118–120, 122 f., 319
Fastenrath-Vinattieri, Wiebke 140
Fechner, Manfred 101, 194, 319
Fedeli, Ruggiero 68
Feicht, Hieronim 262
Feldmann, Fritz 221, 264
Ferdinand II., Römisch-deutscher Kaiser 195, 209, 251
Ferrabosco, Domenico Maria 204
Fett, Armin 172, 285
Fiedler, Beate-Christine 86
Finck, Heinrich 231, 279
Finscher, Ludwig 223
Fiore, Andrea 66
Fischer, Johann Christoph 177
Fischer, Roman 152
Flade, Ernst 340 f.
Fleck, Tobias 341
Fleck, Tobias d. J. 342
Fleischhack, Johann Adolf 96
Fleischmann, Friedrich 58
Fleming, Paul 131
Flemming, Jakob Heinrich Graf 305
Fletin, Jonas de 127, 130–133
Fletin, Lampert de 130
Forchert, Arno 110, 220
Förster, Caspar 239, 242, 254, 261
Förster, Johann Christoph 96, 98–104
Foschi, Carlo 329
Franck, Johann Wolfgang 87
Franck, Melchior 274
Francke, August Hermann 48
Fredén, Gustav 284
Freislich, Johann Balthasar 116
Friedrich August, Fürst von Anhalt-Zerbst 107 f., 122, 124
Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen 86 f., 304–306
Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen 135 f., 140, 144, 148, 306, 339
Friedrich Christian, Kurfürst von Sachsen 140 f., 143
Friedrich II., Herzog von Sachsen-Gotha 114, 154
Friedrich II., König von Preußen 100
Friedrich III., Kurfürst von der Pfalz 110
Friedrich V., Kurfürst von der Pfalz 193, 195, 207, 251
Friedrich III., Kurfürst von Sachsen 221, 224, 226
Frölich, Christophorus 131
Fuchs, Torsten 172
Fürstenau, Moritz 301, 333, 340 f.
Füssel, Martin 111
Fux, Johann Joseph 323, 328 f., 332

Gabriel, Martin 111
Gaffi, Tommaso Bernardo 68, 71
Galilei, Vincenzo 247
Galliculus, Johann 191
Gallus, Jacobus 189, 279
Gasparini, Francesco 66, 68
Geck, Martin 335
Geisthirt, Johann Conrad 151
Georg Rudolph, Herzog von Liegnitz 255, 258 f.
Gerber, Ernst Ludwig 5, 57–66, 69, 177, 269
Gerhardt, Paul 28, 46
Gesius, Bartholomäus 217
Ghiselin, Johannes 222 f., 233
Gibbons, Christopher 293
Gleich, Johann Andreas 307
Gluck, Christoph Willibald 22, 145 f.
Gneist, Johann Gebhardt 100
Goethe, Johann Wolfgang von 19, 21–24, 58, 289, 293
Göllner, Theodor 220
Gombosi, Ottó 277
Görner, Johann Gottlieb 180
Gottsched, Johann Christoph 11
Gottwald, Clytus 225
Gozzi, Marco 224
Grabbe, Johann 277
Gräbner, Johann Heinrich 307, 338, 340–342
Grahle, Conrad 110
Grandi, Alessandro 194
Graun, August Friedrich 98
Graun, Carl Heinrich 96, 99–101
Graun, Johann Gottlieb 96, 98–102, 104 f.
Greber, Giacomo 69
Grimm, Heinrich 275
Große, Gottfried 283
Grundig, Johann Gottfried 310, 313, 329
Gryphius, Andreas 255
Guardini, Romano 185
Guarini, Giovanni Battista 289
Gumpelzhaimer, Adam 279
Gurlitt, Cornelius 341
Gurlitt, Wilibald 210, 225

Haberl, Dieter 199
Hader, Wolfram 320, 325
Halle, Johann Heinrich 150
Hamann, Johann Georg 11
Hammerschmidt, Andreas 29, 39 f., 44, 47 f., 127, 130, 191, 255, 266, 275
Hancke, Martin 211
Händel, Georg Friedrich 259
Hankeln, Roman 12
Hänze, Erich 107
Harant, Christoph von 193
Harant, Kryštof 215
Harper, Anthony J. 289
Harrer, Gottlieb 131
Hartmann, Johannes 338
Hartmann, Tina 21
Hasse, Johann Adolf 145–148, 301, 329
Haßler, Hans Leo 46, 193, 215, 219
Haßler, Jacob 193
Hausmann, Valentin 204, 220, 274
Havemann, Johann 269
Hebenstreit, Pantaleon 150 f., 154
Hedwig Friederike, Fürstin von Anhalt-Zerbst 114, 118
Heidrich, Jürgen 224
Heinemann, Michael 240
Heinichen, Johann David 96, 116, 301 f., 304, 306, 308, 310, 312–325, 327–332, 334–338
Heinrich, Herzog von Sachsen-Merseburg 95
Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig-Lüneburg 192
Heinrich Wenzel von Oels 256
Heinz, Jutta 15
Helbig, Johann Friedrich 151–153, 155
Henriette Charlotte, Herzogin von Sachsen-Merseburg 98
Herbert, Petrus 188
Herder, Johann Gottfried 11, 20, 22, 24, 58
Herman, Nikolaus 192
Hermann, Matthias 257
Herreweghe, Philippe 133
Herrmann, Dirk 107
Herrmann, Matthias 256, 263
Hertel, Jacob Christian 98, 115
Hertel, Johann Christian 115, 124
Hertel, Johann Wilhelm 150

Herzog, Susanne 314
Hildebrand, Andreas 283
Hildebrandt, Lukas von 194
Hiller, Johann Adam 101, 175, 331
Hobohm, Wolf 149, 343
Höckh, Carl 120, 124
Hoe von Hoenegg, Matthias 193, 208
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 63
Hoffmann, Wolfgang 82
Hoffmann-Erbrecht, Lothar 253, 259
Hofmann, Hans-Georg 108, 338
Hofmann von Hofmannswaldau, Christian 255
Holdefreund, Lorenz 83
Holmsten, Georg 83
Homilius, Gottfried August 175
Hopf, Johann Valentin 151, 153
Horák, Tomáš 342
Horn, Wolfgang 301, 329
Horyna, Martin 193
Hoxa, Johann 121
Hugo III. von Schönburg-Waldenburg 130
Hulková, Marta 274
Hunold, Christian Friedrich 343
Hüttel, Walter 127 f., 130

Ignasiak, Detlef 38
Ileborgh, Adam 186
Isaac, Heinrich 191, 222 f., 279

Jacobi, Christian Gotthilf 119
Jacobsen, Roswitha 37
Jahn, Rolf-Dieter 43
Janicke, Karl 81
Jarzębski, Adam 262
Jenstein, Johann von 186
Joachim Ernst, Fürst von Anhalt 107, 110
Jöcher, Christian Gottlieb 289
Johann, Fürst von Anhalt-Zerbst 107, 112
Johann, König von Böhmen 186
Johanna Elisabeth, Fürstin von Anhalt-Zerbst 124
Johanna Viktoria Tugendreich, Gräfin von Loben 91
Johann August, Fürst von Anhalt-Zerbst 107, 116 f., 119 f.
Johann Georg, Herzog von Sachsen-Weißenfels 149, 344
Johann Georg I., Fürst von Anhalt-Dessau 107, 110
Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen 95, 131, 192 f., 195, 251
Johann Georg II., Fürst von Anhalt-Dessau 113
Johann Hoyer von Schönburg 128
Johann Ludwig (I.), Fürst von Anhalt-Zerbst 107
Johann Ludwig (II.), Fürst von Anhalt-Zerbst 108, 120
Johann Sigismund, Kurfürst von Brandenburg 111
Johann Wilhelm, Herzog von Sachsen-Eisenach 149 f., 154 f.
Jordan, Angelika 82
Joseph I., Römisch-deutscher Kaiser 308
Josquin des Préz 187, 189, 222–225, 232 f.
Jung, Hans Rudolf 149
Jungwirth, Johannes 328, 334
Just, Martin 187, 224 f., 230, 233

Kájoni, János 274
Kalinayová, Jana 275
Kaltwasser, Johann 92
Karl IV., Römisch-deutscher Kaiser 185, 190
Karl Peter Ulrich, Herzog von Holstein-Gottorp 121
Karl V., Römisch-deutscher Kaiser 188, 190
Karl VI., Römisch-deutscher Kaiser 324
Karl XII., König von Schweden 86 f.
Käsemann, Johann George 177
Katz, Erich 30, 238
Kauffmann, Georg Friedrich 96, 98 f., 103 f.
Kegel, Daniel Otto 84
Keiser, Reinhard 87
Kempen, Johann Martin 28
Kettner, Ernst Ludwig 84
Kettner, Friedrich Ernst 81
Kindermann, Heinz 17
Kindermann, Johann Erasmus 28, 30 f., 34, 130, 284
Kircher, Athanasius 30, 200
Kirnbauer, Martin 187

Kittel, Jacob 28 f., 175, 177, 255
Kleemann, Selmar 83
Klein, Johann Joseph 58–63
Klemse, Christoph 132
Klewitz, Martin 84
Klopstock, Friedrich Gottlieb 11 f., 20, 24
Knabe, Martin 259
Knöfel, Johannes 215, 217
Koch, Ernst 43
Koch, Heinrich Christoph 58–63
Koch, Johann Christian 151
Koch, Klaus-Peter 205
Kohl, Helmut 137
Kolbe, Carl Friedrich 99
Kolbuszewska, Aniela 255, 259
Königsmarck, Maria Aurora Gräfin von 5, 81–93
Königsmarck, Philipp Christoph Graf von 86
Konrad, Claudia 9, 349, 354
Konradt, Greta 263
Köpp, Kai 331
Kosdras, Maximilian 268
Kouba, Jan 210
Kraft, Günther 107 f.
Krämer, Jörg 12
Krause-Graumnitz, Heinz 252
Krauss-Meyl, Sylvia 83
Kräuter, Philipp David 178
Krebs, Johann Ludwig 177
Krebs, Wolfgang 40
Kremmler, Johann George 312, 329
Kresánek, Jozef 202
Krieger, Adam 29, 255
Krieger, Johann Philipp 150, 343, 345, 347
Krüger, Caspar 83
Krüger, Christian 131
Krumbholtz, Martin 209–215
Kuch, Johann Baptist 115
Kuhnau, Johann 115, 181, 311
Kunzen, Johann Paul 115
Kusser, Johann 266
Küster, Karl Daniel 20
Lamberg, Abraham 211
Landini, Francesco 220
Landmann, Ortrun 67, 312, 334
Langius, Gregor 217
Langmasius, Gottfried 151, 153
Lasso, Orlando di 30, 189, 279
Lechner, Leonhard 30
Leichsenring, Hugo 179
Lentz, Samuel 107
Leo, Leonardo 329
Lessing, Gotthold Ephraim 11–17, 20, 23–26
Liebholdt 159–162
Liechtenstein-Castelcorno, Karl 197, 199
Lilius, Francesco 264
Lingen, Johann Ulrich von 155
Linike, Johann Georg 117
Lischke, Godfrid 257
Locke, Matthew 293
Lorenz, Hermann 81, 84
Lotti, Antonio 66, 68 f., 302, 304, 310–313, 329, 334, 337
Louise Marie Gonzaga, Königin von Polen 240
Löwen, Johann Jacob 28
Löwenstern, Matthäus Apelles von 256, 266
Lübeck, Vincent 180
Luchini, Matteo 333
Ludwig, Fürst von Anhalt-Köthen 107
Ludwig, Landgraf zu Hessen-Darmstadt 113
Ludwig II., König von Böhmen 273
Ludwig Rudolph, Herzog von Braunschweig-Blankenburg 89
Luther, Martin 84, 174, 181
Lutter, Andreas 98
Lutz, Michael 200
Luython, Charles 215
Lyttich, Johann 293

Machaut, Guillaume de 186
Maciejewski, Tadeusz 265
Magdalena Sybille, Herzogin von Sachsen-Eisenach 149
Magdalena von Oldenburg 111
Mancini, Francesco 68 f., 319
Marckfelner, Samuel 275
Marenzio, Luca 204
Mareš, František 211

Maria, Königin von Ungarn-Böhmen 188
Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen 135, 138–148
Maria Elisabeth, Herzogin von Holstein-Gottorp 86
Maria Josepha, Kurfürstin von Sachsen 305, 337, 340
Maria Pawlowna, Großherzogin von Sachsen-Weimar 58, 61
Marini, Francesco Maria 266
Marivaux, Pierre de 25
Märker, Michael 57, 257
Marold, Dietrich 132
Marpurg, Friedrich Wilhelm 96, 117, 304, 331
Martini, Johannes 222 f.
Marx, Harald 135
Mathesius, Johann 188, 191 f.
Matthes, Eberhard 149
Mattheson, Johann 87–89, 115, 172, 175, 180, 314
Matúš, František 275
Mayer, Martin 264
Mazak, Alberik 266
Meier, Joachim 346
Meier, Paul J. 82
Meiland, Jacob 30
Melamed, Daniel 164
Melanchthon, Philipp 110
Mendelssohn, Arnold 259
Mengelberg, Curt Rudolf 309
Mengs, Raphael 140, 146, 148
Menius, Friedrich 284
Mense, Paschen 237 f.
Mercker, Matthias 264
Merian, Matthaeus 112
Metastasio, Pietro 144
Meyer, Bernhard 113
Michael, Samuel 284–295
Michael, Tobias 130, 191, 233
Micheli, Romano 242
Mielczewski, Marin 7, 261–271
Miersemann, Wolfgang 344
Millner, Frederick L. 145
Molteni, Philipp 324
Monari, Clemente 66
Monecke, Wolfgang 23
Monelle, Raymond 145
Monte, Philippe de 215
Monteverdi, Claudio 29, 195, 237, 246, 266, 286
Moritz, Graf zu Sachsen (Marschall) 86, 91
Moritz Wilhelm, Herzog von Sachsen-Merseburg 95 f., 99, 103 f.
Moser, Hans Joachim 29, 210
Mosewius, Theodor 259
Mozart, Wolfgang Amadeus 11, 180, 202
Mühlfeld, Christian 176
Mülder-Bach, Inka 22
Müller, Conrad 128
Murányi, Róbert Árpád 274

Němec, Bernard 204
Naumann, Johann Gottlieb 301
Nauwach, Johann 28 f., 255, 291
Nettl, Paul 200
Neumeister, Erdmann 7, 150, 152–155, 343–347
Niedt, Friedrich Erhard 160, 175, 177, 179
Ninius, Hieronimus 240, 242 f.
Noack, Elisabeth 38
Noverre, Jean-Georges 25
Novotný, Adolf 213
Nucius, Johannes 194

Obrecht, Jakob 222
Ockeghem, Johannes 222
Oefner, Claus 149, 155
Olsen, Solveig 87
Omonsky, Ute 172
Opitz, Martin 27–31, 33, 255, 258 f., 283, 289 f.
Orlandini, Giuseppe Maria 66, 68
Orologio, Alessandro 192, 215
Österreich, Georg 99
Osthoff, Helmut 225
Osthoff, Wolfgang 70, 286
Oswald von Wolkenstein 220
Otradovic, Adam Michna z 215
Ott, Johannes 220, 225
Otto, Stephan 127
Otto, Valerius 210 f., 215

Otto Albert von Schönburg 131
Otto Carl Friedrich, Graf von Schönburg 127
Otto Ernst, Graf von Schönburg 128 f.
Otto von Schönburg 133
Otto Wilhelm von Schönburg 129

Pachelbel, Johann 177
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 328 f.
Pánek, Jaroslav 211
Pasquini, Claudio 139
Patalas, Aleksandra 265
Paul, Jean 22 f.
Pečman, Rudolf 205
Pechuel, Johann Christian 151, 153
Personè, Girolamo 312, 329
Perz, Mirosław 221
Petersen, Johann Wilhelm 345
Petrucci, Ottaviano 220
Pezelius, Johann 194, 199
Pezold, Christian 176, 181
Pfeiffer, Rüdiger 119
Pfudel, Ernst 190
Pietragrua, Carlo Luigi 311, 329 f.
Pinelli, Giovanni Battista 191, 194
Pisendel, Johann Georg 96, 101, 103, 179 f., 331
Piškule, Jiřík Jakub 204
Plotz, Caspar 275
Plotz, Georg 275
Plotz, Johann 275
Poche, Emanuel 208
Pohle, David 28
Pollarolo, Carlo 66
Pope, Alexander 19
Popinigis, Danuta 238, 268
Porpora, Nicola 138, 329, 338
Porta, Giovanni 66, 69
Pozzi, Nicolo 333
Praetorius, Hieronymus 275, 279
Praetorius, Michael 83, 109 f., 191 f., 204, 217, 275
Preisendanz, Wolfgang 24
Prinner, Jacob 202
Printz, Wolfgang Caspar 257
Profe (Profius), Ambrosius 130, 195 f., 220, 253 f., 262 f., 265, 269
Prüfer, Arthur 255
Przivecka-Samecka, Maria 211
Puccitelli, Virgilio 240
Puggioni, Roberto 147

Quantz, Johann Joachim 96, 101, 176, 304, 331
Quinos, Bruno 83
Quoika, Rudolf 342

Racek, Jan 197
Radecke, Rosi 82
Raffaello Santi 146
Rasch, Wolfdietrich 19
Reese, Gustav 234
Reibestein, Johann Heinrich 151
Reich, Wolfgang 303, 322 f., 328, 332, 334
Reimann, Margarete 182
Reiner, Ambrosius 266
Reipsch, Brit 155
Rener, Adam 191
Resinarius, Balthasar 191
Reul, Barbara 117
Reusch, Johann 191
Reusner, Christian 266
Reyher, Andreas 284 f., 287, 289–292, 294
Rhaw, Georg 191
Richter, Johann Caspar 128
Richter, Johann Christoph 338
Richter, Johann Gottfried 141
Riedel, Carl 257
Riedel, Johann Christoph 129
Riemann, Hugo 57, 66
Rienäcker, Christa 82
Rifkin, Joshua 332
Rist, Johann 29, 164
Ristori, Alberto 139, 308–313, 317 f., 322–325, 328–335, 337
Ristori, Tommaso 308
Roettgen, Steffi 146
Rohrmüller, Marc 37
Rolle, Christian Friedrich 83 f.
Rolle, Johann Heinrich 83
Röllig, Johann Georg 124
Romberg, Andreas Jacob 58

Rônez, Marianne 199
Rosenmüller, Johann 275
Rossi, Franco 67
Rothmund, Elisabeth 283
Rousseau, Jean-Jacques 22
Rouvel, Diether 100
Rovetta, Giovanni 195
Rubert, Johann Martin 28
Rubino, Bonaventura 199, 202
Rüdel, Georg 258
Rudolf, Fürst von Anhalt-Zerbst 107–112
Rudolf II., Römisch-deutscher Kaiser 192 f., 208, 217
Ruota, Andrea 333
Rupsch, Conrad 224–226
Rybarič, Richard 275
Ryckwaert, Cornelis 114

Saft, Paul Franz 302
Salm, Ferdinand Julius 197
Samm, Franz 324
Samsoni, Giovanni 239
Sarri, Domenico 68
Sartorius, Paul 204
Saße, Günter 14
Sauder, Gerhard 15
Sawtschenko, Elena 118
Scacchi, Marco 196, 233, 237–249, 254, 261, 263 f., 266 f., 269
Scandello, Antonio 191, 194, 254
Scarlatti, Alessandro 68
Schäfer, Wilhelm 340
Schäffer, Paul 254
Schedel, Hartmann 186
Scheibe, Johann Adolph 175
Scheidt, Samuel 7, 109, 130, 177 f., 191, 257–259, 273, 275–282
Schein, Johann Hermann 31, 130, 191, 211, 219, 255, 258, 275, 284, 295
Scheitler, Irmgard 343
Scherffer von Scherffenstein, Wenzel 256 f.
Schering, Arnold 174, 285
Schiller, Friedrich von 11, 15, 18 f., 22–25
Schimbraczky, Johann 275 f.
Schirrmeister, Albert 28
Schlage, Thomas 30
Schlechte, Horst 141
Schlettner, Matthäus 310
Schlick, Joachim Andreas 193
Schmelzer, Johann Heinrich 198–200
Schmidt, Bettina 108
Schmidt, David 309
Schmidt, Erich 15
Schmidt, Johann Christoph 307, 331 f.
Schmidt, Otto Eduard 129
Schmitz, Eberhard 320
Schmolck, Benjamin 164
Schneegaß, Cyriakus 46
Schneider, Michael 288
Schöffer, Johannes 230
Schöffer, Peter 220
Scholz, Wolfgang 266
Schönfeld, Tobias 258
Schottel, Justus Georg 29
Schröder, Dorothea 83
Schröder, Inge-Maria 191
Schröder, Jürgen 11
Schulte, Aloys 234
Schuster, Joseph 320
Schütz, Heinrich 7, 29, 83, 130–133, 191, 193–196, 219, 239, 244–249, 251–259, 262 f., 275, 279, 283
Schweitzer, Anton 21 f., 58
Scriver, Johann Georg 84
Seckendorff, Veit Ludwig von 48
Sehnal, Jiři 268
Seibel, Gustav Adolph 315
Seifert, Herbert 329
Seifert, Siegfried 303
Seiffert, Max 157, 161, 264
Selle, Thomas 130
Senesino (Francesco Bernardi) 304, 331
Senfl, Ludwig 191, 195, 279
Serauky, Walter 109
Seyfried, Ludovica 333
Sforza, Galeazzo Maria 223, 231
Siefert, Paul 196, 237–247, 249, 254, 263
Siegert, Jutta 38
Silbermann, Gottfried 114, 128, 340 f.
Silesius, Angelus 255
Slavický, Tomáš 215
Sokrates 14

Solerti, Angelo 288
Sophie Auguste zu Schleswig-Holstein 112
Sparschuch, Christian 131
Sperling, Caspar 114
Spirgatis, Max 283
Spitta, Philipp 57, 311
Spohr, Louis 58
Springthorpe, Nigel 108
Staden, Johann 290
Stadlmayer, Johann 266
Staehelin, Martin 220, 224
Stark, Reinhold 263
Staszewski, Jacek 302
Steffani, Agostino 68
Stekelenburg, Dick van 246
Steude, Wolfram 95, 266, 277
Steyerer, Anton 323
Stobaeus, Johann 242
Stöckel, Leonhard 273
Stoltzer, Thomas 188 f., 191, 279
Stölzel, Gottfried Heinrich 116
Sträßner, Matthias 25
Strohm, Reinhard 66 f.
Suessmuth-Viswanathan, Ute-Maria 344
Sweelinck, Jan Pieterszoon 179 f., 238, 277–279
Szomjas-Schiffert, György 203
Szweykowski, Zygmunt M. 238, 242, 268

Tartini, Giuseppe 103
Tasso, Torquato 136, 283, 286 f., 289, 293
Telemann, Georg Philipp 6, 96, 120, 123, 149–155, 157, 171 f., 205, 343 f., 346 f.
Tenschert, Roland 22
Thadden, Rudolf von 111
Thom, Eitelfriedrich 92
Tiepolo, Giambattista 135 f., 138, 140, 147 f.
Tilgner, Gottfried 345
Tinctoris, Johannes 187
Torelli, Giuseppe 151
Trolda, Emilián 209 f.
Troyer, Philipp 329
Türk, Daniel Gottlob 175

Ulich, Johann 115
Ulrich, Herzog von Sachsen-Meiningen 68

Vejvanovský, Pavel Josef 199 f., 203, 268
Velten, Rudolf 293
Vent, Johann Andreas Friedrich 121
Veracini, Francesco Maria 331
Verdelot, Philippe 220
Viadana, Lodovico 194
Vierdanck, Andreas 130
Vinci, Leonardo 66–68
Vivaldi, Antonio 66, 151, 301
Voltaire, François-Marie 86
Vötsch, Jochen 95
Vulpius, Melchior 216 f., 275, 277, 279

Wackernagel, Wilhelm 13
Wagner, Johann 266
Wagner, Undine 98
Walter, Johann 225
Walther, Johann Gottfried 98, 172, 176 f., 179–181, 258, 338
Ward, Lynn Halpern 231
Wäschke, Hermann 107
Wasielewski, Joseph Wilhelm von 57
Weerbeke, Gaspar van 222 f., 226, 231
Weidner, Johann 216
Weisse, Michael 188
Wenzel IV., König von Böhmen 185
Werckmeister, Andreas 83
Werner, Arno 193
Werner, Friedrich 239
Werner, Christoph 237–249
Wetzel, Johann Caspar 258
Wieland, Christoph Martin 11 f., 15, 18, 20–25
Wiermann, Barbara 263
Wildenfels, Anarg Herr zu 40
Wilhelm Heinrich, Herzog von Sachsen-Eisenach 155
Wilhelm I., Markgraf von Meißen 186
Wilke, Anna Magdalena 115
Wilke, Johann Kaspar 115
Willaert, Adrian 220
Willems, Gottfried 18
Willer, Monika 102
Winckelmann, Johann Joachim 140 f., 146
Wolf, Friedrich August 13
Wolf, Martin 81

Wolf, Paul Christoph 341
Wolfheim, Werner 164
Wolkenstein, David 217
Wollny, Peter 133, 261, 269
Wolschke, Martin 171
Woulmyer, Jean-Baptiste 331
Wustmann, Rudolf 285
Władysław IV., König von Polen 237, 239 f., 261 f.

Zach, Havel 203
Zacher, Johann Michael 205
Zahn, Johannes 46, 285, 292
Zanotti, Camillo 215
Zarewutius, Johann 275
Zarewutius, Zacharias 275
Zedler, Johann Heinrich 258
Zelenka, Jan Dismas 301–303, 306, 309 f., 315, 318 f., 321–332, 334–338
Zeno, Apostolo 66
Zesen, Philipp von 288
Ziegler, Johann Christoff 113
Zimmermann, Johann Joachim Daniel 123
Zygmunt III., König von Polen 262

Ortsregister

Aachen 120
Aalen 187
Agathenburg 86
Agram 273
Altenburg 132, 177
Ansbach 87
Arnstadt 130, 132 f., 177
Arolsen 100
Augsburg 179, 186, 195, 234, 264, 344, 347

Bardejov (s. Bartfeld)
Bartfeld 273–282
Basel 124
Bautzen 302
Bayreuth 252
Benešov 209
Berlin 28, 69, 86, 100–102, 111, 118, 121, 124, 130, 158, 221, 230, 232 f., 257, 261, 263, 266, 269
Bernstadt 256
Biberach 12
Bisenz 204
Böhmisch Kamnitz 340 f.
Böhmisch Krumau 197 f., 211, 357
Bologna 234
Braşov (s. Kronstadt)
Bratislava 273
Braunschweig 66
Breslau 6, 91, 189 f., 194 f., 209 f., 219–221, 223 f., 226, 231 f., 234, 251–259, 262–264, 266, 269
Brzeg (s. Brieg)
Brieg 190, 255, 258, 275
Bzenec (s. Bisenz)

Česka Kamenice (s. Böhmisch Kamnitz)
Český Krumlov (s. Böhmisch Krumau)
Coburg 58, 164
Crimmitschau 100

Danzig 171, 196, 237–242, 244–246, 248, 258, 268
Darmstadt 24, 39, 48, 101, 113
Deutschendorf 273
Dresden 6, 27, 29, 31, 46, 86, 90 f., 95, 101, 103, 115, 119, 128–131, 135–141, 143, 145–148, 172, 177, 179, 186, 192–194, 196, 217, 247, 251, 256 f., 259, 266, 283, 301–341

Eibenstock 132
Eisenach 28, 149–155, 177
Eisenberg 58–62, 177
Elbing 258
Elbląg (s. Elbing)
Eperies 275
Erfurt 174, 177, 179, 216, 220

Ferrara 222
Florenz 222
Frankfurt (Main) 152, 155, 171 f., 344
Frankfurt (Oder) 187, 191, 274

Gdańsk (s. Danzig)
Gera 61, 130, 177, 252
Glauchau 127–130
Glogau 187
Głogów (s. Glogau)
Görlitz 259, 345
Goslar 86
Gotha 5, 37–41, 43, 45–49, 51, 53, 55, 58, 114, 116, 120, 132, 154, 172, 177, 284, 285
Gottleuba 239
Gottorf 99, 112, 261
Groß Ullersdorf 206
Guben 258

Halle (Saale) 48, 81, 107, 109–111, 113, 150, 172, 174, 177 f., 275, 343, 345
Hamburg 27, 86 f., 115, 123, 150, 172, 180
Hannover 86
Hartenstein 127, 129–131
Herculaneum 141
Hradec Králové (s. Königgrätz)

Hranice na Moravě (s. Mährisch Weißkirchen)
Hubertusburg 305, 337

Jauer 254
Jawor (s. Jauer)
Jena 28, 58, 177, 216, 269, 293
Jever 114

Kaliningrad (s. Königsberg)
Kamenz 12
Käsmark 273, 275 f.
Kassel 28, 177, 251
Kežmarok (s. Käsmark)
Kirchdrauf 275 f.
Königgrätz 187, 233
Königsberg 27 f., 31 f., 157, 160, 237 f., 251, 256
Köthen 107, 172, 176, 179
Krakau 221, 234, 238, 275
Kraków (s. Krakau)
Kremsier 197 f., 200, 202, 205, 268
Kroměříž (s. Kremsier)
Kronstadt 275

Legnica (s. Liegnitz)
Leibitz 275 f.
Leipzig 27, 58–62, 84, 98, 115, 120 f., 123, 130, 150, 157, 172, 174, 180, 186 f., 191 f., 194 f., 221, 223 f., 226, 230, 232–234, 255, 257, 269, 274, 283–285, 289, 293, 311, 332, 343
Levoča (s. Leutschau)
Leutschau 273–277, 279–282
Lichtenstein 127
Liegnitz 190, 252, 255, 258 f., 266
Lübeck 115
L'ubica (s. Leibitz)
Lüneburg 238
Luxemburg 124

Magdeburg 84, 221
Mährisch Weißkirchen 204
Mailand 6, 66, 219, 222–224, 226, 231 f., 234
Mariaschein 309, 322 f., 334
Medevi Brunn 90
Meerane 127
Meiningen 6, 65, 68, 71, 157, 159, 161, 163–165, 167, 169, 176 f.
Meißen 102, 186 f.
Merseburg 5, 95–105, 120, 177, 269
Michaelstein 92 f.
Mikulov (s. Nikolsburg)
Modena 69
Mohács 273
Moritzburg 90 f.
Mügeln 251
Mühlberg (Elbe) 186
Mühlhausen 195, 252
München 238, 251

Narva 251
Neapel 141, 222
Neiße 221, 262
Nikolsburg 204 f.
Nürnberg 31, 34, 121, 186, 191, 199, 220, 251
Nysa (s. Neiße)

Ödenburg 273
Oldenburg 111
Olmütz 204, 266
Olomouc (s. Olmütz)
Opole (s. Oppeln)
Oppeln 262, 266

Padua 234
Pillnitz 309, 317
Pirna 127
Plauen 193, 251
Pleß 152
Podolinec 269
Pompeji 141
Poprad (s. Deutschendorf)
Prag 96, 98, 185 f., 189–194, 204, 208–211, 213, 215, 217, 251, 274, 303, 324, 327
Prešov (s. Eperies)
Pretzsch 305
Prievidza 269

Quedlinburg 5, 11, 81–93, 149

Querfurt 83, 345

Rausnitz 204
Regensburg 225
Rheinsberg 102
Rom 69 f., 119, 140 f., 200, 222, 232, 234, 242, 302
Rousínov (s. Rausnitz)
Rudolstadt 58–62, 99, 102, 172, 176 f., 344, 346
Ruppin 102

Sagan 187, 190
Sangerhausen 345
San Marino 266
Schleiz 347
Schwarzburg 86, 110, 132
Schweidnitz 188, 268
Schweinfurt 39, 269
Sondershausen 5, 57–69, 71, 73, 75, 77, 79, 99, 102, 116, 177
Sopron (s. Ödenburg)
Sorau 150–153, 205, 257
Spišská Nová Ves (s. Zipser Neudorf)
Spišské Podhradie (s. Kirchdrauf)
Spišské Vlachý (s. Wallendorf)
St. Joachimsthal 191 f.
St. Petersburg 90
Stade 86
Stendal 186
Stralsund 28
Strelitz 124
Świdnica (s. Schweidnitz)

Thorn 258
Tobitschau 197
Torgau 131, 221
Toruń (s. Thorn)
Tovačov (s. Tobitschau)
Trier 120
Trnava (s. Tyrnau)
Tübingen 238
Tyrnau 274

Uherské Hradiště (s. Ungarisch Hradisch)
Ungarisch Hradisch 204
Uppsala 99

Velké Losiny (Groß Ullersdorf)
Venedig 66 f., 135, 140, 195, 238, 266, 304, 308, 333

Waldenburg 127, 129 f.
Wallendorf 275
Warschau 91, 196, 221, 233, 237, 240, 242, 244, 258, 304, 306, 309, 331, 333, 336 f.
Wechselburg 127
Weesenstein 127
Weimar 21, 24, 58, 61, 71, 154, 172, 174–179, 269, 332
Weißenfels 95, 100, 113, 115, 117, 149–151, 172, 177, 193, 344 f., 347
Wermsdorf 305, 321
Wernigerode 83
Westerhausen 83
Wien 62, 68 f., 120, 171, 187, 194, 205, 208, 210, 221, 234, 323, 328
Wischau 205
Wittenberg 110 f., 113, 131, 189, 191 f., 195, 274, 288
Wolfenbüttel 88 f., 100 f., 109, 193, 251
Wrocław (s. Breslau)

Żagań (s. Sagan)
Zagreb (s. Agram)
Żary (s. Sorau)
Zeitz 28, 95 f., 99, 103, 119
Zerbst 5, 107–125
Zipser Neudorf 273
Zittau 177
Zwickau 121, 128, 251

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik

in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik

Jahrbuch 1999, hrsg. von Wilhelm Seidel, Eisenach 2000, 271 Seiten mit 18 Abbildungen, 7 Tabellen und 44 Notenbeispielen.
ISBN 3-88979-085-2

Klaus Hortschansky, Mitteldeutschland als Musiklandschaft
Diana Rothaug, „Unser aller Bild und Spiegel". Andreas Hammerschmidts *Musicalische Gespräche über die Evangelia* und die Schriftauslegung seiner Zeit
Markus Rathey, Heinrich Schütz: *Selig sind die Toten* (1648). Musikalische Syntax als Bedeutungsträger
Eberhard Möller, Zur Dresdner Hofmusik unter Vincenzo Albrici. Das „Danck=und Freuden=Fest" vom 2. November 1679 und „wie es mit dem Gottesdienst selbigen Tages der Churfl. Schloßkirchen zu Dreßden gehalten worden"
Kai Köpp, Das Testament des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel
Klaus-Peter Koch, Rezeption mitteldeutscher Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in Niederschlesien
Annette Monheim, Händels Commemoration in Deutschland. Johann Joachim Eschenburgs Übersetzung von Charles Burneys *Account* (London 1785) und sein Briefwechsel mit dem Verleger Friedrich Nicolai
Axel Beer, „Meine Bibliothek, meine Lieblings- oder vielmehr einzige Unterhaltung". Die Briefe Ernst Ludwig Gerbers an den jungen Johann Anton André
Birgit Heise, Eine besonders frühe Cembalo-Darstellung aus der Görlitzer Oberkirche
Eszter Fontana, „Ein ander Clauirtes Instrument". Das Claviorganum, ein Instrument der Renaissance
Henry van der Meer, Die Saitenklaviere, die Domenico Scarlatti zu Gebote standen
Arnfried Edler, Die Suite als Gattung
Peter Wollny, Quellen thüringischer Musik für Tasteninstrumente in der Lowell Mason Collection der Yale University
Ulrich Leisinger, Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg
Wolfgang Gersthofer, Zur Gestalt der Toccaten in Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus*
Michael Märker, „Manches schöne Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit". Die Suiten und Variationen von Dietrich Buxtehude
Wilhelm Seidel, Über die Fantasien von William Byrd
Herbert Schneider, Die Cembalo-Suiten von Nicolas-Antoine Lebègue. Zu Form, Harmonik und Stilistik im Vergleich mit einigen französischen und deutschen Zeitgenossen
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 1995–1999

Jahrbuch 2000, hrsg. von Wilhelm Seidel, Eisenach 2002, 263 Seiten mit 21 Abbildungen und 5 Notenbeispielen.
ISBN 3-88979-092-5

Wolfram Steude, Mitteldeutsche Landschaftsmusikgeschichte. Aufgaben zu ihrer Erforschung zwischen Mittelalter und ausgehendem 17. Jahrhundert
Konrad Küster, Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts. Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis
Markus Rathey, Die Grobe-Tabulatur. Überlegungen zu ihrer Genese und zur thüringischen Buxtehudeüberlieferung im 17. Jahrhundert
Rainer Kaiser, Unbekannte Kompositionen der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts in Thüringer Archiven
Klaus-Peter Koch, Aurora von Königsmarck und Reinhard Keiser. Zur Musikausübung in adligen Kreisen
Wolfgang Rathert, Zur Überlieferung der „Praecepta der musicalischen Composition" von Johann Gottfried Walther
Christoph Gaiser, Galanterie und Goldenes Zeitalter. Über den Lebensabend der Pastoraloper in Mitteldeutschland

Wolfgang Hirschmann, „Die Wahrheit als Wahrheit muß mir lieb seyn." Zur Biographie und Persönlichkeit Heinrich Bokemeyers
Christoph Hust, „Simplicität" und Figuration als satztechnische Kategorien in Christoph Graupners „Vaterunser-Kantaten" von 1729 und 1746
Andrew Talle, Ein unbekanntes Buch zur Erziehung der Kinder „nebst einem Anhang von MUSIC und Tantzen" von 1711
Heike Pleß, Der Kopist „C. G. S." und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels
Wolf Hobohm, Ein unbekannter, früher Textdruck der *Geistlichen Cantaten* von Erdmann Neumeister
Günter Fleischhauer, Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann
Wilhelm Seidel, Wirkungsästhetik
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahresbericht 2000

Jahrbuch 2001, hrsg. von Wilhelm Seidel und Peter Wollny, Schneverdingen 2002, 266 Seiten mit 4 Abbildungen und 32 Notenbeispielen.
ISBN 3-88979-098-4

Wolfgang Horn, Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken Johann David Heinrichens
Helen Geyer, „Die Phantasie ist die wirksamste Kraft seiner Seele". Rührung und Modernität. Überlegungen zu Wielands und Schweitzers Alceste
Michael Maul, Elias Nathusius. Ein Leipziger Komponist des 17. Jahrhunderts
Wilhelm Seidel, Das Kleid und sein Träger. Eine Vorüberlegung zur Stilfrage
Lothar Schmidt, Bemerkungen zur Reflexion auf Nation und Stil in der Frühen Neuzeit
Jürgen Heidrich, Heinrich Isaacs (?) *Missa Carminum*. Überlieferung – Werkgestalt – Gattungskontext
Peter Wollny, Zur Thüringer Rezeption des französischen Stils im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert
Dieter Gutknecht, „... dessen zu dem Päbstlichen GOTTES-Dienste componirte Stücke ... von vielen Teutschen Musicis hochgehalten". Zur Rezeption der in Italien komponierten Werke Johann Rosenmüllers in Mitteldeutschland
Brit Reipsch, Telemann unter italienischem Einfluß die Opernarien der zwanziger Jahre
Hartmut Krones, Mitteldeutsche Barockkomponisten im Wiener Musikschrifttum des frühen 19. Jahrhunderts
Jaroslav Bužga, Die Kirchenkompositionen Dresdner Komponisten in Böhmen
Luba Kyyanovska, Barocke und insbesondere Bachsche Einflüsse auf das Schaffen Lemberger Komponisten des 20. Jahrhunderts
Panja Mücke, Johann Adolf Hasses Dresdner Drammi per musica und die italienische Operntradition
Wolfgang Ruf, Händel in England. *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahresbericht 2001

Jahrbuch 2002, hrsg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, 332 Seiten mit 12 Abbildungen und 25 Notenbeispielen.
ISBN 3-88979-104-2

Wolf Hobohm, Nachruf Günter Fleischhauer
Wolfgang Horn, Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil II: Heinichens harmonische Analyse von Cesarinis Cantata
Klaus Manger, Theater als höfisches Gesamtkunstwerk
Wolfgang E. Stopfel, Architektur und Zeremoniell. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis im Schloßbau des Barock
Helen Geyer, Einige Uberlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert
Georg Schmidt, Inszenierungen und Folgen eines Musensitzes. Goethes Maskenzüge 1781–1784 und Carl Augusts politische Ambitionen
Wolfgang Horn, Venezianische Oper am Dresdner Hof. Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis (1717–1719) nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinichens Scheitern
Panja Mücke, Zum Wandel der Maskerade am Dresdner Hof im 18. Jahrhundert
Klaus Pietschmann, Von Zoroastro zu Osiride. Freimaurerische Einflüsse auf die Spielplangestaltung der Dresdner Oper vor 1800
Wolf Hobohm, Telemann und die thüringischen Fürstenhäuser

Claus Oefner, Johann Melchior Molters *Sonate grosse* am Eisenacher Hof
Manfred Fechner, Gottfried Heinrich Stölzels Wirken für den Hof Schwarzburg-Sondershausen
Wolfgang Steude, Engländer in der Dresdner Hofkapelle
Bernhard Schrammek, Begegnung nationaler Stile am Kasseler Hof unter Landgraf Moritz von Hessen
Andreas Waczkat, „Les Violons du Duc". Französische Musiker an mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts
Helmut Loos, Weihnachtsmusiken Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts
Eberhard Möller, Zwickauer Musikleben zwischen 1590 und 1750
Rainer Kaiser, Kinder und Jugendliche der Erfurter Bach-Familie als „Allmosen-Knaben" und Sänger der Kaufmannskirche
Wolfgang Eckhardt, Mitteldeutsche Tastenmusik um 1700. Zu Geschichte und Repertoire der Sammelhandschrift II.6.22 der Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 2002

Jahrbuch 2003. Klopstock und die Musik, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, 398 Seiten mit 39 Abbildungen und 35 Notenbeispielen.
ISBN 3-937788-01-8

Dieter Borchmeyer, Klopstock - Poeta musicus
Laurenz Lütteken, Identifikationsfigur Klopstock. Der Dichter als musikalische Bezugsgröße
Klaus-Peter Koch, Klopstock, Hamburg und die musikalische Welt
Kevin Hilliard, Der Stellenwert der Musik bei Friedrich Gottlieb Klopstock
Katrin Kohl, „Sing, unsterbliche Seele..." Dichtkunst und Musik bei Klopstock und seinen Zeitgenossen
Magda Marx-Weber, Andreas Rombergs *Messias*-Kompositionen
Jürgen Heidrich, Klopstock und der zeitgenössische Oratorienbegriff
Mark Emanuel Amtstätter, Klopstocks Semantisierung des Rhythmus oder die Grenzen der Gedichtvertonung
Heinrich W. Schwab, „Da konnte er doch nicht umhin, von der Güte der Musik erschüttert zu werden." Zu Dichtungen Klopstocks in der Vertonung von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen
Hans-Joachim Hinrichsen, Klopstocks Lyrik im Werk Franz Schuberts
Kornél Magvas, Ein Brief Johann Gottlieb Naumanns an Friedrich Gottlieb Klopstock
Klaus Manger, „Farb' ist nicht Menschenstimme" Zu Klopstocks Akustik
Wolf-Daniel Hartwich, Das Judentum im christlich-politischen Gesamtkunstwerk des 18. Jahrhunderts: Friedrich Gottlieb Klopstock und Carl Philipp Emanuel Bach
Monika Lemmel, „Das Sylbenmaß ist mein Takt gewesen!" Klopstocks Umgang mit Musikern seiner Zeit im Spiegel des Klopstock-Briefwechsel
Stefanie Steiner, „...längst fremd, zum Teil sogar ungenießbar und unverständlich..." Zur (musikalischen) Klopstock-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert
Joachim Kremer, Der „musikalische Klopstock mit all' seinen Tugenden": Anmerkungen zu den Klopstock-Texten im Œvre Johann Rudolf Zumsteegs
Andreas Waczkat, Klopstock, Michael Haydn und die Salzburger Aufführung von Rolles Musikalischem Drama *Der Tod Abels*
Andreas Waczkat, Vertonungen des *Messias* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts
Ralph-Jürgen Reipsch, Johann Heinrich Rolles Werke für den Konzertsaal - Korrigenda und Errata zu Datierung, literarischen Vorlagen und Überlieferung
Monika Lemmel, Klopstocks *Jonathan*, ein Drama? Zur Entstehung von Johann Heinrich Rolles musikalischer Elegie *David und Jonathan*
Werner Braun, „Inserere saepe fugas, et erit subtile poema": Ein humanistisches Kanonmodell im mitteldeutschen Barock
Irmgard Scheitler, Zwei weitere frühe Drucke von Neumeisters *Geistlichen Cantaten*
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 2003

In Vorbereitung:

Musikgeschichte im Zeichen der Reformation /
Magdeburg - ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft
Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2005
erscheint 3. Quartal 2006

ortus musikverlag

Musik zwischen Elbe und Oder

Carl Heinrich Graun
(1703/04-1759)
Oratorium in Festum Nativitatis Christi
GraunWV Bv:IX:18
hrsg. von Ekkehard Krüger und Tobias Schwinger
om 1

für Soli (SATB), Chor (SATB),
2 Fl, 2 Ob, 2 Fag, 2 Hr, 3 Trp, Pk, Str, Va.pomp, Bc
Partitur (Leinen), om 1/1, ISMN M-700150-00-6 (73 EUR)
Klavierauszug (Broschur), om 1/2, ISMN M-700150-01-3 (15 EUR)

Johann Wilhelm Hertel
(1727-1789)
Passionskantate
„Der sterbende Heiland"
hrsg. von Franziska Seils
om 7

für Soli (STB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fag, 2 Hr, Str und Bc
Partitur (Leinen), om 7/1,ISMN M-700150-13-6 (80,00 EUR)
Klavierauszug (Broschur), om 7/2, ISMN M-700150-14-3 (16,50 EUR)

Johann Gottlieb Naumann
(1741-1801)
Zeit und Ewigkeit
Fassung Ludwigslust 1783
hrsg. von Ekkehard Krüger und Tobias Schwinger
om 13

Kantate für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, 2 Trp, Pk, Str. und Bc
Partitur (Leinen), om 13/1, ISMN M-700150-28-0 (88,00 EUR)
Klavierauszug (Broschur), om 13/2, ISMN M-700150-29-7 (17,00 EUR)

Carl Heinrich Graun
Sechs italienische Kantaten
GraunWV B:II:12, 18, 26, 31, 37, 49
hrsg. von Christoph Henzel
om 5

für Tenor, Streicher und Basso continuo
Partitur (Leinen), om 5/1, ISMN M-700150-09-9 (83,00 EUR)

Carl Heinrich Graun
Osteroratorium
GraunWV Bv:IX:10, 16, 20, 21
hrsg. von Ekkehard Krüger und Tobias Schwinger
om 26

für Soli (SATB), Chor (SATB) 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, 3 Trp, Pk, 2 Vl, Va, Vlc, Bc
Partitur (Leinen), om26/1, ISMN M-700150-55-6 (85,00 EUR)
Klavierauszug (Broschur), om26/2, ISMN M-700150-56-3

Johann Sebastiani
(um 1622-1683)
Pastorello musicale
„Verliebtes Schäferspiel"
hrsg. von Michael Maul
om 19

für 14 Sänger, Flöten, Schalmeyen, Violen, Lauten
Partitur (Leinen), om 19/1, ISMN M-700150-42-6

Reinhard Keiser
(1674-1739)
Desiderius, König der Longobarden
hrsg. von Hansjörg Drauschke
om 27

Partitur (Leinen), om27/1, ISMN M-700150-69-3 (126,50 EUR)
Stimmensatz (leihweise), om27/2, ISMN M-700150-0-9

In Vorbereitung:

Carl Aug. Fr. Westenholtz
(1736-1789)
Ludwigsluster geistliche Musik
(Zwei Choralkantaten und eine Kantate über Psalm 32)
hrsg. von Karl Heller
om 34
(erscheint I/2006)

für S, A, T, B, Chor, 2 Fl, Str, Bc
Partitur (Leinen), om 34/1, ISMN M-700150-90-7

Johann Rosenmüller
(ca. 1619 - 1684)
Sechs lateinische Vesperpsalmen
hrsg. von Peter Wollny
om12/1/1 om12/1/2
(erscheint I/2006)

für vier bis acht Vokalstimmen und fünf bis elf Instrumentalstimmen
Partitur (Leinen), om 12/1 und om 12/2, ISMN M-700150-25-9
Chorpartitur, om 12/2, ISMN M-700150-26-6
Instrumentalstimmen, om 12/3, ISMN M-700150-27-3

Johann Mattheson
(1681-1764)
Porsenna
hrsg. von Hansjörg Drauschke
om 27
(erscheint I/2006)

Partitur (Leinen), om35/1, ISMN M-700150-92-1
Stimmensatz (leihweise), om35/2, M-700150-93-8

Musik aus der Dresdner Hofkirche

hrsg. von Gerhard Poppe

Bd. 1
Joseph Schuster
(1748 - 1812)
Stabat Mater
hrsg. von Matthias Liebich
om 9

für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str. und Bc
Partitur (Broschur), om 9/1, ISMN M-700150-19-8 (16,50 EUR)
Stimmensatz, om 9/2, ISMN M-700150-21-1 (42,00 EUR)

Bd. 2
Johann Gottlieb Naumann
(1741 - 1801)
Miserere
hrsg. von Wolfgang Eckhardt
om 8

für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str. und Bc
Partitur (Broschur), om 8/1, ISMN M-700150-16-7 (18,00 EUR)
Stimmensatz, om 8/2, ISMN M-700150-18-1 (42,00 EUR)

Bd. 3
Giovanni Alberto Ristori
(1692 - 1753)
Divoti Affetti alla Passione di Nostro Signore per uso della Reale Cappella di Dresda
hrsg. von Bernhard Schrammek
om 24

Zehn Passionsgesänge für Soli (SA) und Bc (Theorbe, Orgel)
Partitur (Broschur), om 24/1, ISMN M-700150-52-5 (9,50 EUR)
Stimmensatz, om 24/2, ISMN M-700150-53-2

In Vorbereitung:

Jan Dismas Zelenka
(1679-1745)
Miserere d-Moll ZWV 56
hrsg. von Stephan Thamm
om 32
(erscheint I/2006)

für Soli (SATB), Chor (SATB) 2 Ob, 3 Pos, 2 Vl, 2 Va, Vlc, Bc

Berliner Klassik

hrsg. von Christoph Henzel

Serie A, Ouverturen, Bd. 1
Johann Gottlieb Graun
(1702/03 - 1771)
Ouverture G-Dur
GraunWV A:XII:4
hrsg. von Ekkehard Krüger
und Tobias Schwinger
om 17

für 2 Fl, 2 Ob, 2 Fag, 2 Hr, Str, Bc
Dauer: ca. 15 min
Partitur (Broschur), om 17/1, ISMN M-700150-38-9 (16,00 EUR)
Stimmensatz, om 17/2, ISMN M-700150-39-6 (30,00 EUR)

Serie A, Ouverturen, Bd. 2
Johann Gottlieb Graun
Ouverture D-Dur
GraunWV D:XII:9
hrsg. von Ekkehard Krüger
und Tobias Schwinger
om 18

für Str, Bc
Dauer: ca. 15 min
Partitur (Broschur), om 18/1, ISMN M-700150-49-2 (14,00 EUR)
Stimmensatz, om 18/2, ISMN M-700150-41-9 (26,00 EUR)

Serie A, Sinfonien, Bd. 1
Johann Gottlieb Graun
Sinfonia A-Dur
GraunWV Cv:XII:87
hrsg. von Ekkehard Krüger
und Tobias Schwinger
om 22

für 2 Fl, 2 Ob, 2 Hr, Str, Bc
Partitur (Broschur), om 22/1, ISMN M-700150-48-8 (18,00 EUR)
Stimmensatz, om 22/2, ISMN M-700150-49-5 (30,00 EUR)

Serie A, Sinfonien, Bd. 2
Johann Gottlieb Graun
Sinfonia D-Dur
GraunWV Av:XII:44
hrsg. von Ekkehard Krüger
und Tobias Schwinger
om 23

für 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str, Bc
Partitur (Broschur), om 23/1, ISMN M-700150-50-1 (18 EUR)
Stimmensatz, om 23/2, ISMN M-700150-51-8 (34 EUR)

Serie A, Kammermusik, Bd. 1
Johann Gottlieb Graun
Acht Violinsonaten
GraunWV A:XVII:2, C:XVII:61, 64, 65, 69, 70, 71, 73
hrsg. von Bernhard Schrammek
om 21

für Violine, Bc
Partitur (Broschur), om 21/1, ISMN M-700150-46-4 (19,50 EUR)
Stimmensatz, om 21/2, ISMN M-700150-47-1 (18,50 EUR)

In Vorbereitung:

Serie A, Konzerte, Bd. 1
Johann Gottlieb Graun
Violinkonzert a-Moll
GraunWV A:XIII:13
hrsg. von Christoph Henzel
om 33
(erscheint I/2006)

für VI conc., Str, Bc
Partitur (Broschur), om 33/1, ISMN M-700150-87-7
Stimmensatz, om 33/2, ISMN M-700150-88-4

In Vorbereitung:

Instrumentalmusik am Dresdner Hof

hrsg. von Gerhard Poppe
(erscheint ab II/2006)

Bd. 1
Johann Georg Pisendel
(1687 - 1755)
Violinkonzert F-Dur
hrsg. von Christine Seidenberg
om 36

für VI conc., Str, Bc
Partitur (Broschur), om 36/1, ISMN M-700150-94-5
Stimmensatz, om 36/2, ISMN M-700150-95-2

Bd. 2
Johann Baptist Neruda
(um 1711 - 1776)
6 Sonaten
hrsg. von Annegret Rosenmüller
om 37

für 2 VI, Bc
Partitur (Broschur), om 37/1, ISMN M-700150-96-9
Stimmensatz, om 37/2, ISMN M-700150-97-6

Bd. 3
Johann Christoph Schmidt
(1664 - 1728)
Ouverture B-Dur
hrsg. von Wolfgang Eckhardt
om 38

für 3 Ob, Str., Bc
Partitur (Broschur), om 38/1, ISMN M-700150-98-3
Stimmensatz, om 38/2, ISMN M-700150-99-0

Bd. 4
Christlieb Siegmund Binder
(1723 - 1789)
Quatro F-Dur
hrsg. von Christoph Koop
om 39

für 2 VI, Cemb, Vc
Partitur (Broschur), om 38/1, ISMN M-700150-58-7
Stimmensatz, om 38/2, ISMN M-700150-59-4

Musikwissenschaftliche Literatur

Das Licht des Himmels
und der Brunnen der Geschichte
Festschrift Volker Bräutigam
ISBN 3-937788-00-X (19,50 EUR)

hrsg. von Franziska Seils und Michael F. Runowski
enthält u.a. Aufsätze zur geistlichen Musik des 20. Jh. (Messiaen, Schönberg, Trexler, Pärt, Berio, Gárdonyi)

Johann Anastasius Freylinghausen
Geistreiches Gesangbuch, Bd. I/1
Edition und Kommentar
Satz & Layout: ortus musikverlag
ISBN 3-484-642000-9 (96,00 EUR)

hrsg. im Auftrag der Franckeschen Stiftungen zu Halle/Saale
Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle
Im Max Niemeyer Verlag Tübingen
In Kommission ortus musikverlag
Satz & Layout: ortus musikverlag

In Vorbereitung:

Ulrike Kollmar
Gottlob Harrer 1703–1755
Kapellmeister des Grafen von
Brühl am sächsisch-polnischen
Hof und Thomaskantor in Leipzig
(erscheint I/2006)

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.
Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte
(hrsg. von Wolfgang Ruf)
Band 12

Musikwissenschaftliche Literatur

In Vorbereitung:

Johann Anastasius Freylinghausen
Geistreiches Gesangbuch, Bd. I/2
Edition und Kommentar
Satz & Layout: ortus musikverlag
(erscheint IV/2006)

hrsg. im Auftrag der Franckeschen Stiftungen zu Halle/Saale
Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle
Im Max Niemeyer Verlag Tübingen
In Kommission ortus musikverlag
Satz & Layout: ortus musikverlag

Ute Poetzsch-Seban
Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts
(erscheint IV/2006)

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.
Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte
(hrsg. von Wolfgang Ruf)
Band 13

Christoph Henzel
Graun-Werkverzeichnis (GraunWV)
Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun (2 Bände)
(erscheint ab III/2006)

Ekkehard Krüger
Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin
Katalog und Textteil
(erscheint III/2006)

Tobias Schwinger
Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts
Katalog und Textteil
(erscheint III/2006)

Kaum eine andere Region im deutschsprachigen Raum wies in der Barockepoche eine solch mannigfaltige Residenzkultur auf wie Mitteldeutschland. Die oftmals aufwändig ausgestattete Hofmusik zählte dabei zu einem entscheidenden Faktor der herrschaftlichen Repräsentation.

Unter dem Leitwort „Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen – Die Vielfalt der Stile im Barockzeitalter" veranstaltete die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik im Juli 2004 eine musikwissenschaftliche Tagung, die parallel zur 2. Thüringer Landesausstellung „Thüringen – Land der Residenzen" in Sondershausen stattfand. Dabei kam es zu einem intensiven Austausch namhafter Wissenschaftler über die Musikkultur der Höfe von Gotha, Zerbst, Eisenach, Sondershausen, Merseburg, Dresden, Rudolstadt und weiterer Städte.

Die 7. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage weiteten im Oktober 2004 mit einem Symposium in Weißenfels den Blick über Mitteldeutschland hinaus nach Osten und Südosten: Wissenschaftler aus Polen, Tschechien und Deutschland diskutierten über die reichen Mitteleuropäischen Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert. Saxonia – Bohemia – Silesia.

Das Jahrbuch 2004 vereint die Referate beider Tagungen sowie darüber hinaus einige freie Beiträge zur mitteldeutschen Musikgeschichte.

SLUB DRESDEN
3 2240927

ISBN 3-937788-03-4