

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

MBM

# JAHRBUCH 2000

**P**

Präsenz

SLUB Dresden

zell1

LQ  
80100  
S778  
-2000

FH1



EISENACH  
IM VERLAG DER MUSIKALIENHANDLUNG  
KARL DIETER WAGNER



JAHRBUCH 2000

Mitteldeutsche Barockmusik

in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen etc.

JAHRBUCH

2000

Herausgegeben von

Waldemar Siedel

Koedigiert von

Susanne Harmsen und Jolanda Lanzenschlager



Verlag der Musikhandlung  
Karl Schöper



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

# JAHRBUCH 2000

Herausgegeben von  
Wilhelm Seidel

Redigiert von  
Susanne Herrmann und Juliane Lautenschläger

Verlag der Musikalienhandlung  
Karl Dieter Wagner  
Eisenach

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

Urheber von Abbildungen, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Wir bitten darum, Manuskripte, Anfragen und Rezensionsexemplare an das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, Postfach 100 920, 04009 Leipzig zu schicken.



ISBN 3-88979-092-5

© 2001 by Karl Dieter Wagner, Eisenach

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung  
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich  
geschützte Werk oder Teile daraus in einem fotomechanischen oder sonstigen

Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Printed in Germany

Druck und Verarbeitung: WS Druckerei Werner Schaubruch GmbH, Bodenheim

18 9 2001 0 2000 1 00

## Inhaltsverzeichnis

Wolfram Steude: Mitteldeutsche Landschaftsmusikgeschichte. Aufgaben zu ihrer Erforschung zwischen Mittelalter und ausgehendem 17. Jahrhundert	7
Konrad Küster: Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts. Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis	22
Markus Rathey: Die Grobe-Tabulatur. Überlegungen zu ihrer Genese und zur thüringischen Buxtehudeüberlieferung im 17. Jahrhundert	42
Rainer Kaiser: Unbekannte Kompositionen der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts in Thüringer Archiven	56
Klaus-Peter Koch: Aurora von Königsmarck und Reinhard Keiser. Zur Musikausübung in adligen Kreisen	74
Wolfgang Rathert: Zur Überlieferung der <i>Praecepta der musicalischen Composition</i> von Johann Gottfried Walther	83
Christoph Gaiser: Galanterie und Goldenes Zeitalter. Über den Lebensabend der Pastoraloper in Mitteldeutschland	93
Wolfgang Hirschmann: „Die Wahrheit als Wahrheit muß mir lieb seyn“. Zur Biographie und Persönlichkeit Heinrich Bokemeyers	109
Christoph Hust: „Simplicität“ und Figuration als satztechnische Kategorien in Christoph Graupners <i>Vater-unser</i> -Kantaten von 1729 und 1746	130
Andrew Talle: Ein unbekanntes Buch zur Erziehung der Kinder „nebst einem Anhang von <i>MUSIC</i> und Tantzen“ von 1711	143
Heike Pleß: Der Kopist „C. G. S.“ und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels	158
Wolf Hobohm: Ein unbekannter, früher Textdruck der <i>Geistlichen Cantaten</i> von Erdmann Neumeister	182
Günter Fleischhauer: Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann	187

Wilhelm Seidel: Wirkungsästhetik	203
Claudia Konrad: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2000	231
Personen- und Ortsregister	250

## Mitteldeutsche Landschaftsmusikgeschichte

### Aufgaben zu ihrer Erforschung zwischen Mittelalter und ausgehendem 17. Jahrhundert

von Wolfram Steude

Sinn dieses Vortrages, zu dem ich von der Fachrichtung Musikwissenschaft des Lehrstuhls für Kunst- und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden eingeladen wurde, ist es, jungen Musikwissenschaftlern, die damit begonnen haben, in unser Fach, die Historische Musikwissenschaft, hineinzuwachsen, einen Einblick zu geben in einige Desiderate mitteldeutscher Landschafts-Musikgeschichtsforschung, wie sie sich aus meinem Blickwinkel darstellen. Ich möchte damit die Anregung geben, bestimmte Forschungsprojekte für Magister-, Doktor- und Habilitationsarbeiten in Angriff zu nehmen. Mit derartigen Schlaglichtern sollen zugleich interessierte Nicht-Musikwissenschaftler punktuell Eindrücke vom weiten Forschungsfeld der mitteldeutschen Musikgeschichte erhalten.

Selbstverständlich kann dabei von einem vollständigen Überblick über noch zu leistende Forschungs- und Publikationsarbeit nicht im entferntesten die Rede sein, handelt es sich doch auch hier, wie bei jeder Historikerarbeit sonst auch, nicht nur um die unumgängliche neue Faktenermittlung, sondern in gleich hohem Maße um die Bemühung, Fakten zu verstehen. Hauptaufgabe des Historikers ist es stets, Geschichte – in unserem Falle Musik und Musikgeschichte – zu verstehen und das Verstandene darzustellen. (Parallel dazu wird der ausübende Musiker bei der Darbietung des musikalischen Kunstwerks nur so viel „herüberbringen“, wie er von ihm begriffen hat.) Und das Moment des Verstehens von Geschichte hängt in hohem Grade vom jeweiligen Blickwinkel des Forschers ab. Art und Grad des Verstehens sind wandelbar und die endgültige Bewältigung von anstehenden Aufgaben gibt es kaum.

Wenn ich hier Forschungsdefizite namhaft mache, die die mitteldeutsche Musiklandschaft nur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts betreffen, dann aus dem Grunde, weil das 18. und 19. Jahrhundert sehr viel besser durch die Musikgeschichtsforschung erschlossen sind als die Jahrhunderte davor. Je weiter wir zurückgehen in der Geschichte, desto spärlicher fließen die Quellen, sowohl die verbalen als auch die Notenquellen. Das ist der Hauptgrund, weshalb wir beispielsweise so wenig wissen über das Musikleben in unserem sächsisch-mitteldeutschen Raum vor dem 16. Jahrhundert. Unendlich viel an Notenquellen ist verlorengegangen durch Feuersbrünste, Kriege, Verschleiß und oft genug durch Unachtsamkeit und schlichte Unwissenheit, aber auch durch bewußte Vernichtung aus ideologischen Gründen. Und das nicht nur in den vergangenen Jahrhunderten.

Wenn ich daran denke, daß ich in den 1950er Jahren wertvollste Aktenbestände des bis dahin wohlgeordneten Dippoldiswaldaer Stadtarchivs in feuchten Kellern des dorti-

gen Rathauses auf dem Fußboden gestapelt vermodern sah, weil die damaligen Stadtherren, sprich: die SED-Genossen, bekanntlich nichts mehr mit der als „überwunden“ geglaubten Vergangenheit zu tun haben wollten, dann ist das ein Beispiel von vielen für den törichten Versuch der bewußten Auslöschung von Geschichte durch Auslöschung ihrer Dokumente. So etwas hat es schon immer gegeben.

Dennoch lohnt sich jede noch so mühsame und zeitaufwendige Spurensuche.

Wenn ich „sächsisch-mitteldeutsch“ sage, dann ist damit das wettinische Gesamtterritorium gemeint, wie es sich seit dem ausgehenden Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert gebildet hat: Das heutige Sachsen, große Teile des heutigen Thüringen und Teile von Sachsen-Anhalt. In meinen Ausführungen beschränke ich mich freilich vor allem auf das jetzige Gebiet des Freistaats Sachsen.

Zentren mittelalterlicher Musik waren, wie überall, so auch hier der Hof des Landesherren, der Dom des Bischofs, das Kloster und die Stadt.

Aus Mangel an überkommenen Quellen sind wir im Ganzen schwach, im Einzelnen unterschiedlich unterrichtet über die mitteldeutsche Musikpflege seit dem hohen Mittelalter.

Den Versuch einer Darstellung der Musikpflege bis zur Reformation am Meißener Dom, der unveröffentlicht geblieben ist, hat der Freiburger Ernst Müller im Jahr 1966 vorgelegt.<sup>1</sup> An ihn könnte angeknüpft werden bei einem erneuten Anlauf, die liturgische Musik an der Mutterkirche unserer ganzen Gegend zu erfassen. Nüchtern wird man sich für die ersten Jahrhunderte seit 968, der Gründung des Suffragan-Bistums Meißen, bescheiden müssen bestenfalls mit Analogie-Schlüssen zur Musik anderer, besser dokumentierter Dome, aber auch mit der Annahme eines zeitweiligen Fehlens jeglicher Dommusik infolge des noch lange anhaltenden unsicheren deutsch-slawischen Verhältnisses.

Im Naumburger Dom haben sich acht illuminierte Gradualien und Antiphonare aus dem beginnenden 16. Jahrhundert erhalten, die für den Meißener Dom geschrieben wurden.<sup>2</sup> Sie bedürfen der wissenschaftlichen Bearbeitung, ebenso das durch Peter Schöffler in Mainz gedruckte „Meißener Missale“ aus dem Jahr 1484.<sup>3</sup> Die Frage harret noch immer der Beantwortung, weshalb bis zur Reformation im reichen Meißener Dom mit seinem „immerwährenden Gottesdienst“ – es wurden rund um die Uhr an mindestens einem der vielen Altäre Messen gefeiert – offenkundig nicht mehrstimmig musiziert worden ist, von der Orgelmusik abgesehen.<sup>4</sup>

Als Konkurrenzunternehmen zum Meißener Dom, der Hauptkirche der albertinischen Lande, richtete Kurfürst Friedrich der Weise in Wittenberg an der Stiftskirche den „Großen Chor“ und den „Kleinen Chor“ ein, die den dichten liturgischen Dienst in die-

<sup>1</sup> Friedrich Ernst Müller, *Beiträge zur Musikgeschichte des Hochstiftes Meißen 968–1539*, Ms. 1966 (Sächs. Landes- und Universitätsbibliothek Dresden MB 4<sup>o</sup> 1312).

<sup>2</sup> Peter Krause, Art. „Meißen“, in *MGG*<sup>2</sup> 6, Sachteil, Sp. 1–5, bes. Sp. 1.

<sup>3</sup> Ein Exemplar im Ev.-Luth. Pfarrarchiv St. Annen Annaberg/Erzgeb.

<sup>4</sup> Müller, *Beiträge* [s. Anm. 1], S. 27ff.

ser als ernestinische Hauptkirche gemeinten Kirche zu betreuen hatten. Ihr einstimmig gregorianisches und ihr mehrstimmiges Repertoire waren bereits Gegenstand der Untersuchung.<sup>5</sup> Das „Wittenberger Heilum“ Kurfürst Friedrichs des Weisen bekam am „Neuen Stift“ Kardinal Albrechts von Brandenburg in Halle seinerseits ein Konkurrenzunternehmen. Ob auch in musikalischer Beziehung, bedürfte der Ermittlung. Jedenfalls sollte man sich der Hofmusik des Kardinals erneut annehmen<sup>6</sup>, auch unter der Fragestellung, was Albrecht davon nach Mainz bzw. Aschaffenburg transferiert hat bei seinem Weggang aus Halle bzw. Magdeburg 1541. Wird auf dem Bild *Die Gregorsmesse* von Simon Franck (Cranach-Schule) im Besitz der Staatlichen Galerie Aschaffenburg die Hofkapelle Kardinal Albrechts in Halle oder in Aschaffenburg dargestellt?<sup>7</sup>

Forschungen zur kursächsisch-ernestinischen Hofkapelle zwischen dem ausgehenden 15. Jahrhundert und etwa 1526 in Torgau, Wittenberg, Altenburg, Weimar usw., die als schulemachende Hauptpflegestätte westeuropäischer Mehrstimmigkeit im mitteldeutschen Raum zu gelten hat, sind in den letzten Jahren durch Jürgen Heidrich, Göttingen, und Matthias Herrmann, Dresden, vorangetrieben worden.<sup>8</sup> Was durch Herrmann an Neuerkenntnissen gewonnen wurde, eröffnet der weiteren Forschung neue Perspektiven. Lagen doch beispielsweise die Anfänge jener hochqualifizierten und überragenden Torgauer Hofkapelle des ernestinischen Kurfürsten Friedrich des Weisen sehr wahrscheinlich in Dresden<sup>9</sup>. Spuren ihres Repertoires könnten sich in je einer Leipziger, Berliner und jetzt in München aufbewahrten Musikhandschrift<sup>10</sup> erhalten haben.<sup>11</sup> Hier weiter zu forschen, ist ein dringendes Erfordernis.

Was aber hat sich bis zu ihrer Auflösung im 16. Jahrhundert in den mitteldeutschen Klöstern musikalisch getan? War – und ist bis heute – doch das täglich mehrmalig gesungene Stundengebet Herz des klösterlichen Lebens schlechthin. In den verschiedenen Orden haben sich im Lauf der Jahrhunderte verschiedene Fassungen textlicher und musikalischer Art in Stundengebet und Messliturgie herausgebildet.

<sup>5</sup> Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen, ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993, S. 369ff.

<sup>6</sup> Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 1, Halle/Berlin 1935, S. 149–158. Seraukys Auskünfte sind spärlich und ungenau. Trompeter und Stadtmusici haben generell nicht zur Hofkapelle gehört. Hier sollten neue Forschungen ansetzen.

<sup>7</sup> Aschaffenburg, Galerie, *Gregorsmesse*.

<sup>8</sup> Heidrich, *Die deutschen Chorbücher* [s. Anm. 5]; Matthias Herrmann, *Untersuchungen zur Geschichte der Dresdner Hofmusik zwischen 1464 und 1541*, Phil. Diss. Leipzig 1987, maschr. (Druck in Vorb.).

<sup>9</sup> Herrmann, *Untersuchungen* [s. Anm. 8], S. 22ff.

<sup>10</sup> Gemeint sind der „Apel-Codex“ Leipzig (Universitätsbibliothek Ms. 1494; vgl. Art. „Apel-Codex“, W. Steude/R. Gerber, in: *MGG*<sup>2</sup> 1, Sachteil, Sp. 678–682, der Mensuralcodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin; vgl. Martin Just, *Der Mensuralcodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, 2 Bde., Tutzing 1975, und das Chorbuch des Nikolaus Leopold, Staatsbibliothek München, Mus. ms. 3154, vgl. Thomas L. Noblitt, „Das Chorbuch [...]“, in: *AfMw* 26, 1969, S. 169ff. und weitere Arbeiten dess. Verf.

<sup>11</sup> Herrmann, *Untersuchungen* [s. Anm. 8], ebd.

So gering hierzulande der Quellenbestand an Text- und Notendokumenten aus den Jahrhunderten zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert auch ist, die Erkundung der klösterlichen Musikpflege sollte doch fortgesetzt werden, wengleich es einer Spezialausbildung bedarf für den Umgang mit Mittellatein, mit mittelalterlichen Handschriften und entsprechender Notation. Einen Anfang, der unbedingt der Fortführung bedarf, hat vor genau 50 Jahren Gudrun Berger mit einer Leipziger Diplomarbeit über die Musikalien aus dem großen Zisterzienserkloster Altzella bei Nossen gemacht, von denen sich ein stattlicher Rest in der Universitätsbibliothek Leipzig und im Kloster St. Marienstern erhalten hat.<sup>12</sup>

Einen ebenso wichtigen Rest alter Klostermusik stellt das um 1300 im Leipziger Kloster der Augustiner-Chorherren St. Thomas entstandene „Graduale von St. Thomas“ dar, das seit längerer Zeit publiziert und bearbeitet worden ist. Es ist ein hochrangiges Dokument des sogenannten „germanischen Choraldialekts“, der sich in gewissen Intervallabweichungen vom „romanischen“ unterscheidet.<sup>13</sup> War der germanische Choraldialekt in unserer Gegend allgemein verbreitet? Welches gregorianische Repertoire in welcher Fassung enthalten die sieben in Zittau aufbewahrten liturgischen Codices: ein Vesperale bzw. Matutinale in zwei Bänden (zwischen etwa 1411 und 1420) böhmischer Herkunft und fünf Missalia des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts böhmischer und Zittauer Provenienz? Sie fanden bisher wegen ihrer Miniaturen und Randleisten Beachtung, kaum wegen ihres liturgischen Inhalts.<sup>14</sup> Gibt es eine Verbindung zwischen ihnen und dem von Kaiser Karl IV. gegründeten Cölestiner-Kloster auf dem Oybin bei Zittau?

Wie steht es generell um die mehrstimmige Musik in mitteldeutschen Männerklöstern?

Funde von vorreformatorischem Gesangsrepertoire aus Klöstern und Stadtkirchen sind heute noch immer möglich: Im ausgehenden 16. und vor allem im 17. Jahrhundert hat man vielerorts und in großem Umfang mittelalterliche Pergamenthandschriften, auch solche mit Noten bzw. Neumen, auseinandergenommen, um mit dem kostbaren weichen Pergamentleder neue Bücher einzubinden. Solche Ledereinbände mit alter Beschriftung finden sich überaus zahlreich in alten Kirchen- und Stadtbibliotheken. Auch dies ist ein zwar mühsames, aber lohnendes musikhistorisches Arbeitsfeld.

Zwei weitere Forschungsgebiete aus dem Zeitraum des ausgehenden Mittelalters seien hier angesprochen, ehe wir uns mit dem 16. und 17. Jahrhundert der Neuzeit nähern. Es geht zum einen um den mitteldeutschen Orgelbau vor der Mitte des 16. Jahrhunderts und um die Frage nach der mehrstimmigen Musik in unserer Gegend im 14. und frühen 15. Jahrhundert.

<sup>12</sup> Gudrun Berger, *Über die Musikgeschichte des Klosters Altzella*, Ms. Phil. Fak. Universität Leipzig 1950.

<sup>13</sup> Peter Wagner, *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig (14. Jahrhundert) als Zeuge deutscher Choralüberlieferung*, Leipzig 1930 und 1932.

<sup>14</sup> Uwe Kahl, „Die Christian-Weise-Bibliothek Zittau und ihre Schätze“, in: *Sächsische Heimatblätter* 6, 1997, S. 369–375, bes. 371–374; auch Ingrid Schulze, *Die Herzberger Gewölbemalereien*, Berlin 1981, S. 16.

Aus Chroniken und ausgewerteten Akten wissen wir von zahlreichen Orgelbauten oder Orgelreparaturen in Domen, Kloster-, Stadt- und Dorfkirchen. Einige wenige Namen von Orgelbauern z. B. in Pirna, Meißen und anderen alten Städten kennen wir ebenfalls. Aber ich habe den Eindruck, daß bei weitem noch nicht alle vorhandenen Kirchenakten durchforstet worden sind, um allmählich das Bild einer frühen mitteldeutschen Orgellandschaft zeichnen zu können. Da wir beispielsweise wissen, daß der aus Südtirol stammende Burkhard Distlinger um 1500 in der Mark Meißen als Orgelbauer eine ganz wichtige Rolle gespielt hat, stellt sich für den Musikhistoriker die Frage, welchen Typs seine Orgeln waren und wie bzw. ob er auf den weiteren Orgelbau hier eine schulebildende Wirkung ausgeübt hat.

Vor kurzem wurde in den Kirchenakten von Kötzschenbroda, einem Stadtteil des heutigen Radebeul, ein wandernder Ordensangehöriger als Orgelbauer kurz nach 1500 entdeckt. Die Orgel als Kunstinstrument ist für diese Zeit insofern von höchst signifikanter Bedeutung, als es speziell für sie schon eine eigene, aus der mehrstimmigen Vokalmusik gewonnene Literatur gab und damit Kunstmusikpflege überhaupt aufgezeigt wird.

Welche Kunstmusik fremder Herkunft aber war mindestens seit dem 14. Jahrhundert hierzulande bekannt?

Ich wiederhole hier, was ich 1992 zum ersten Male zu Papier gebracht habe: In der Bildhauerei und Malerei sowie in der Architektur hat es, entgegen der sonstigen Impulsrichtung von Westen nach Osten oder von Süden nach Norden, im späten 14. und beginnenden 15. Jahrhundert eine Innovationsbewegung von Osten nach Westen gegeben, ausgehend von der Hofkunst Kaiser Karls IV. in Prag, die mit dem Namen Peter Parlers und seiner Schule verknüpft ist. Und auch das wissenschaftliche Leben in der Mark Meißen hat deutlich von den Impulsen profitiert, die mit dem Auszug der deutschen Landsmannschaft aus der Prager Universität von dort kamen und 1409 zur Gründung der Leipziger Universität führten.

Allbekannt ist, daß die Konsolfiguren aus der heute nicht mehr existierenden Busmann-Kapelle der Sophienkirche in Dresden Werke der Parlerschule sind. Solche lassen sich zahlreich u. a. von Luckau, Herzberg a. d. Elster, Mühlhausen in Thüringen bis nach Dortmund in Westfalen nachweisen. Ähnliches mag sich auch in der Musik abgespielt haben. Notendokumente mit mehrstimmiger Musik aus dem genannten Zeitraum besitzen wir im heutigen Sachsen nicht, aber wir haben Hinweise, daß z. B. in der Dresdner Kreuzkirche 1420 drei Bläser 29mal im Jahr an der großen Orgel zu musizieren hatten, vielleicht zusammen mit den Chorschülern.<sup>15</sup> Dieser Hinweis auf dreistimmige Musik ist wichtig, denn um diese Zeit ist im Westen wie auch in Schlesien (*Glogauer Liederbuch*) vorwiegend dreistimmig musiziert worden.

Aber um welches Repertoire hat es sich gehandelt? Eine Antwort könnte denkbarerweise das Prager Musikrepertoire dieser Zeit geben, von dem wir jedoch nur sehr undeutliche Kenntnisse haben und das mit hoher Wahrscheinlichkeit, aufgrund der engen

<sup>15</sup> Wolfram Steude, Art. „Dresden“ Tl. 1, in: *MGG*<sup>2</sup> 2, Sachteil, bes. Sp. 1528, 1530.

Beziehungen Karls IV. nach Avignon, von der südfranzösischen Ars nova geprägt gewesen sein muß. Auch das bereits erwähnte, von ihm gegründete Cölestiner-Kloster auf dem Oybin bei Zittau hatte Karl IV. mit Mönchen aus Avignon besetzt.

Aus alledem ergibt sich: Wenn wir nach einer uralten historischen Brücke zwischen dem heutigen Sachsen und dem alten Böhmen Ausschau halten, dann ist es die Oberlausitz, die bis 1621 faktisch, bis 1635 reichsrechtlich zu Böhmen gehörte, ehe sie sächsisch wurde.

Und dann gibt es noch einen Hinweis von Johann Mathesius, dem Schüler Luthers, ersten Lutherbiographen und Stadtpfarrer von St. Joachimsthal im böhmischen Erzgebirge, der in der Hassensteinschen Bibliothek dreistimmige Sätze gesehen hat, wie sie Petrus Dresdensis auch gemacht habe.<sup>16</sup> Peter von Dresden, 1409 bis 1411 Kreuzschul-Rektor von hussitischer Gesinnung, ging aus der Mark Meißen nach Prag zurück und starb nach Ermittlungen, die schon reichlich drei Jahrzehnte alt sind, vor 1425 in Prag.<sup>17</sup>

Haben die Dresdner Lateinschüler, also die Vorläufer der Kreuzschüler, schon am Anfang des 15. Jahrhunderts mehrstimmig gesungen? Die Hassenstein-Lobkowitzsche Bibliothek existiert in Prag in Resten noch! Es bedarf der Nachforschung, ob die Introitus-Sätze des Petrus Dresdensis noch vorhanden sind.

Von diesen wenigen Fixpunkten aus sollte versucht werden, ein vorerst hypothetisches Bild der Kunstmusik in unserer mitteldeutschen Landschaft vor, um und nach 1400 zu entwerfen, über die wir derzeit fast gar nichts wissen. Vorerst gar nicht ins Blickfeld der mitteldeutschen Musikgeschichte gerückt war bisher das Schedelsche Liederbuch, das zwischen 1459 und 1462 größtenteils in Leipzig angelegt wurde und u. a. Sätze von Binchois und Dufay enthält.

Machen wir einen Sprung ins 16. und 17. Jahrhundert:

Seit der Erfindung des Notendrucks um 1498 durch Ottaviano Petrucci in Venedig und dem ersten Mensural-Notendruck 1501 gab es sehr bald Notendruckereien nördlich der Alpen, besonders in den großen süddeutschen Städten wie Augsburg und Nürnberg, aber ebenso in anderen Städten.

Georg Rhau, der um 1520 Thomaskantor in Leipzig war, hatte 1537 damit begonnen, neues, der Wittenberger Reformation entsprechendes Musiziergut in seiner Offizin in Wittenberg zu drucken. Die Notendrucke Rhaus liegen sämtlich in Neuausgaben vor, aber es scheint, daß manche Details der Geschichte der Rhau-Offizin noch weiterer Aufhellung bedürfen. Nahezu unaufgearbeitet ist auch die weitere Geschichte des Wittenberger Notendrucks. Nach dem Tode Georg Rhaus 1548 hat zunächst seine Witwe den Betrieb bis 1566 weitergeführt und dann verkauft. Die Drucker Welack und

<sup>16</sup> Wolfram Steude, „Zur Musik im mittelalterlichen Dresden“, in: *Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte* 65, 1/2001, S. 70–78.

<sup>17</sup> Siegfried Hoyer, „Peter von Dresden und die Anfänge der Hussitenbewegung“, in: *Dresdner Hefte* [s. Anm. 16], S. 62–69.

dann Schwertel setzten die Notendrucke bis nach 1600 fort.<sup>18</sup> Im Wittenberger Stadtarchiv, dem Kirchenarchiv und vielleicht der Lutherhalle sollte man nach Material Ausschau halten, um eine vollständige Geschichte des Wittenberger Notendrucks zusammenstellen zu können. Diese sollte unbedingt Bestandteil der bis jetzt nicht einmal ansatzweise skizzierten Musikgeschichte Wittenbergs sein, die bis ins 18. Jahrhundert hinein von großem Interesse ist.

Aber auch in anderen mitteldeutschen Städten hat es zeitweise bedeutenden Notendruck gegeben, dessen Geschichte ebenfalls noch nicht geschrieben wurde: weder die des Dresdner Notendrucks, vor allem der Hofoffizin Gimel Bergen im 16. und 17. Jahrhundert, und des Leipziger Notendrucks vor dem 18. Jahrhundert – zu nennen sind etwa die Offizinen Timotheus Ritzsch, Heinrich Grosse, Friedrich Lankisch und andere – noch des Notendrucks in Freiberg.

Von 1618 bis etwa 1667 betrieben in Freiberg die Buchdrucker Georg Hoffmann und nach ihm Georg Beuther Notendruck mit Werken von Christoph Demantius, Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt, Michael Lohr, Johann Klemm, Johann Nauwach bis hin zu Matthias Wöckmann und Pietro Andrea Ziani – teilweise außerordentlich wichtige und interessante Notenveröffentlichungen. Wenn auch die Archive dieser Druckereien und die Archive der Verleger, also zumeist der Buchhändler, verlorengegangen sind, müssen beide, Verleger wie Drucker, Spuren in den Stadtarchiven hinterlassen haben. Auch das Dreiecksverhältnis zwischen Komponisten, Verleger und Drucker wäre an einem mitteldeutschen Beispiel der Untersuchung wert. Weder für Leipzig noch für Freiberg<sup>19</sup> und Dresden gibt es zusammenfassende Darstellungen des Notendrucks.

Ein weiteres wichtiges Forschungsgebiet eröffnet sich mit der Erfassung sächsischer Renaissancemusik. Selbstverständlich gibt es nicht wenige Einzeluntersuchungen zu Johann Walter und seinen Dresdner Nachfolgern als Hofkapellmeister wie vor allem als Komponisten. Auch hier muß man als Folie die bildenden Künste und die Architektur ernstnehmen, an denen man leichter ablesen kann, was sich in der Dresdner und damit sächsischen Kunstszenen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts abgespielt hat. Es geht um die übergreifende kunst- und damit musikgeschichtliche Frage, in welcher Weise die niederländische und italienische Renaissance die mitteldeutsche Kunst dieser Zeit befruchtet und gewandelt hat. Insbesondere die beiden italienischen Hofkapellmeister Antonio Scandello und Giovanni Battista Pinelli sind Exponenten dieses Infiltrationsprozesses, jener neuen „Blutzufuhr“, von der jede einheimische Kunst abhängig ist, will sie nicht in Provinzialität und Erstarrung ein Schattendasein führen.

Neue Arbeiten über Teilaspekte im Werk beider Komponisten sind auf den Weg gebracht. Dennoch bleibt das Desiderat einer auf Details basierenden neuen Gesamtdarstellung bestehen.

<sup>18</sup> Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, S. 115.

<sup>19</sup> Ernst Müller, *Musikgeschichte von Freiberg*, Freiberg 1939, S. 31: „Die Nachweisung des hiesigen Notendruckes, der von großer Bedeutung war und weit über Sachsen hinausreichte, soll einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben.“ Diese ist bis heute nicht erfolgt.

lung, die ebenfalls kunstgeschichtliche Aspekte zu berücksichtigen hätte: Ich denke an die Dresdner Renaissance-Architektur zur Regierungszeit von Kurfürst Christian II. (1601–1611), die sich deutlich am Prager Kaiserhof Rudolfs II. orientiert hat. Auch die Musikverbindungen im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zwischen Dresden und Prag waren intensiv. Neben anderen bildeten Hans Leo Haßler und Alessandro Orologio wichtige Verbindungsglieder zwischen Prag und Dresden.<sup>20</sup>

Haßler war einer der ersten wichtigen deutschen Italienfahrer in Sachen Musik. Nicht nur der Kasseler, der Kopenhagener und andere Höfe haben begabte junge Leute nach Italien zur weiteren Ausbildung geschickt, sondern in nicht geringem Maße auch der Dresdner. Eine lohnende Unternehmung könnte die Darstellung der Kunstförderung durch den kursächsischen Hof durch Reisestipendien nach Italien im 16. und 17. Jahrhundert bilden. Insbesondere die Dresden-Florentiner Beziehungen waren eng!

Ein weiteres großes Forschungsfeld liegt vor uns mit der Geschichte der Oper in Mitteldeutschland. Es hat sich inzwischen wohl mehr oder weniger herumgesprochen, daß Heinrich Schütz 1627 mit der *Dafne* auf einen Text von Martin Opitz keineswegs „die erste deutsche Oper“ geschaffen hat, wie man über mehr als zwei Jahrhunderte annahm.<sup>21</sup>

Wann, wie und wo aber hat dann „Oper“ im genauen Sinn des Begriffs hierzulande Fuß gefaßt? Ich habe in meinem Referat auf dem wissenschaftlichen Symposium des jüngst in Dresden abgehaltenen 37. Heinrich-Schütz-Festes der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft einen Beitrag auch zur Genese der deutschen Oper in Dresden beige-steuert, in dem die beiden 1662 und 1667 hier aufgeführten italienischen Opern von Giovanni Andrea Bontempi und Pietro Andrea Ziani als Auslöser dafür festgemacht wurden, daß sich neben der Gattung des deutsch-textigen „Singe-Spiels“, d. h. eines Sprechtheater-Stücks mit Musikeinlagen, die Gattung der „Oper“ etabliert hat, deren Hauptmerkmale bekanntlich die im gesungenen Rezitativ transportierte Handlung und die reflektierenden Arien sind. Allem Anschein nach hat sich „Oper“ in dieser Gestalt erst in den 1670er Jahren in Dresden durchsetzen können. Christoph Bernhard und Constantin Christian Dedekind waren offenkundig die Hauptmotoren, wengleich Bernhard seit 1664 in Hamburg wirkte und Dedekind trotz seiner 1670 und 1676 veröffentlichten Opernlibretti, von denen er bis 1696 zwölf vertont hatte, keine Resonanz erfuhr.<sup>22</sup> Keines von diesen Werken ist erhalten geblieben, ebensowenig wie die meisten der für Weißenfels, Leipzig und anderen frühen deutschen Opernhäusern komponierten zahlreichen Opern des 17. Jahrhunderts. Zu erforschen bleibt freilich noch viel: Aus den

<sup>20</sup> 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*, Bericht über das Symposium 1998, hrsg. v. H. G. Ottenberg, Hildesheim/New York 2001, S. 23–45.

<sup>21</sup> Ders., „Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper“, in: *Von Isaac bis Bach, Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte, Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel etc. 1991, S. 169–179.

<sup>22</sup> Ders., „Zur Vorgeschichte der ‚Madrigalischen Kantate‘ Erdmann Neumeisters“, in: *Schütz-Jahrbuch 2001* (in Vorb.).

zahlreich überlieferten Textbüchern z. B. vom Hof in Halle, die vor allem in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel erhalten sind, geht nicht hervor, was von diesen Texten gesprochen und was gesungen worden ist. Daß auch am Hallischen Hof, der 1680 nach Weißenfels verlegt worden ist, der Umschlag vom „Singe-Spiel“ zur Oper erfolgt ist, besagen die Weißenfelser Opern nach 1680 von Johann Philipp Krieger.

Eine Dissertation über die Genese der Oper des 17. Jahrhunderts in Dresden ist angefangen worden.

Bei diesem großen Problemkreis „Deutsche Oper im 17. Jahrhundert“ ist die Musikwissenschaft in zunehmendem Maße auf die Zusammenarbeit mit der germanistischen Forschung zur Barockliteratur angewiesen. Insbesondere sind die Wolfenbütteler Barockforschungen und die angelsächsische Literaturwissenschaft auf diesem Gebiet sehr rege.<sup>23</sup>

An der hier skizzierten Opernproblematik hängt eine weitere Frage. Das „Singe-Spiel“ des 17. Jahrhunderts – ich wiederhole: es ist ein Sprech-Stück mit Musikeinlagen – hat neben der sich etablierenden Oper weitergelebt. Nachzuweisen ist dies am ehesten beim Schultheater, das in den evangelischen Lateinschulen des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts in Blüte stand. Dafür können z. B. die Schuldramen des Zittauer Rektors Christian Weise stehen, von denen einige gedruckt erschienen und zusamt ihren Musikeinlagen erhalten geblieben sind. Von solchen Schuldramen berichtet auch Georg Philipp Telemann, zu denen er während seiner Hildesheimer Gymnasialzeit die Musik zu komponieren hatte. Zu erforschen bleibt, ob und vor allem wie das deutsche „Singspiel“ des 18. Jahrhunderts, das seinen Gattungshöhepunkt in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* erlebte, zusammenhängt mit dem „Singe-Spiel“ des 17. Jahrhunderts. Daß dieses nach 1700 kaum noch dokumentiert ist, könnte mit den reisenden Schauspielergesellschaften zusammenhängen, die „Singe-Spiele“ der alten Form in ihrem Repertoire gepflegt haben können, ohne daß dies sich in vollständigen Libretti bzw. Partituren niedergeschlagen zu haben braucht. Im plötzlichen Auftauchen des gesungenen Bühnenstücks mit gesprochenem Dialog, also des „Singspiels“, in der Mitte des 18. Jahrhunderts könnte sich durchaus der Vorgang vollzogen haben, daß eine abgesunkene, anonym im populären Theaterbetrieb der fahrenden Schauspielergesellschaften weiterlebende Gattung neu entdeckt wird und zu einer Gattung der höheren Theaterkunst aufsteigt.

Dank der Arbeit von Mary E. Frandsen,<sup>24</sup> in die auch Anregungen aus Dresden eingegangen sind, findet endlich eine hinreichende Würdigung der italienischen Kapellmeister in Dresden nach der Mitte des 17. Jahrhunderts statt, die neben der Oper vor

<sup>23</sup> Mara R. Wade, *The German Baroque Pastoral 'Singspiel'*, Bern etc. 1990 (= Berner Beiträge zur Barockgermanistik 7); dies., *Triumphus Nuptialis Danicus, German Court Culture and Denmark*, Wiesbaden 1996 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27), Sara Smart, *Doppelte Freude der Musen, Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642–1700*, Wiesbaden 1989 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 19), u. a.

<sup>24</sup> Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden ca. 1660–1680*, Phil. Diss. Rochester 1996, 3 Bde., Ann Arbor 1998.

allem das geistliche Konzert gepflegt haben und mit bahnbrechenden formalen und stilistisch-musikalischen Innovationen dem italienischen Musikbarock in Mitteldeutschland zum Durchbruch verholfen haben. Bontempi, Vincenzo Albrici, Marco Gioseppe Peranda und Carlo Pallavicino haben hier epocheprägend gewirkt im Rahmen der barocken Hofhaltung unter den Kurfürsten Johann Georg II. (er lebte bis 1680) und Johann Georg III. (gestorben 1691), an die im 18. Jahrhundert August der Starke unmittelbar mit seinen eigenen Schwerpunkten, die nicht auf dem Gebiet der Musik lagen, anknüpfen konnte.

Ein großer Denkmälerband mit Werken dieser Italiener, die die ersten Barockkomponisten in Dresden und damit im gesamten Mitteldeutschland waren, im Rahmen der MBM-Reihe *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik* ist unabdingbar. Etliche Praktiker der alten Musik haben mit großem Erfolg diese Werke bereits zum Erklingen gebracht, die dadurch heute endlich ihren hohen, nicht nur musikgeschichtlichen, sondern auch musikalischen Rang erweisen können.<sup>25</sup>

Weitere umfangreiche Arbeitsaufgaben ergeben sich aus der Schütz-Forschung, zu der in den letzten Jahrzehnten auch von Dresden aus einiges beigetragen werden konnte.

Die wissenschaftliche Neuausgabe der Texte von Heinrich Schütz, also von Handschriften, Briefen, Gesuchen, Werkvorreden, Stammbucheintragungen und dergleichen, wird vom Heinrich-Schütz-Archiv der Hochschule für Musik Dresden derzeit vorbereitet und steht vor ihrem Abschluß. Die Publikation wird die sehr unvollständige und in der Textwiedergabe höchst unzuverlässige Ausgabe von 1931 durch den Dresdner Erich Hermann Müller (*Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften*) ersetzen, die 1976 in einem Reprint neu aufgelegt worden ist. Dabei geht es nicht nur um die in erheblich höherem Maße aufgewandte Textkritik, die eine größere Korrektheit der Textwiedergabe zur Konsequenz hat, sondern auch um die Einarbeitung neuer Textfunde und um die wesentlich genauere, dem aktuellen Stand der Schütz-Forschung entsprechende Einordnung und Kommentierung der Dokumente.

Diesem von Manfred Fechner und mir als *Schütz-Dokumente I* bezeichneten Corpus von Schriftstücken muß die Aufarbeitung eines zweiten, wohl erheblich größeren Komplexes der *Schütz-Dokumente II* folgen, also jener Schrift-Dokumente zu Heinrich Schütz, die mit dem Taufeintrag im Köstritzer Kirchenbuch beginnen und über Äußerungen jeglicher Art von Zeitgenossen über ihn bis zu Dokumenten seines Nachlebens im 18. Jahrhundert reichen sollen. Orientierung für diese Dokumenten-Sammlung bieten z. B. die *Bach-Dokumente*, aber auch andere Textsammlungen beispielsweise zu Mozart und Schubert. Unbesehen können deren Muster freilich nicht übernommen werden, schreibt doch der jeweilige Quellenbefund dem Bearbeiter seine spezifische Methodik vor.

<sup>25</sup> In Dresden nahmen sich vor allem das „Ensemble Alte Musik Dresden“ (Leitung Norbert Schuster) und das „Sächsische Vocalensemble“ (Leitung Matthias Jung) der Vokalwerke dieser Dresdner Italiener an. Matteo Messori, Bologna, hat soeben eine CD-Einspielung fertiggestellt.

Die Resonanz Heinrich Schütz' und seines Wirkens war im 17. Jahrhundert überwältigend groß, so daß es entsprechend zahlreiche, schriftlich überlieferte Äußerungen zu ihm gibt. Die Vorarbeiten dazu sind im Gange, aber die Schützforschung gibt sich keinen Illusionen hin: bei weitem nicht alle vorhandenen Quellen, in denen möglicherweise „Schütz-Dokumente“ der ersten oder zweiten Kategorie enthalten sein können, sind gesichtet. Allein von dieser Aufgabe her liegt vor dem „Heinrich-Schütz-Archiv“ noch eine lange, mühsame, aber lohnende Arbeit. Vermutlich nicht einmal alle in Frage kommenden Aktenstücke des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden haben wir, trotz vieljähriger Recherchen, im Blick auf die *Schütz-Dokumente* erfaßt, finden sich doch immer einmal wieder in Aktenstücken, in denen man derartiges nicht vermuten kann, überraschenderweise Textdokumente der gesuchten Art.

Andererseits erbringt zuweilen die oft monatelange Suche nach bestimmten Dokumenten, die nach unseren Erfahrungswerten im Staatsarchiv enthalten sein müßten, gar nichts.

Als Beispiele nenne ich einmal das große Noteninventar der Hofkapelle, in das alle angeschafften Instrumente und alle angekauften Noten eingetragen wurden – Heinrich Schütz selbst erwähnt es in einem seiner Memoriale 1628 –, das uns in hohem Maße Aufschluß geben könnte darüber, was in der Hofkapelle des 17. Jahrhunderts außer den Werken von Schütz noch musiziert worden ist und welche Instrumente vorhanden waren.

Dieses Inventar ist nicht aufzufinden, so daß wir resignierend damit rechnen müssen, daß es 1760 bei der Beschließung Dresdens zusammen mit dem alten Notenbestand der Hofkapelle, der höchstwahrscheinlich auch den ungedruckten handschriftlichen Nachlaß Heinrich Schützens enthielt, verbrannt ist.<sup>26</sup> Und das andere Dokument – es gibt deren Such-Objekte weit mehr! – ist der Nachweis des musikalischen Wettkampfs zwischen Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger am Dresdner Hof vielleicht im Jahre 1649, von dem wir nur durch Johann Matthesons Mitteilung im Froberger-Artikel seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* 1740 wissen. Sollte er tatsächlich stattgefunden haben, dann müßte er sowohl in den Akten des Oberhofmarschallamtes als auch in Ausgaben der Rentkammer seinen Niederschlag gefunden haben.

(Auf ähnlich unsicherer Basis steht die Erzählung vom gleichartigen Wettstreit Johann Sebastian Bachs mit Louis Marchand am Dresdner Hof, von dem wir nur aus Bachs eigener Erzählung wissen.)

Im Zusammenhang mit den *Schütz-Dokumenten* II, aber auch mit den Barock-Italienern am Dresdner Hof steht ein weiterer Komplex zur vollständigen Aufarbeitung und Darstellung an: Es geht um die Auswertung der Hofstagebücher des Dresdner Kurfürstenhofs im 17. Jahrhundert.

<sup>26</sup> Über eine interessante Teilabschrift dieses Gesamtinventars aus dem Nachlaß von Johann Gottfried Walter wird Hans-Georg Hofmann, Bern, berichten.

Tauchen in den Hofdiarien der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Mitteilungen über Musikaufführungen nur ganz sporadisch auf – im Verlaufe des Dreißigjährigen Krieges nahm das Interesse des Kurfürsten Johann Georgs I. an der Musik deutlich ab –, so änderte sich das schlagartig nach der Regierungsübernahme Johann Georgs II. im Jahre 1656, der musikalisch genug war, um selbst zu komponieren, in jedem Falle aber hochgradig musikinteressiert und der neuen Barockmusik der an den Hof geholten Italiener mit Haut und Haar verfallen war. Daher verzeichnen die Hofdiarien, in denen Tag für Tag und Jahr für Jahr stichwortartig berichtet wird, was am Hofe sich ereignet, minutiös genau die Werke, die in den Hofgottesdiensten sonntags und wochentags erklingen sind.<sup>27</sup> Dieser Hochblüte der Musikpflege in den lutherischen Hofgottesdiensten machte die 1697 erfolgte Konversion Augusts des Starken zum Katholizismus und seine damit verknüpften Annahme der polnischen Königskrone ein Ende. Sie zogen eine Neuordnung des gesamten Hofstaats, ja des ganzen Hoflebens nach sich.

Die Auswertung der Musik-Nachrichten der Hofdiarien hat in den letzten Jahren bereits überraschende Einsichten in die Genese einer ganzen musikalischen Gattung ermöglicht. Die frühe Form der evangelischen Kirchenkantate, die sogenannte „Concerto-Aria-Kantate“, die aus einem vokal-instrumental besetzten konzertierenden Eingangssatz über ein Bibelwort und einer Folge von ariahaft komponierten freigedichteten Reimstrophen besteht, erwies sich als deutschtextige Übernahme eines lateinischsprachigen Modells, das die erwähnten Italiener aus der Schule Giacomo Carissimis in Rom mitgebracht hatten. Der Nachweis der Aufführung solcher lateinischer Kirchenstücke am Dresdner Hof und der Nachweis der ersten Komposition und Aufführung ihrer deutschen Nachbildungen in Halle nach den Dresdner Aufführungen machte die Provenienzermittlung des ganzen Modell möglich.<sup>28</sup>

Seit 1962 habe ich den großen Bestand an sogenannten Individualhandschriften, einen weit über 1000 Musikwerke umfassenden, zumeist handschriftlichen Notenkomplex aus der ehemaligen Fürsten- und Landesschule St. Augustin zu Grimma, der im damaligen sozialistischen Schulbetrieb des seiner Identität beraubten hochbedeutenden sächsischen Gymnasiums aufs äußerste gefährdet war, in den Bestand der Sächsischen Landesbibliothek eingearbeitet. Diese Sammlung Grimma, deren erster Teil aus Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts besteht und schon seit 1890 in Dresden aufbewahrt wird, wird seit über hundert Jahren mehr von der Musikpraxis – in Form von Druckausgaben und Schallplatteneinspielungen einzelner Werke – und in geringerem Grade von der musikhistorischen Forschung ausgewertet.

<sup>27</sup> Dazu Wolfram Steude, „Die Dresdner Hofstagebücher des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quelle“, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung*, Protokollband 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 7. Oktober 1993, 4. Oktober 1994, Bad Köstritz 1995, S. 5–9.

<sup>28</sup> Ders., „Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate“, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*, hrsg. v. R. Jacobsen, Amsterdam/Atlanta 1994 (= Chloe, Beihefte zum Daphnis 18), S. 45–61; Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto* [s. Anm. 24], Bd. 1.

Was zunächst ansteht, ist ein Gesamtkatalog der Individualhandschriften, zu dem ich damals nicht gekommen war.

Dabei ist nicht nur von großer Bedeutung die innerhalb der Grimma-Sammlung befindliche sogenannte „Sammlung Jacobi“, die der Fürstenschulkantor Samuel Jacobi zwischen 1680 und 1721 mit Abschriften zahlreicher meist mitteldeutscher – auch Dresdner – Kirchenmusiken des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts angelegt hat, sondern auch die zahlreichen z. T. autographen Werkquellen nach Jacobis Zeit. Hervorzuheben ist der große Bestand an 112 Telemann-Kantaten und an oft erstaunlich gut gearbeiteten Werken Grimmaer Kantoren.<sup>29</sup>

Es sei hier kurz berichtet über ein Forschungsergebnis in den Grimmaer Musikalien, genauer: im Telemann-Bestand, das ich 1987 zum ersten Male mitgeteilt habe<sup>30</sup> und dessen Ausarbeitung derzeit erfolgt. Aus dem Bestand von über 100 Kantaten Georg Philipp Telemanns der Sammlung Grimma konnte eine Gruppe von etwa 20 Werken herausgefiltert werden, die ihrer textlichen und musikalischen Beschaffenheit nach in die Jugendzeit Telemanns gehören, also etwa in die Zeit seines Leipziger Aufenthaltes 1701 bis 1705. Die betreffenden Kantaten haben ein gemeinsames Merkmal: Sie wurden auf Texte geschrieben, die dem alten „Concerto-Aria“-Modell des 17. Jahrhunderts und in ihrer musikalischen Machart der Zeit um 1700 entsprechen. Im Laufe meiner Weiterarbeit an diesem Projekt neige ich bei einigen dieser Werke dazu, sie sogar noch in die Hildesheimer Schulzeit Telemanns 1697–1701 vorzudatieren. Im Entstehen ist ein Denkmälerband mit etwa zwölf dieser Kantaten, die, trotz mancher satztechnischer Unzulänglichkeit, den Reiz einer frischen Erfindungsgabe des jungen Telemanns besitzen, den sich dieser Abgott des 18. Jahrhunderts zeitlebens bewahren konnte.

Andere Komplexe bieten sich innerhalb der Grimma-Sammlung ebenso zur Bearbeitung an, zum Beispiel Schreiberfragen, deren Klärung zu mancher Werkdatierung beitragen können.

Der zu erstellende Gesamtkatalog der Sammlung Grimma wird mit Gewißheit die Musikforschung in höherem Maße als bisher dazu animieren, sich mit Einzelproblemen der mitteldeutschen Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auseinanderzusetzen. Ich nenne als Beispiel die Frage nach den Textautoren der zahlreich überlieferten Kantaten jenes Zeitraums, der zumindest im öffentlichen Bewußtsein noch immer als Talsenke zwischen den beiden großen Leuchttürmen Schütz und Bach rangiert.

Deshalb hatten wir auch das 37. Schützfest vom 12. bis 15. Oktober 2000 in Dresden sowohl wissenschaftlich als auch musikalisch unter das Motto gestellt „Zwischen Schütz und Bach – Vom Wandel des Komponierens“. Die dort gehaltenen Referate, allesamt Beiträge zu unserer Thematik, werden im *Schütz-Jahrbuch* 2001 (im Druck) erscheinen.

<sup>29</sup> Vgl. Wolfram Steude, Art. „Grimma“, in: *MGG*<sup>2</sup> 3, Sachteil, 1995, Sp. 1712–1718.

<sup>30</sup> Wolfram Steude, „Zum kirchenmusikalischen Frühschaffen Georg Philipp Telemanns“, in: *Georg Philipp Telemann, Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen*, hrsg. v. W. Hobohm u. C. Lange, Köln 1991, S. 35–47.

Daß es sich bei ihnen nur um punktuelle Schlaglichter handelt, nicht um die generelle Aufarbeitung jenes großen Zeitraums zwischen 1650 und 1710, liegt in der Natur der Sache.

Ein weiteres ungemein wichtiges Projekt stellt der Katalog der Musikalien der Ratschulbibliothek in Zwickau dar. Bei ihm geht es nicht, wie beim Grimma-Katalog, um ein völlig neues Unternehmen. Der von Reinhard Vollhardt 1896 publizierte Katalog tut nach wie vor gute Dienste, er ist aber nicht vollständig. Bei seiner Neubearbeitung, die Eberhard Möller in Zwickau vor Jahren begonnen hat, wird von erheblicher Wichtigkeit sein, über die Vollständigkeit der Musikalienerfassung hinaus deren Provenienzermittlung und -beschreibung volle Aufmerksamkeit zu widmen. Hängt doch in vielen Fällen von der Herkunft der Quellen ihre Wertigkeit ab. Das sei an zwei Beispielen erläutert:

Mehrere Notenquellen der Zwickauer Ratsschulbibliothek, die 1998 ihr 500jähriges Bestehen feiern konnte, stammen nicht aus Zwickau, sondern aus Wittenberg. Das betrifft zum einen Noten, die offenbar mit dem Gesamtnachlaß des Zwickauer Stadtschreibers Stephan Roth in den Bibliotheksbestand kamen, eines einstmaligen engen Vertrauten Martin Luthers, ehe sich beide wegen Roths eigenwilliger Durchsetzungsfähigkeit gegenüber Luther auf Dauer entzweiten. Ich habe an einem kleinen Beispiel in meiner Dissertation nachgewiesen, daß eine bestimmte unter Thomas Stoltzers Namen laufende Scherzkomposition nicht Reflex von Zwickauer Schulleben, sondern Wittenberger Studentenuk ist.<sup>31</sup>

Der Lutherforscher Otto Clemen, einer der großen alten Regionalhistoriker Sachsens, hat zahlreiche Arbeiten zur Lutherforschung anhand des hochwichtigen Zwickauer Schriften- und Buchbestandes des 16. Jahrhunderts publiziert.<sup>32</sup> Clemens Forschungen und der eben genannte Gesamtbestand aus Roths Nachlaß sollten auch von den neuen Bearbeitern des Musikalienkatalogs zur Kenntnis genommen und zu Rate gezogen werden.

Darüberhinaus gibt es in Zwickau wichtige Notenhandschriften, deren Herkunft gleichfalls aus Wittenberg, aber wahrscheinlich unabhängig von Roth, anzunehmen ist.

Und zum zweiten ist hier die erstrangige handschriftliche Motetten-Sammlung des Jodocus Schalreuter zu nennen, eines herausragenden Zwickauer Kantors, der aus Treue zum ernestinischen Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen sich 1547 dem albertinischen Herzog Moritz, der 1548 Kurfürst wurde, nicht unterstellen wollte, aus der Stadt verwiesen wurde und 1550 in Magdeburg im Kampf gegen Moritz fiel. Diese Schalreuter-Sammlung wird seit Jahren durch Martin Just, Würzburg, detailliert bearbeitet und soll in der Denkmäler-Reihe *Das Erbe deutscher Musik* in mehreren Bänden erscheinen. Sie spiegelt sehr deutlich mitteldeutsche Musikpflege und mitteldeutschen

<sup>31</sup> Ders., *Untersuchungen* [s. Anm. 18], S. 116.

<sup>32</sup> Otto Clemen, *Kleine Schriften zur Reformationsgeschichte*, Bde. 1–9, hrsg. v. E. Koch, Leipzig 1982–1988.

Musikhorizont wider, der wesentlich weiter war als die sächsischen Landesgrenzen. Eine Detailfrage aus diesem Zusammenhang: Begann Schallreuter schon in Zwickau seine Sammlungen – eine zweite liegt in Utrecht – anzulegen, wie Just meint, oder erst in Wittenberg, wo er sich seit 1547 nachweislich aufhielt, wie ich meine? Nahm das deutsche Motettenschaffen, für dessen Entstehungszeitraum die Schallreuter-Sammlungen erstrangige Quellen sind, schon in Zwickau oder erst in Wittenberg seinen Anfang? Geht es bei dieser Frage doch um nichts weniger als den Anfang einer Gattungspflege, die in der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz 1648 ihren Kulminationspunkt erreichte und in anderer Weise in den Motetten Bachs eine hohe Nachblüte erlebte.

In diesem frühen deutschen Motettenschaffen im Anschluß an Thomas Stoltzers vier deutsche Psalmmotetten von 1525/26, das durch Walter Dehnhard untersucht worden ist,<sup>33</sup> finden sich doch zum Beispiel in David Kölers *Zehen Psalmen Davids*, Leipzig 1554, vorzüglich gearbeitete Motetten.<sup>34</sup> Ein Denkmälerband mit den wichtigsten Werken dieser frühen deutschen Motettenproduktion außerhalb der Schallreuter-Sammlungen wäre sehr wünschenswert.

Die Zwickauer Musikquellen der Ratsschulbibliothek enthalten eine Fülle weiterer interessanter Werke des 16. bis 18. Jahrhunderts, deren etliche der Untersuchung bzw. Aufarbeitung bedürfen. Einen ersten Klangeindruck vermittelt die CD *Bibliotheca Cygneana* der von Norbert Schuster und mir herausgegebenen CD-Reihe „Sächsische Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert“.<sup>35</sup>

Wie erwähnt, bedeuten die hier aufgelisteten Forschungs- und Publikationsdesiderate lediglich eine Auswahl. Sie lassen sich, zumal aus der Perspektive weiterer Musikforscher, mühelos vervielfachen. Indessen soll das hier Mitgeteilte vor allem der älteren Landschafts-Musikgeschichtsforschung dienen, bei der es ja zunächst nicht um provinziell verengtes Fahnden im Belanglosen geht, sondern um die Herausmeislung eines durchaus charaktervollen Profils einer fruchtbaren deutschen Kunstlandschaft.

<sup>33</sup> Walther Dehnhard, *Die deutschen Psalmotetten der Reformationszeit*, Wiesbaden 1972 (= Neue musikgeschichtliche Forschungen 6, hrsg. v. L. Hoffmann-Erbrecht).

<sup>34</sup> Vgl. die Neudrucke von Motetten Kölers in: *Das gesungene Bibelwort, 1. Teil, Die a-cappella-Werke*, Göttingen 1935, S. 81 (= Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik 2); David Köler, *Drei deutsche Psalmen*, hrsg. v. L. Hoffmann-Erbrecht, Wolfenbüttel 1960 (= Das Chorwerk, Heft 71).

<sup>35</sup> Als Klangbeispiel diene die Motette David Kölers „Eile, Gott, mich zu erretten“ zu sechs Stimmen auf der CD *Bibliotheca Cygneana*, Nr. 3 der Reihe *Sächsische Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. v. W. Steude u. N. Schuster, Label „Raumklang“, 1999.

## Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts

### Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis

von Konrad Küster

Lange vor der Zeit, in der Bach als Director musices in Leipzig wirkte, standen Teile des örtlichen Musiklebens bereits unter norddeutschen Einflüssen: denen der Orgelkultur. Diese Phase setzte kurz nach Ende des 30-jährigen Krieges ein, als Werner Fabricius nach Leipzig kam, und erreichte ihren Höhepunkt, als neben diesem, der gleichzeitig als Nikolai- und Paulinerorganist wirkte, Jacob Weckmann an die Thomaskirchenorgel berufen wurde; den Ausläufern dieser Tradition begegnete noch Bach. Das Interesse hat somit vorrangig Fabricius zu gelten, der als frühester Exponent dieser Kunst eine musikalische Richtung vorgegeben haben muß, ebenso aber auch den Aktivitäten des Leipziger Rates als dem korporativen Dienstherrn der Organisten. Die konkreten Vorgänge und ihre Hintergründe erschließen sich aus einer neuen Durchsicht des Aktenmaterials, das auch schon Grundlage für Arnold Scherings zweiten, 1926 erschienenen Band der *Musikgeschichte Leipzigs* war<sup>1</sup>, ebenso aber aus einer Verknüpfung mit Erkenntnissen, die im Hinblick auf die norddeutsche Orgelkultur wenige Jahre nach dem Erscheinen von Scherings Studie erschlossen wurden<sup>2</sup>.

### Werner Fabricius' Ausbildung bis zur Übersiedlung nach Leipzig

Fabricius' Biographie wird auf der Grundlage einer bereits jahrhundertealten Gesamtdarstellung nachgezeichnet. Es handelt sich allerdings nicht um einen der frühen, anekdotenreichen Texte der Musikliteratur, mit denen ein einzelner Künstler absolut gesetzt wurde<sup>3</sup>, sondern um einen Leichenserm<sup>4</sup>; dieser ist zwar vom aufkommenden Geniedenken frei (das um die Mitte des 18. Jahrhunderts bereits den Blick auf den Künstler bestimmt haben dürfte), doch jener absolute Blick auf das Individuum ist nicht weniger ausgeprägt. Bei der Auswertung ist diese Gattungsfrage jedoch zu berücksichtigen: Noch mehr als für jene frühen „Genietexte“ muß ergänzt

<sup>1</sup> Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs 2. Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926. Manche Informationen, die Schering gibt, erweisen sich als fehlerhaft; er hat bisweilen Namen, musikalische Funktionen und Fakten jeweils miteinander vertauscht.

<sup>2</sup> Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg etc. 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten 12).

<sup>3</sup> Zum Beispiel Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740 (Nachdruck Berlin 1910).

<sup>4</sup> Inhaltsangabe: „Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts“, in: *MfM* 7 (1875), S. 177–188, hier S. 180f.

werden, in welchem historischen Rahmen die Entwicklung des musikalischen Wirkens zu sehen ist – ein Schritt, der vielfach ausgespart bleibt<sup>5</sup>.

Fabricius wurde als Werner Schmidt am 10. April 1633 in Itzehoe geboren; in seiner knappen lexikalischen Darstellung schreibt Roland Jackson<sup>6</sup>: „Fabricius studied at Flensburg with the Kantor Paul Moth, and at the age of 12 was precocious enough to be admitted to Thomas Selle’s Kantorei at Hamburg.“ Wie aber gelangte der Schüler nach Flensburg? Wie kam die Beziehung zu Moth zustande – und vor allem die zu Selle?

Die Vorgänge stellen sich bereits anders dar, wenn man bedenkt, daß Fabricius’ Vater, Albert Schmidt, selbst Organist war: Im Februar 1635 (Werner war zwei Jahre alt) wechselte er von der Itzehoe Laurentiikirche<sup>7</sup> auf den Posten an St. Nikolai in Flensburg – an die imposante Orgel, die 1604–08 von Johann Lorentz erbaut und nun 1635 einer umfangreichen Reparatur unterzogen wurde<sup>8</sup>: Folglich handelte es sich, weil Albert Schmidt selbst, als keineswegs nachrangiger Organist, seinem Sohn die Grundlagen des Orgelspiels vermittelt hat<sup>9</sup>, zunächst um die gewöhnliche Weitergabe eines Berufs vom Vater an den Sohn. In der Wahl des Schulortes spiegelt sich also noch keine individuelle Entscheidung des Jungen, sondern der Lateinschulbesuch fand lediglich in der Stadt statt, in der der Vater wirkte. Erst daraufhin ist auch der Unterricht, den der Flensburger Kantor Paul Moth dem Jungen erteilte, von Bedeutung: Moth habe diesen, so der Leichensermone, seit 1644 allein unterrichtet; doch dieser Unterricht hat nicht sehr lange gedauert, weil der Schüler bereits im Folgejahr aus Flensburg fortzog. Als wesentlich erscheint somit, daß Fabricius schon vor seinem Umzug nach Hamburg die entscheidenden Grundlagen für seinen späteren Musikerberuf gelegt hatte: nicht nur als musikalisch herausragender Lateinschüler, sondern zuvor schon als Sohn eines Organisten, der eine ambitionierte Stellung inne hatte.

<sup>5</sup> Dies läßt insbesondere die knappe Darstellung Roland Jacksons vermissen: Art. „Fabricius“ in: *NGroveD* 6, S. 348f. Er setzt sich damit von Adam Adrios Darstellung (*MGG* 3, Sp. 1703–1708) unverständlicherweise ab.

<sup>6</sup> Vgl. Anm. 5.

<sup>7</sup> Der Itzehoeer Nachfolger, Nicolaus (Claus) Harder, erhielt seine Ernennung am 2. April 1635; abschriftlich in: Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein (SWGa), Abt. 123, Nr. 3187.

<sup>8</sup> Zu den historischen Daten der Flensburger Musik (auch den im Folgenden genannten) vgl. Hans Peter Detlefsen, *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850*, Kassel etc. 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 11), hier S. 140. Schmidts Vorgänger Johannes Förstenberg war kurz zuvor verstorben. Die Gehaltsverhältnisse Schmidts in Itzehoe sind nicht völlig rekonstruierbar (1611 wurde das Gehalt für seinen Vorgänger auf 100 Mark lübisch erhöht; vgl. Stadtarchiv Itzehoe, Abt. 137, Nr. 5). In Flensburg verdiente Schmidt 250 Mark (von 1638 an 300 Mark). Er war damit stets besser gestellt als sein Kollege an St. Marien, Johann Rudolf Radeck, der, aus Mühlhausen in Thüringen stammend, 1635–1647 in Flensburg wirkte und von dort nach Kopenhagen zog. Erst für dessen Nachfolger, den aus Glückstadt nach Flensburg berufenen Vater Vincent Lübecks, wurde das Gehalt an dasjenige Schmidts angeglichen.

<sup>9</sup> „Leichensermone“ [s. Anm. 4], S. 180.

Dem Leichensermon auf Fabricius zufolge trat dieser noch als Kind an den dänischen Residenzen im Umkreis Flensburgs vor König Christian IV. auf. Dies dürfte sich kaum während der letzten Flensburger Monate des Schülers zugetragen haben; der König war seit Ende 1643 in einen Krieg mit Schweden verwickelt, der erst mit dem Frieden von Brömsebro am 13. August 1645 sein Ende fand<sup>10</sup>. In der Zeit, die dem Krieg unmittelbar vorausgegangen war, hatte sich der König jedoch in seinen südlichen Besitzungen aufgehalten: Am 1. Oktober 1643 wurde in Glückstadt die Hochzeit Herzog Frederiks (damals evangelischer Bischof von Bremen-Verden, später König Frederik III. von Dänemark) mit Herzogin Sophie Amalie von Braunschweig-Lüneburg gefeiert. Im zeitlichen Umfeld jenes Festes mag es in Flensburg und Umgebung zu dem berichteten Musizieren gekommen sein, und nicht auszuschließen ist, daß der junge Sänger damals zugleich vor dem amtierenden Hofkapellmeister Heinrich Schütz auftrat, der sich 1642–44 zum zweiten Mal in dänischen Diensten befand<sup>11</sup>. Dies könnte erklären, weshalb Fabricius später von Leipzig aus ohne größere Mühe in den näheren Umkreis Schützens eintrat. Doch die beiden Musiker brauchen einander damals auch nicht persönlich begegnet zu sein; allein der Hinweis darauf, daß sie beide in Kontakt mit dem dänischen Königshaus standen, mag den Kontakt erleichtert haben, und das Ereignis als solches erschien auch noch dem Verfasser des Leichensermmons als mitteilenswert.

Auch der Ortswechsel nach Hamburg ist differenzierter zu betrachten; er ist nicht allein daraus zu erklären, daß Werner dafür als „precocious enough“ gegolten habe<sup>12</sup>. Vielmehr wird die Verbindung nach Hamburg zugleich daraus verständlich, daß Albert Schmidt und Thomas Selle<sup>13</sup> ein Dreivierteljahr am gleichen Ort gewirkt hatten: seitdem Selle im Mai 1634 als Kantor nach Itzehoe berufen worden war. 1641 übernahm er den entsprechenden Posten am Hamburger Johanneum, vier Jahre bevor der 12-jährige Werner als Schüler von Flensburg dorthin kam. Kontakte zwischen Selle und dem Itzehoer Organisten – über Berufliches hinaus – sind zumindest für Schmidts Nachfolger Nicolaus Harder belegt<sup>14</sup>, aber selbstverständlich auch für

<sup>10</sup> Zum „Torstenssonkrigen“ (1643–45) vgl. Benito Scocozza, *Christian 4.*, Kopenhagen 1987, S. 246–253: Zwischen Mitte Dezember 1643 und Januar 1644 rückten schwedische Truppen in Schleswig-Holstein ein; in der Seeschlacht, die, ohne zur Entscheidung zu führen, am 1. Juli 1644 vor der Kolberger Heide (an der Kieler Förde) stattfand, wurde der König verwundet, die dänische Flotte in einer weiteren im Oktober vor Fehmarn vernichtend geschlagen.

<sup>11</sup> Zu dessen Wirken vgl. Mara R. Wade, „Prinz Christian von Dänemark und seine Braut als Mäzene von Schütz“, in: *SchützJb* 21 (1999), S. 49–61, besonders S. 59. Daß nicht Schütz, sondern der Vizekapellmeister Jacob Ørn unter den am 3. September 1643 nach Glückstadt abgesandten Musikern war (Angul Hammerich, *Musiken ved Christian den fjerdes Hof*, Kopenhagen 1892, S. 129), widerlegt diese Argumentation nicht, da Schütz zum Zwecke der Hochzeitsvorbereitungen nach Dänemark gelangte und damals etwa auch in Wedel mit Johann Rist zusammengekommen sein muß (vgl. Wade, ebd.).

<sup>12</sup> Im Leichensermon (vgl. Anm. 9; S. 180) ist von „besonderer Neigung zur Musik“ die Rede.

<sup>13</sup> Von ihm heißt es im Leichensermon, daß er den Jungen „kennen lernte, lieb gewann und mit sich nahm“ (wie Anm. 9, S. 181).

<sup>14</sup> Selle komponierte für diesen eine Hochzeitsmusik, vgl. Jürgen Neubacher, *Die Musikbibliothek des Hamburger Kantors und Musikdirektors Thomas Selle (1599–1663)*, Neuhausen–Stuttgart 1997 (= Musicological Studies and Documents 52), S. 80f.

Schmidt zwingend anzunehmen: in einer Stadt wie Itzehoe, in der neben der Laurentiikirche keine weitere Kirche vorhanden war und sich daher das kirchenmusikalische Wirken des Kantors ebenso auf diese ausrichtete wie das Musizieren des Organisten<sup>15</sup>.

Die Hamburger Zeit Fabricius' dauerte von 1645 bis zur Immatrikulation in Leipzig 1650<sup>16</sup>. Während dieser Zeit hatte er Orgelunterricht bei Heinrich Scheidemann; dort wurde er zu einem Mitschüler<sup>17</sup> des Schwäbisch Haller Organisten Georg Wolfgang Druckenmüller, der zwischen 1649 und 1652 von Colditz aus den Weg nach Hamburg gefunden hatte, „um das Komponieren besser zu ergreifen“<sup>18</sup>. Ebenfalls in jener Zeit ist der Orgelunterricht Albert Schops (dieser war ein Dreivierteljahr älter als Fabricius)<sup>19</sup> und Johannes Rochows bei Scheidemann anzunehmen<sup>20</sup>. Folglich fand Fabricius' Orgelunterricht in einer Zeit statt, in der Scheidemanns Ausstrahlung sich auf ihrem Höhepunkt befand: nicht nur daran ablesbar, für welche Ämter sich seine Schüler qualifizierten, sondern auch daran, daß sie aus einem weitgespannten Raum zu ihm kamen.

Von diesem Schülerkreis setzte sich Fabricius in einem markanten Detail ab: Er strebte nicht den Organistenberuf an, sondern schlug – ausgestattet mit einem Stipendium des Hamburger Rates – die akademische Laufbahn ein und bezog 1650 die Leipziger Universität, um Philosophie, Jura und Mathematik zu studieren<sup>21</sup>. Angesichts dessen, daß der 17-jährige seit einem Jahr Waise war und zweifellos über fundierte musikalische Kenntnisse verfügte, bietet die Entscheidung für eine weitere

<sup>15</sup> Wann Albert Schmidt nach Itzehoe gelangte, ist nicht eindeutig zu bestimmen. 1611 jedenfalls lag der Posten noch in der Hand eines Ludwig („Lütke“) Petersen. Zu diesem vgl. SWGa [s. Anm. 7], Abt. 123 Nr. 3187, und Abt. 11, Nr. 1077, sowie Stadtarchiv Itzehoe, Abt. 137, Nr. 5. Schmidt starb 1649 in Flensburg (vgl. Detlefsen [s. Anm. 8], S. 140); eine familiäre Beziehung zum gleichnamigen Organisten an St. Nicolai in Kiel, der 1629 dort starb (Edwin Pomsel, „Die Organisten der Kieler Nikolaikirche von der Reformation bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte* 53, 1958–1962, S. 41–63, hier S. 50), ist nicht zu erkennen.

<sup>16</sup> Vgl. „Leichensermone“ [s. Anm. 9], S. 181; nach zwei Vorbereitungsjahren erfolgte 1652 die Immatrikulation.

<sup>17</sup> Diese im Überblick in: Gustav Fock, Art. „Scheidemann“, in: *MGG* 11, Kassel, Sp. 1621–1625, hier Sp. 1622.

<sup>18</sup> Vgl. Andreas Traub, Vorwort zu: *Musik der Organistenfamilie Druckenmüller*, München 1996 (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 4), S. X und XII.

<sup>19</sup> Sohn des Ratsviolinisten Johann Schop, getauft am 6. Juli 1632; zu Albert Schop siehe unten. Fabricius wird bei Scheidemann kaum noch Jacob Lorentz aus Kopenhagen begegnet sein: Für diesen kommt als Hamburger Lehrer zunächst dessen Großvater Jacob Praetorius in Betracht; erst zwischen 1651 (Praetorius' Tod) und 1654 (Bewerbung um die Nachfolge Cernitz') hätte er sich demnach bei Scheidemann aufgehalten. Der Unterricht für Johann Martin Rubert, seit 1646 in Stralsund tätig, lag in früherer Zeit, vielleicht auch derjenige für Stephan Kirchdorff, Sohn des Bremer Domorganisten und 1648 dessen Nachfolger, vgl. Amalie Armheim, „Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert“, in: *SIMG* 12 (1910/11), S. 369–416, hier S. 408.

<sup>20</sup> Rochow wirkte seit 1651 als Organist in Langwarden (Herzogtum Oldenburg), vgl. Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel etc. 1974, S. 140.

<sup>21</sup> Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig* (II: Wintersemester 1634–Sommersemester 1709), Leipzig 1909, S. 98 (1652); dort wurde auf ein Einschreibegeld verzichtet, demnach wohl im Hinblick auf die Förderung durch die Hansestadt.

Qualifikation, noch dazu mit einer weitreichenden Unterstützung, zunächst eine Information über sein ‚wissenschaftliches‘ Niveau. Seine weitere Laufbahn nähert sich damit zwar derjenigen weiterer Musiker an, die parallel zu ihrem Organistenberuf einer juristischen Tätigkeit nachgingen; doch zunächst ist dieses berufliche Profil vor dem Hintergrund der Lebenswege seiner Hamburger Mitschüler zu bewerten und erscheint damit als individuell.

### Fabricius im Leipziger Musikleben

Schon kurz nach seiner offiziellen Immatrikulation trat Fabricius in Leipzig musikalisch in Erscheinung. 1655, als der Nikolaiorganist Johann Rosenmüller aus Leipzig geflohen war, bewarb er sich neben Adam Krieger um die Nachfolge. Beide Bewerber waren seit 1650 in Leipzig; offenkundig war es Krieger jedoch noch leichter gelungen als Fabricius, dort auf sein musikalisches Talent aufmerksam zu machen. Krieger berichtet, in seiner Leipziger Zeit habe ihm musikalisch „keiner vorgegriffen“<sup>22</sup>; dies belegt, daß zumindest seiner Sicht zufolge auch Fabricius unter seinem Einfluß stand.

Anfang 1656 wurde Fabricius offenkundig zu einer der treibenden Kräfte, die auf eine Amtsentsetzung des alternden Thomasorganisten Georg Engelmann hinarbeiteten. Der Rat ließ am 2. Januar 1656 Erkundigungen bei Tobias Michael darüber einholen<sup>23</sup>, „was es mit dem *organisten* Georg Engelmann wegen seines vielfältigen sauffens vor eine beschaffenheit habe“. Der Thomaskantor berichtete zunächst pauschal, es „sey bemelter Organist fast iederzeit truncken, wan er auf der orgel schlagen solte“, lastete ferner Engelmann alle ‚Heuler‘ und die Schwergängigkeit der Klaviatur an und bezog sich dann auf folgenden Bericht:

Vor ungefehr 5. oder 6. wochen habe er [= Engelmann] zu *Fabricio* Wernern auf der *orgel* gesagt, er wollte hinunter zur beichte gehen, hette ihm auch die Hand gegeben, vndt gesagt, Sie wollten einander hiermit verzeihen, worinnen sie einander beleidiget, es hette ihm aber der branntwein sehr aus dem halße gerochen vndt were sein gesicht gantz roth gewesen, darauf sollte Herr *L. Martinus* Geyer (:eingekommenem bericht nach:) ihn abgewiesen, vndt nicht zur beichte *admittiret* haben.

Tags darauf verweigerte Geier jedoch in einer entsprechenden Befragung die Aussage mit Hinweis auf das Beichtgeheimnis; folglich kommt nur Fabricius als Informant des Thomaskantors oder des Rates in Frage. In dem anschließenden Verfahren zur Amtsentsetzung Engelmanns, das sich bis 1660 hinzog und in das dieser in der Schlußphase auch den Kurfürsten einbezog, kommt zum Ausdruck, daß die Vor-

<sup>22</sup> 1657; dies und die übrigen Details zu Krieger nach Alfred Heuß, Vorwort zu: *DDT* 19, S. VII–IX.

<sup>23</sup> Stadtarchiv Leipzig (LEst), Tit. VII. B. 26 (*Fasciculus Die Organisten betr. 1660. sqq.*), fol. 2–3.

würfe, die ihm gemacht wurden, nicht durchweg als fair anzusehen sind<sup>24</sup>. Unklar ist, welche „Beleidigungen“ es zwischen Engelmann und Fabricius zuvor gegeben hatte; deutlich wird aber, daß Fabricius nur einen Moment lang den Versöhnungsgedanken mitrug, weil er das Geschehene umgehend anderen hinterbrachte. Es hat daher den Anschein, daß es Kreise in Leipzig gab, die das Freiwerden von Engelmanns Stelle nicht erwarten konnten, daß daher Pauschalvorwürfe geäußert und auch die Mängel einer alten Orgel ihrem Spieler angelastet wurden; der Rat beteiligte sich an diesem Vorgehen.

Außerhalb von dessen Einflußbereich, aber in unmittelbarer Nachbarschaft zu demjenigen Kriegers als Nikolaiorganisten gelangte Fabricius wenig später zu seiner ersten offiziellen Leipziger Funktion: 1656 wurde er Musikdirektor und Organist der Universität<sup>25</sup>. Das Musikwesen der Leipziger Universität lag traditionell im Aufgabenbereich des Thomaskantors<sup>26</sup>; folglich muß die Ernennung mit dessen Billigung erfolgt sein<sup>27</sup>, und sie muß, da auch Krieger – zumal in seiner angenommenen Führungsrolle – Kontakte zur Universität hatte, mit diesem abgestimmt gewesen sein, vielleicht bereits im Hinblick auf dessen Wechsel an den Dresdner Hof. Für die Regelung muß Fabricius aber auch Rückhalt in der Stadt gehabt haben. Denn sie hatte, da zwischen Tobias Michael und Fabricius ein beträchtlicher Altersunterschied bestand, von vornherein die unübersehbare Konsequenz, daß Michaels Nachfolger im Thomaskantorat nicht auch die traditionellen Universitätspflichten würde wahrnehmen können, solange Fabricius im Amt wäre<sup>28</sup>.

Daß er sich, als im Folgejahr Michael starb, um dessen Nachfolge bewarb, läßt sich nur als logische Folge daraus bezeichnen, daß er jenen musikalischen Posten an der Universität innehatte, denn damit wäre die traditionelle Doppelfunktion wiederhergestellt gewesen, und die Ämtertrennung des Vorjahres müßte in der Rückschau als Versuch gelten, die Nachfolge Michaels zu präjudizieren. Doch dieser Gedanke spielte in den Überlegungen des Rates keine Rolle, denn in der entscheidenden Wahlsitzung am 17. Juli 1657, im Plenum der Drei Räte, wird Fabricius bei der knappen Vorstellung der Bewerber genannt; seine Kandidatur ist für die Entscheidungen, die getroffen werden sollen, also bedeutungslos. Noch in der Sitzung selbst war offen, ob Krieger die musikalische Seite der Stelle und Sebastian Knüpfer lediglich die schulische übertragen werden solle (oder ob der letztere das gesamte

<sup>24</sup> Engelmann beklagt am 25. April 1660 gegenüber dem Kurfürsten, er sei nie vor dem Rat zu den Vorwürfen gehört worden, und verweist lediglich auf sein Gichtleiden. Bemerkenswert ist der gleichmäßige, flüssige Duktus der Schrift seiner eigenhändigen Eingabe (ebd., fol. 5–6).

<sup>25</sup> Schering [s. Anm. 1], S. 249.

<sup>26</sup> Ebd., S. 319. Erst nach Fabricius' Tod wurde für Johann Schelle die traditionelle Koppelung wiederhergestellt.

<sup>27</sup> Ein Einvernehmen zwischen beiden spiegeln ebenso die zitierten Vorgänge zu Jahresbeginn.

<sup>28</sup> Neben dem Rückhalt in der Universität, der sich in den Dichtungen aus der Professorenschaft spiegelt, mit denen im Folgejahr den Druck seiner Tanzsammlung *Deliciae harmonicae* an die Öffentlichkeit begleitet werden, vgl. Schering [s. Anm. 1], S. 249.

Amt für sich erhalte).<sup>29</sup> Die Wahl fiel „per majora“ auf Knüpfer allein; dessen musikalische Startposition erscheint damit als vergleichsweise schwach: Wenn er in der Sitzung als „der gewesene Baßist“ erwähnt wird<sup>30</sup>, dann wird betont, daß er weit unter Krieger stehe, denn dieser war zuvor der Vorgesetzte dieses Bassisten gewesen<sup>31</sup>. Ferner sagt Bürgermeister Christoph Pincker, der die Abstimmung eröffnet, von Knüpfer, er sei „zur *direction des chori musici* nicht genug“<sup>32</sup>. Im Kräftespiel des Leipziger Musiklebens gab es damit – vielleicht nur während der Einarbeitungszeit Knüpfers – Freiräume, und in diesen konnte Fabricius sich offenkundig eine Sonderstellung aufbauen. Ihr Keim war das Musikdirektorat an der Universität, zu dem Knüpfer keinen Zugang erhielt; welche Regelungen auf diesem Sektor hätten getroffen werden sollen, wenn Krieger Michaels Nachfolger geworden wäre, bleibt undurchsichtig. Also läßt sich in der Regelung der Michael-Nachfolge zugleich der Keim für Fabricius' weiteren Aufstieg in Leipzig sehen.

Dessen nächste Etappe ist anderthalb Jahre später erreicht, als Fabricius am 15. März 1658 zum Nachfolger Kriegers als Nikolaiorganist gewählt wird und in dieser Stellung seine akademischen Funktionen beibehalten kann. Zwar enthält der Revers, den er vier Tage später unterzeichnet, den üblichen Passus, daß Universitätsämter nur mit besonderer Genehmigung des Rates übernommen werden dürften<sup>33</sup>; daß Fabricius ein solches Amt bereits inne hatte, bleibt jedoch unerwähnt. Die Kopplung der Ämter erscheint in der Stadtgeographie Leipzigs zwar buchstäblich nahe liegend<sup>34</sup>; doch scheint niemand dagegen protestiert zu haben, daß mit der Berufung Fabricius' an eine der Hauptkirchen (und damit in den Bereich, dem der Thomas-kantor als *Director musices* vorstand) nicht auch im Hinblick auf die Universität der Status quo ante wiederhergestellt wurde.

Kriegers Weggang gab dem Rat die Möglichkeit, auch die Engelmann-Frage neuerlich anzuschneiden. Zweck der Verhandlung in den Drei Räten<sup>35</sup> ist daher Folgendes: „Es habe sich die organistenstelle in der Kirchen zu St. Niclas alhier durch Kriegers abreisen verlediget, dahero zu *deliberiren*, wer an dessen stelle zu verordnen, *item* ob Engelmann der organist zu St. Thomas weg. seines lüderlichen

<sup>29</sup> Es handelt sich damit um einen Parallelvorgang zu dem, der nach Johann Kuhnaus Tod diskutiert wurde, vgl. Ulrich Siegele, „Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit“, in: *BjB* 69 (1983), S. 7–50, hier S. 12–16 und 43–45. Bemerkenswert ist aber, daß – anders als von Siegele für die Abstimmungen von 1722/23 dargestellt – hier Entscheidungen noch in der Sitzung selbst herbeigeführt, nicht also gemäß dem Selbstverständnis einer Konsensgesellschaft im Voraus geregelt wurden.

<sup>30</sup> LEst, VIII. 38 (Protokoll der Drei Räte), fol. 159v.

<sup>31</sup> Schering [s. Anm. 1], S. 132.

<sup>32</sup> LEst, VIII. 50 (Protokoll der Drei Räte), fol. 133r. Gegenüber der zuvor genannten Protokollserie erweist sich diese in jedem Detail als die besser informierte; zum Verständnis vgl. auch Siegele [s. Anm. 29], S. 48–50.

<sup>33</sup> LEst, Tit. VII. B. 26, fol. 9.

<sup>34</sup> Im gleichen Sinne wie dem, daß 1722 der Nikolaiorganist Johann Gottlieb Görner zunächst interimistisch den Musikdienst in der Universitätskirche versah; zu den Auseinandersetzungen um den Fortgang vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 1 und 2, Kassel etc. und Leipzig 1963 und 1969 (im Überblick besonders Bd. 1, S. 30–45, Nr. 9–12).

<sup>35</sup> Zitiert nach LEst, Tit. VIII. 50, fol. 164r–165r.

lebens zu *removiren*, vndt ihm *provision* zu machen?“ Als Marginalie werden drei Personen genannt, um die die folgenden Verhandlungen kreisten: „Werner Fabricius“, „Schop zu Güstro“ und „der Junge Preisensin“. Wiederum formuliert Christoph Pincker die angestrebte Ideallösung<sup>36</sup>: „1. Giebt sein *votum* zu des organisten stell zu St. Niclas *Wernero Fabricio*. 2. Engelmänn zu *removiren*, vndt ihm inmittelst aliment zu verschaffen weg. seines weibes vndt Kinder, [nachträglich eingefügt: „vndt an dessen stell Schopen zu Güstrau zu verordntn.“] Jedoch hette man ihm zuvor anzumelden, daß es eine schlechte besoldung alhier gebe.“

An Fabricius' Berufung bestand somit kein Zweifel. Auch die Empfehlungsschreiben für ihn („von Verschiedenen sonderlich dem Herrn Hoffmarschall Rechenberg“<sup>37</sup>) mögen den Ausschlag gegeben haben. Deutlich wird aber das Ziel des Verfahrens: Mit Fabricius wurde zwar ebenso ein Sweelinck-Enkelschüler auf den Posten an St. Nikolai berufen, wie Krieger einer gewesen war (er hatte Unterricht von Samuel Scheidt erhalten). Doch mit dem angestrebten Nebeneinander der Scheidemann-Schüler Fabricius und Schop wird eine stilistische Umbewertung deutlich, derzufolge die Kunst norddeutscher Organisten für die Leipziger Verantwortlichen (bzw. die unter ihnen, die die Entscheidungen steuerten) im Mittelpunkt des Interesses stand. Mit der Wahl Fabricius' und der Einsetzung Preisensins als Substituten – solange Schop sich zur Besoldungsfrage nicht geäußert habe<sup>38</sup> – konnte dieses Ziel weiterhin immerhin als erreichbar erscheinen. Zu fragen ist allerdings, wer den Kontakt zu Schop hergestellt hatte, so daß dieser unter den „Competitores“ erscheint: Er kann kaum von offizieller Seite zur Bewerbung aufgefordert worden sein, weil dann wohl die Besoldung von vornherein angesprochen worden wäre; also ist seine Kontaktperson außerhalb des Rates zu suchen. Da die Bewerbernamen als Marginalie in das Protokoll eingefügt wurden und die Personen – im Hinblick auf die konkrete Stellensituation – zwischen den Positionen frei verschiebbar behandelt werden, gibt es aber auch keinerlei Hinweise darauf, ob sich Schop konkret um die Nachfolge Kriegers an St. Nikolai oder nur allgemein in diese diffuse Stellensituation hinein beworben hatte. Immerhin erscheint es aber als denkbar, daß Fabricius den Kontakt zu seinem früheren Mitschüler hergestellt hatte – dann allerdings wohl in der Gewißheit, in diesem bei der Besetzung des Postens an St. Nikolai keinen Konkurrenten zu haben. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß es dem Schreiber des Zweitprotokolls nicht gelang, die komplexen Überlegungen zu durchschauen; daß er allerdings die Kandidatur Schops damit umschreibt, es „wehre einer von Hamburg vorgeschlagen“<sup>39</sup>, erscheint als zusätzliche Argumentationshilfe:

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> LEst, Tit. VIII. 38, fol. 175v. Zu Johann Georg Freiherr von Rechenberg (1610–1664) vgl. Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universallexikon*, Bd. 30, Leipzig und Halle 1741, Sp. 1298f.

<sup>38</sup> Das Einkommen des Thomasorganisten bestand aus 100 fl. Besoldung, freier Wohnung und „*Accidentia* von Hochzeiten“; eine weitere Einnahmequelle wird 1672 mit „kann *privat Discipul*: halten“ umschrieben. Betont wird außerdem: „bekommet aber weder holz noch getreydig“. LEst, VII. B. 108, fol. 24.

<sup>39</sup> Ebd., fol. 175r. Zweck der gleichzeitigen Neuregelung der Organistenstelle an St. Thomas sei es, „ihm [Fabricius] und beyden zuhelfen“ (175v).

Denn damit ist in der Ratssitzung unzweifelhaft nicht nur der Dienstort Schops, sondern auch seine Herkunft angesprochen, möglicherweise also auch auf Schops Unterrichtszeit bei Scheidemann hingewiesen worden, die ja parallel zu derjenigen Fabricius' stattgefunden hatte. Die Zugehörigkeit zu einem Hamburger Organistenkreis mag für die Leipziger Verantwortlichen also die Attraktivität Fabricius' und Schops ausgemacht haben.

Die Berufung Schops scheiterte; dennoch wurde eine ‚kleine Lösung‘ möglich, indem dem nunmehr einzigen „Hamburger“ Organisten Fabricius in wesentlichen Teilen die Kontrolle über den Posten an der Partnerkirche übertragen wurde. Preisensin mußte sich in seinem Revers verpflichten, „daßienige was ihm in der Wißenschafft noch ermanglet zur ganzlichen *perfection* zu bringen.“<sup>40</sup> In der Wahl-sitzung war dies damit konkretisiert worden, daß Preisensin „sich von H. Wernern besser *informiren* laßen [...] wollte“<sup>41</sup>. Als Folge daraus, daß der Rat die Vorkehrungen für die Fortbildung Preisensins traf, mußte dieser sich in seinem Revers zu lebenslangem Dienst in Leipzig verpflichten<sup>42</sup>.

Die stilistische Grundlage, auf die die Ratsverhandlungen abzielten, sind allerdings vergleichsweise schwer zu fassen. Schering erkennt in den *Geistlichen Arien, Dialogen und Concerten*, die Fabricius 1662 in Druck gab<sup>43</sup>, „zwar [...] die gute norddeutsche Schule [...], aber der Phantasieflug geht nicht hoch“. Ähnlich äußert sich Roland Jackson über Fabricius' Orgelwerke<sup>44</sup>. Zu bedenken ist aber, daß Fabricius, nur vier Jahre älter als Buxtehude, den Einbruch der Frescobaldi-Tradition im norddeutschen Raum, der sich vor allem mit dem Wirken Matthias Weckmanns verbinden läßt, nicht miterlebt haben (Weckmann war erst seit 1655 in Hamburg) und im Unterricht bei Scheidemann wohl auch nicht aus anderer Quelle rezipiert haben kann. Sein Schaffen bewegte sich von dem Fundament aus, das dieser (und der Vater Albert Schmidt) ihm vermittelt hatten, ähnlich abgerückt fort, wie es für die künstlerische Biographie Georg Wolfgang Druckenmüllers angenommen werden muß. Diese Feststellung ändert aber nichts daran, daß Fabricius' Auffassung von Orgelspiel und -komposition prinzipiell auf seine norddeutschen Erfahrungen gegründet waren. Genau dies muß das künstlerische Spektrum gewesen sein, daß er Preisensin vermittelte.

<sup>40</sup> LEst, Urkundensammlung, Urk.-K. 79,45, fol. 1–2.

<sup>41</sup> LEst, VIII. 50, fol. 233r.

<sup>42</sup> LEst, Urkundensammlung, Urk.-K. 79,45, fol. 1–2. Zu den Gesetzmäßigkeiten dieses Verfahrens vgl. Konrad Küster, „Schütz und die Orgel. Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600“, in: *SchützJb* 22 (2000), S. 7–16, hier S. 15f.).

<sup>43</sup> *RISM A/I*, F 35.

<sup>44</sup> Vgl. *JAMS* 24 (1971), S. 318; allerdings darf die Beurteilung der Werke deren klar didaktische Ausrichtung („Kürtze Praeambula vor Incipienten“) nicht übergehen. Die in Jacksons Artikel „Fabricius, Werner“ (*NGroveD* 6, S. 349) erwähnte Detailstudie (R. Mayer, *The Keyboard Tablature of Werner Fabricius*, Diss., Roosevelt University, 1972) war mir nicht zugänglich; nicht einmal im Online-Katalog der Roosevelt University selbst ist sie nachweisbar.

Damit jedenfalls hatte Fabricius fortan die Orgeln beider Hauptkirchen unter seiner Kontrolle und zusätzlich den Musikposten der Universität inne; neben Knüpfer als Thomaskantor war ihm eine Schlüsselstellung im Musikleben der Stadt zuge wachsen. Im Wesentlichen behielt er diese bis zu seinem Tod am 9. Januar 1679. Seine Bewerbung zurück nach Hamburg – um die Nachfolge seines Lehrers Thomas Selle 1663<sup>45</sup> – hatte keinen Erfolg. Allerdings wurde während jener Jahre auch der Posten des Thomasorganisten wieder etwas völlig Eigenständiges: Als Preisensin am 22. Mai 1672 gestorben und Jacob Weckmann zu dessen Nachfolger bestellt worden war, rückte dessen Posten aus dem Einflußbereich Fabricius'. Daß dieser an den Verfahren zur Neubesetzung beteiligt wurde, ist aber zwingend anzunehmen.

### Jacob Weckmann und seine Leipziger Position

Jacob Weckmanns Geburtsdatum ist unbekannt; er ist ein Kind aus der ersten Ehe Matthias Weckmanns, die dieser am 31. Juli 1648 in Lübeck mit Regina Beute schloß. Das älteste in Hamburg geborene Kind dieser Ehe ist die Tochter Eva Christina (20. Juli 1657). Zweifellos war Jacob älter; als seinen Geburtsort nennt er Dresden, den Dienort seines Vaters in den Jahren zwischen 1649 und 1655<sup>46</sup>. Da er das zweite Kind aus dieser Ehe sein soll, kann er kaum vor 1650 geboren sein, und da er 1672 jene Stelle antrat, nicht wesentlich danach. Bis zu seinem Studium in Wittenberg, das der sächsische Kurfürst mit einem Stipendium unterstützte<sup>47</sup>, ist seine Ausbildung in nächster Nähe seines Vaters anzunehmen; die stilistischen Eindrücke, die er dabei empfangen hat, können sich nicht wesentlich von dem Bild unterscheiden, das auch die Nachwelt von Matthias Weckmann gewinnen kann. Jacobs stilistischer Ausgangspunkt läßt sich also wiederum nur mit dem Begriff „norddeutsch“ umschreiben, nun aber zweifellos auf dem fortentwickelten stilistischen Fundament, das das musikalische Geschehen im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts kennzeichnet. Von diesem Bild geht auch Schering aus, wenn er schreibt, Weckmann habe bald einsehen müssen, „daß ein Festhalten an dem gewaltigen Orgelbarock der Norddeutschen nicht nach Leipziger Geschmack sei“<sup>48</sup>. Doch im Detail wirkt diese Feststellung kaum glaublich, denn mit dem ausgreifenden Wirken Fabricius' hatte es seit über einem Jahrzehnt an den beiden Hauptkirchen der Stadt und ebenso an der Universität eine auf norddeutsche Vorstellungen gegründete Orgelmusik gegeben; Jacob Weckmann gehörte lediglich einer neuen Generation an.

<sup>45</sup> Krüger [s. Anm. 2], S. 94; Schering [s. Anm. 1], S. 143.

<sup>46</sup> Fritz Juntke, *Album Academiae Vitebergensis*, Jüngere Reihe Teil 2 (1660–1710), Halle 1952, S. 362. Zu den Daten vgl. auch Ibo Orgies, „Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns“, in: *Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg*, hrsg. v. S. Jullander, Göteborg 1993, S. 1–24, hier S. 14.

<sup>47</sup> Zum Stipendium vgl. Krüger (wie Anm. 2), S. 159. Zur Immatrikulation (gleichzeitig mit dem Bruder Johann Georg) vgl. Anm. 46.

<sup>48</sup> Schering [s. Anm. 1], S. 246.

Seine Wahl (am 19. Juli 1672) erfolgte einstimmig, und zwar ohne daß er eine reguläre Probe ablegen mußte – „weil etl. H. außm Raths *collegio* ihn albereit gehöret er auch von H. CapellMstr Schützen sehr *recommndiret*“, wie Christoph Pincker die Reihe der Voten einleitete<sup>49</sup>. Er erhält auf diese Weise den Vorzug vor Johann Hermann Scheins Sohn Johann Georg und „des H. von Einsiedels bedienten“ Johann Christoph Ziegler. Das Leipziger Wirken Weckmanns erstreckte sich daraufhin lediglich über acht Jahre; er starb bereits am 19. Oktober 1680. Diese Zeit erscheint gegliedert durch die Bewerbung um die Nachfolge seines Vaters in Hamburg 1674, die zwar – wie der Rückkehrversuch Fabricius’ – nicht von Erfolg gekrönt war; in diesem Fall mögen die Hamburger Diskussionen um Nepotismus bei der Ämterverteilung und -weitergabe seine Chancen gemindert haben, ebenso die gegen diesen Nepotismus gerichtete örtliche Bestimmung, daß ein neuer Bewerber in den Posten des Vorgängers einheiraten solle (Weckmann hätte seine Stiefmutter heiraten müssen)<sup>50</sup>. Dennoch nahm er den bloßen Umstand, daß er sich aus Leipzig weg beworben hatte, zum Anlaß, beim Rat Unterstützung für die Umgestaltung seines Instrumentariums (hier: der kleinen Thomaskirchenorgel) zu erreichen; die Bemerkung, der 16-füßige hölzerne Subbaß sei zu schwach und „blos pro forma“ da<sup>51</sup>, kann gleichsam spiegeln, wie Weckmann und sein Vater die Erweiterung der Hamburger Katharinenorgel 1669–74 um eine 32’-Posaune<sup>52</sup> einschätzten.

### Die Schüler Werner Fabricius’ und Jacob Weckmanns in Sachsen

Mit dem Tod Fabricius’ 1679 und Weckmanns 1681 fand die Zeit der ‚Norddeutschen‘ in Leipzig äußerlich ihr Ende. Allerdings strahlten die Wirkungen beider Musiker im sächsischen Raum noch weit aus, und sie reicht mit Daniel Vetter, der – als Fabricius’ Schüler und Nachfolger – bis zu seinem Tod 1721 den Organistendienst an St. Nikolai versah, in Leipzig selbst noch bis an die Zeit Bachs heran; Vetter und Bach begegneten einander im Dezember 1717 als Gutachter der Scheibeorgel in der Leipziger Paulinerkirche<sup>53</sup>. Weckmanns Nachfolger hingegen wurde der ehemalige Dresdner Kapellmeister Vincenzo Albrici; gegen dessen Bewerbung hatte kein anderer Kandidat eine Chance. Als dieser schon wenig später Leipzig wieder verließ, spielte der Traditionsbezug zu Fabricius und Weckmann offenbar schon keine Rolle mehr; mit dem (nur kurzzeitigen) Wirken von Heinrich Gottfried Kühnel aus Zeitz und der folgenden Wirkungszeit Johann Kuhnaus traten andere Überlegungen in den Vordergrund.

<sup>49</sup> LEst, VIII, 51, fol. 218r. Daneben hatte ihn auch Knüpfer für die Stelle empfohlen, vgl. S. 246.

<sup>50</sup> Konrad Küster, „Hamburgs ‚zentrale Stellung‘ in der norddeutschen Orgelkultur: Überlegungen zu einem Forschungsmodell“, in: *Beiträge zur Hamburger Musikgeschichte*, hrsg. v. H. J. Marx, Frankfurt am Main 2001 (= *Hamburger Jahrbuch zur Musikwissenschaft* 18; im Druck).

<sup>51</sup> Zitiert nach Schering [s. Anm. 1], S. 109.

<sup>52</sup> Hierzu Fock [s. Anm. 20], S. 57.

<sup>53</sup> Zu den Vorgängen vgl. *Bach-Dokumente* I [s. Anm. 34], Nr. 87.

Daß für Kandidaten um die Nachfolge Fabricius' der Hinweis auf dessen Unterricht eine Rolle spielen konnte, liegt nahe, ebenso in dem Verfahren nach Weckmanns Tod. Wie die Wahl Albricis zeigt, war die Tradition in der Stadt auch nicht unangefochten; insofern ist aber die Berufung eines Fabricius-Schülers 1679 nichts Selbstverständliches gewesen. Und daß auch 1681, als Weckmanns Nachfolge zu regeln war, Bewerber auf einen Unterricht bei Fabricius hinweisen konnten, zeigt im Nachhinein noch einmal die Stellung, die dieser im Leipziger Musikleben innegehabt hatte.

Die Formulierungen, mit denen die Kandidaten ihre Bewerbungen begründeten, erschließen weitere Informationen über Fabricius' und Weckmanns Leipziger Wirken<sup>54</sup>. So wird deutlich, daß Veters Bewerbung vor allem deshalb Erfolg hatte, weil er – als einer der jüngsten Schüler Fabricius' – in dessen Lebenszeit gleichsam bereits in den Posten hineingewachsen war. Vetter, seit Winter 1678/79 an der Universität Leipzig immatrikuliert<sup>55</sup>, begründet seine Bewerbung damit, daß

[...] ich (1) mich auf d. *Clavir*, besonders das Orgellwerck, von meiner Jugend an, mit möglichstem Fleisse geleet und darvon *profession* zu machen, gänzlich gemeinet bin, auch zu solchem Ende (2) zu Breßlaw und alhier in Leipzig dieses *studium* vornehmlich getrieben, maßen ich allein bey dem Seel. H. *Wenero Fabricio* in die 4. Jahr die *perfectionirung* solcher Kunst gesucht und Gott lob! erhalten habe, so gar, daß Er (3) bey Seiner bißherigen LeibesSchwachheit mich auf eine lange Zeit an Sonn= und Feyertagen, in BrautMessen und sonst Seine stelle auf der Orgell bey allerhand *Musicen* vertreten laßen [...].

Mit dieser Vertretungstätigkeit war er gegenüber Johann Keimel im Vorsprung, der, aus Leipzig stammend, gleichsam „ältere Rechte“ ins Feld zu führen versucht, weil

ich nicht nur einer von denen Ältisten des des [sic] Seelig=Verstorbenen H. *FABRICII Discipeln* bin, sondern auch viele Jahre her nebenst dem *Studio Mathematico-Juridico* sonderlich auch das *Studium Musicum Instrumentale* mit großen Kosten eyfrigt getrieben, und (ohne Ruhm anzumelden!), nechst *Gott* durch Treüe *Information* so wohl gedachten H. *FABRICII* Seel. als auch Anderer verhoffentlich so viel in dieser Wißenschafft begriffen [...]

Mit nahezu gleichen Worten bewirbt sich Keimel 1681 auch um die Weckmann-Nachfolge, betont zugleich seine Herkunft aus Leipzig<sup>56</sup> und hebt hervor, daß er von der Fabricius-Tradition nicht abgewichen sei („Wann [...] ich aber bißhero nechst

<sup>54</sup> LEst, VII. B. 108, fol. 25–36 (Fabricius-Nachfolge 1679) und fol. 38–56 (Weckmann-Nachfolge 1681).

<sup>55</sup> Erler, *Matrikel* [s. Anm. 21], S. 470 (ohne Einschreibgebühr).

<sup>56</sup> In der Wahlsitzung 1679 sprechen sich drei Mitglieder für Keimel, 17 für Vetter aus; LEst, VIII. 51, fol. 311v. Zu den Vorgängen siehe auch unten.

Meinen Andern *Juridico-Mathematicis Studijs* mich auch jederzeit auff die *Musicam Instrumentalem* durch *Manuduction* des Seeligen Herrn *Weneri Fabricij* von vielen Jahren her geleet, und biß dato darinnen mich fleißig geübet [...]“). Dies informiert über das Bewußtsein in der Stadt: Wenn nämlich zwischen dem von Fabricius praktizierten Stil (in der Ausprägung, der Keimel schon vor längerer Zeit begegnet war) und demjenigen des rund 20 Jahre jüngeren Weckmann ein allzu krasser Unterschied gesehen worden wäre, wäre es unklug gewesen, sich gerade auf die ältere Stiltradition zu berufen. Keimel hatte sich 1657 an der Leipziger Universität immatrikuliert<sup>57</sup>, also kurz nach der Berufung Fabricius' zum Universitätsorganisten; der Unterricht kann aber auch schon früher eingesetzt haben.

Auch Gottfried Christoph Gräffenhayn verweist in seiner Bewerbung um Weckmanns Nachfolge auf die Fabricius-Tradition, an der er aber nicht erst als Student Anteil hatte<sup>58</sup>, sondern wohl schon Jahre zuvor – noch vor Johann Schelles Antritt des Thomaskantorats 1677. Gräffenhayn verweist darauf,

daß ich nebenst denen *literis* auf wohl genanter Dero berühmten Thomas=Schule die Edele *Music* ohne rühm zu melden, dergestalt *excoliret*, daß ich nicht allein zu einem *membro* des *Primi Chori*, sonst die Erste *Cantorey* genandt, welche iederzeit aus den 8 besten *Subjectis* bestehen muß, sondern auch gar zu deßelben *Præfecto, ut vocant, constituiret* worden, bey welcher stelle ich offtmahl *absente Dominô Directore* die völlige *Music* bestellet, und nach deßen vergnüßen *dirigiret*, Wie nichts weniger in denen Seel. Herrn Knüpfern und Herrn Wernern *privatissimè* die *information*, und zwar von jenen in *Musicâ Poeticâ* und *Composition*, von diesem aber in der *Organistenkunst* und *Musicâ Pneumaticâ* eine gute Zeit genoßen, und nach derselben absterben Ihren Herrligen *principiis* nachgefolget [...].<sup>59</sup>

Neben der Organistenkunst wird also auch ein spezifisches Knüpfen-Erbe genannt – als Qualifikation für den Organistenposten in der Kirche, auf die sich auch der Kantorendienst des Director musices ausrichtete. Gräffenhayns Qualifikation ist also im Prinzip ähnlich breit gewesen, wie es für Albrici als früheren Dresdner Hofkapellmeister angenommen werden kann. Umso mehr ist zu bedenken, daß sich in dem mit Albrici und Gräffenhayn umschriebenen Profil auch eine Information über das Wirken Jacob Weckmanns verbergen kann; eigens geprüft werden müßte, ob es damals in der Thomaskirche – abweichend von den Verhältnissen der Bach-Zeit –

<sup>57</sup> Erler, *Matrikel* [s. Anm. 21], S. 216.

<sup>58</sup> Gräffenhayn hatte sich erst im Winter 1679, also nach Fabricius' Tod, an der Universität Leipzig immatrikuliert; Erler, *Matrikel* [s. Anm. 21], S. 141.

<sup>59</sup> Zitat nach dem Schreiben vom 8. Februar 1681 an den Rat; das andere, knappere ist am 31. Januar 1681 an den Bürgermeister Christian Lorenz von Adlershelm gerichtet. Der Unterschrift seiner beiden Bewerbungsschreiben zufolge stammte er aus dem thüringischen Leubingen (bei Sömmerda).

Freiräume für eine eigenständige Figuralmusik des Organisten gab<sup>60</sup>. Gräffenhayn war später Organist in Sangerhausen; nach seinem Tod 1702 bewarb sich Bach – zunächst noch mit guten Erfolgsaussichten, letztlich aber vergeblich – um seine Nachfolge<sup>61</sup>.

Zwei andere Bewerber um die Nachfolge Weckmanns berufen sich hingegen auf Kontakte zu diesem. Der Bewerber Johann Schwagrigh stand eher Weckmanns Vater nahe, doch Kontakte zum Sohn sind gleichfalls erkennbar. Schwagrigh schreibt, er

habe meine *operam* bescheidenlich E. E. Hochweisen Rath, antragen wollen, sonderlich weil ich 1) von Jugend auff, von meinem Vater Johann Schwagrighen *Dom Vndt* Stadt Organisten in Meißen, zu dieser Kunst *ex Fundamentis* angeführet worden, nachgehends 2) mich in solcher Kunst zu *perfectioniren* nacher Hamburg begeben, alsselbst bey dem berühmten Organisten, Herrn Mattheus Weckman Seel :/als Ihres Seel: verstorbenen [eingefügt: „Organistens“] Herrn Vaters/: meine Kunst ferner weit *excelliret*, undt mit deßen vielgeltene*n* *recomandation*, von E. E. Hochweisen Rath daselbsten, zu einen *Altisten* bey deroselben weitberühmbten *Music* in die 3 Jahr bestellet worden, [...].

Schwagrigh hatte sich folglich vor 1674 (Matthias Weckmanns Todesjahr) in Hamburg aufgehalten und von dort spätestens 1678 den Weg nach Leipzig gefunden – zweifellos mit dem Hinweis auf das dortige Wirken Jacob Weckmanns. Schwagrighs gleichnamiger Vater wirkte noch „um 1690“ in Meißen, er selbst wurde kurz nach der fehlgeschlagenen Leipziger Bewerbung zum Organisten an der Marienkirche in Zwickau ernannt<sup>62</sup>.

Eine ähnlich günstige Position gegenüber Weckmann wie die, die für Daniel Vetter zur Fabricius-Nachfolge geführt hatte, konnte schließlich Johannes Henckel für sich erhoffen,

weil ich denn auch die Organisten Kunst von Jugend auff, und zwar von Tit: Herrn Joachim Ernst Witten, Ihrer Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Herzog *Friederichs* von Altenburgk, wohlbestelten Hoff Organisten erlernet, und solche *Profession*, so wol in Chemnitz und Freybergk, mehrmahls aber alhier in Leipzig nunmehr drey Jahr bey H *Jacob Weckmannen* seeligst *exerciret* und *excelliret* habe, maaßen

<sup>60</sup> Dies erklärte auch die Hintergründe der Berufung des Thomasorganisten Kuhnau zum Thomaskantor 1701.

<sup>61</sup> *Bach-Dokumente* I [s. Anm. 34], Kommentar zu Nr. 38, S. 94f.

<sup>62</sup> Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1899), Leipzig 1978, S. 221 (Meißen), S. 375 (Zwickau). Schwagrigh starb 1688. Seine Bewerbungen in Leipzig und Zwickau sind als gleichzeitige Vorgänge zu betrachten: Jacob Weckmann war am 19. Oktober 1680 gestorben, Schwagrighs Zwickauer Vorgänger Daniel Schmidt am 22. November 1680; die Wahl Albricis in Leipzig erfolgte am 27. Mai 1681, der Zwickauer Dienstantritt am 26. Juni (nach Probespiel am 5. Juni). Unklar bleibt, welcher von beiden Schwagrighs sich 1658 in Leipzig immatrikulierte; Erler, *Matrikel* [s. Anm. 21], S. 416. Wahrscheinlicher ist, daß es sich um den Vater handelt.

vielen bekend, absonderlich den Hhn *Cantor* H. Johann Schellen und anderen, [...] daß ich solchen Organisten Dienst gedachte drey Jahr unzehlich vielmahl, so wohl vor H. *Jacob Weckmannen* Seel., alhier zu *St. Thomæ*, als auch unterschiedene mahl zu *St. Nicolai* verwaltet, auch die zu der Organisten Kunst benöthigte *Composition* von H. *Jacob Weckmannen* Seel. erlernt habe.

Demnach hatte Henckel, der seit 1671 in Leipzig studierte<sup>63</sup>, erst nach Knüpfers Tod in Leipzig musikalisch Fuß gefaßt; sein Unterricht bei Weckmann, der nur in den „drey Jahr[en]“ vor dessen Tod im Oktober 1680 gelegen haben kann, fällt zusammen mit dem Wirken des neuen Thomaskantors Johann Schelle (seit 1677), und die Vertretungstätigkeit an St. Nikolai mag sich auch auf die Zeit vor der Wahl Veters beziehen<sup>64</sup>.

Deutlich wird somit, wie sehr vor allem die hohe Protektion Albricis die Ausbildung einer eigenen Leipziger Organistenschule, die sich in ihren Traditionen auf die Hamburger gründete, verhinderte. Mit den Hinweisen auf Gräffenhayn in Sangerhausen, Schwagrigh in Zwickau und ohnehin Vetter in Leipzig wird aber deutlich, daß für den sächsisch-thüringischen Raum diese Etappe der Organistenkunst keineswegs folgenlos blieb. Der Kreis derer, für die dies bisher schon festgestellt werden konnte, erweitert sich also nach der Durchsicht der Bewerbungsunterlagen in erster Linie um Musiker, die erst kurz vor den jeweiligen Wiederbesetzungsverfahren ihren Unterricht erhielten; vermutlich warteten vor allem sie damals auf eine Anstellung, so daß auch noch zahlreiche weitere sächsische Organisten der Zeit engeren Kontakt mit dieser ‚Leipziger Schule‘ gehabt haben können. Jener Kreis hingegen ließ sich zuvor anhand der Angaben umschreiben, die aus Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte* zu entnehmen sind: mit den Hinweisen auf Johann (oder eher: Gottfried) Ernst Pestel, den Schloßorganisten in Altenburg, Johann Friedrich Alberti, in gleicher Funktion in Merseburg tätig, und Valentin Hausmann (d. J.), den fürstlichen Musikdirektor in Köthen.

Von Pestel berichtet Mattheson, daß er Weckmanns „gründliche Regeln zur geschickten Ausübung brachte“; er wirkte zunächst als Organist in Weida, dann 1687–1732 am Vorgängerinstrument der Altenburger *Trost-Orgel*<sup>65</sup>. Johann Friedrich Alberti hingegen war Fabricius-Schüler und ist der einzige bislang bekannte Organist aus diesem Leipziger Kreis, der neben einer bloßen Ausbildung bei einem aus Nord-

<sup>63</sup> Erler, *Matrikel* [s. Anm. 21], S. 174. Da in Chemnitz und Freiberg jeweils mehrere Organisten gleichzeitig wirkten, lassen sich die von Henckel angesprochenen Personen nicht eindeutig bestimmen.

<sup>64</sup> Bemerkenswert erscheint, daß dieselbe Lehrerfolge (erst Witt, dann Weckmann) auch für Johann (= Gottfried) Ernst Pestel referiert wird; vgl. die nächste Fußnote. Witt stammte ebenfalls aus der norddeutsch-dänischen Tradition, vgl. Bernd Baselt und Karl-Ernst Bergunder, Art. „Witt, Christian Friedrich“, in: *NGroveD* 20, S. 465.

<sup>65</sup> Vgl. Mattheson, *Ehrenpforte* [s. Anm. 3], S. 255 (dort auch das Zitat), sowie Felix Friedrich, *Geschichte und Rekonstruktion der Trost-Orgel in der Konzerthalle Schloßkirche Altenburg*, Altenburg 2/1987 (= Beiträge zur Altenburger Heimatkunde 10), S. 11. Max Seiffert („Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg“, in: *SIMG* 2, 1900/01, S. 76–132, hier S. 124) bezeichnet Pestel irrtümlich als Organisten in Altona.

deutschland ‚Eingewanderten‘ diese Eigenschaften auch bereits selbst mitbrachte. 1642 in Witzwort (Eiderstedt) geboren<sup>66</sup>, erschloß ihm zwar erst Fabricius die eigentliche musikalische Laufbahn; doch da Mattheson darauf verweist, daß Alberti bereits in seiner Jugend „die Musik, und sonderlich das Clavier, als ein Nebenwerk“ neben seiner auf Theologie ausgerichteten Ausbildung betrieben habe, muß auch Alberti seine ersten musikalischen Erfahrungen aus Norddeutschland mitgebracht haben<sup>67</sup>. Nach dem Unterricht, der für Alberti sein fünfjähriges Leipziger Studium (seit 1661)<sup>68</sup> begleitet hatte, sei er Fabricius zumindest ebenbürtig gewesen. Auch dies belegt letztlich Fabricius‘ künstlerische Ausstrahlung: daß Alberti als „Späteinsteiger“ jene herausragende Qualifikation erlangen konnte. Auch Hausmann war Fabricius-Schüler, und zwar – Matthesons Hinweisen nach zu schließen – etwa gleichzeitig mit Gottfried Christoph Gräffenhayn, denn wie dieser wird auch für Hausmann – als Thomasschüler – auf einen Doppelunterricht bei Knüpfer und Fabricius verwiesen<sup>69</sup>, der somit eine Grundachse der Musikausbildung im Leipzig jener Zeit gewesen sein dürfte – neben der Sonderstellung Weckmanns als Vertreter einer jüngeren Generation.

### Schütz, Pincker und die Beurteilung der Situation

Bei vordergründiger Betrachtung wirken die geschilderten Vorgänge vielleicht noch als Zufall oder auch als normal: daß Fabricius, der zunächst nur für seine Studienzeit in die Stadt gekommen war, ‚zufällig‘ einen Organistenposten in Leipzig antritt, daß er in Leipzig Schüler unterrichtet (dies gilt auch für Preisensin) und sich die weiteren

<sup>66</sup> Der Ortsname Tönning (Mattheson, *Ehrenpforte* [s. Anm. 3], S. 5) ist nur als ungefähre Angabe zu verstehen; bei seiner Immatrikulation in Rostock im November 1658 bezeichnet sich Alberti vielmehr als „Oldensvorta Eiderostadensis“ (Adolph Hofmeister, *Die Matrikel der Universität Rostock*, Bd. III, 1, Rostock 1893, S. 203a). Die örtlichen Kirchenbücher jener Zeit sind nicht erhalten; da Mattheson aber darauf hinweisen kann, daß Albertis Vater dem geistlichen Stand angehörte, läßt sich der Geburtsort klar bestimmen: Peter Alberti wirkte 1638–48 als Diakon in Witzwort (folglich ist dies als Taufort anzunehmen), wechselte 1648 ins benachbarte Oldenswort und wirkte dort von 1653–1667 als Pastor (darauf bezog sich Alberti bei seiner Immatrikulation in Rostock). Zu den Daten für Peter Alberti vgl. Otto Fr. Arends, *Geistligheden i Slesvig og Holsten fra Reformationen til 1864*, Kopenhagen 1932, Bd. 1, S. 7); sämtliche Artikel über Alberti in Lexika (zuletzt: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 1, Sp. 353f.) sind entsprechend zu korrigieren.

<sup>67</sup> Sofern diese Ausbildung bereits in Oldenswort einsetzte, hat als erster Lehrer der dort zwischen 1638 und 1655 nachweisbare Organist Berendt Knutsen zu gelten, dem das in seinen Wurzeln ins Jahr 1591 zurückreichende und 1655 durch Tobias Brunner nochmals umgestaltete Instrument zur Verfügung stand (vgl. Garding, Kirchenkreisarchiv Eiderstedt, Bestand Oldenswort 89). Weitaus reichere Möglichkeiten der Ausbildung ergaben sich zweifellos in Stralsund; als Organist wirkte hier seit 1646 der Scheidemann-Schüler Johann Martin Rubert, zunächst noch an der wohl von Nicolaus Maaß gebauten Orgel (Ernst Praetorius, „Mitteilungen aus norddeutschen Archiven über Kantoren, Organisten, Orgelbauer und Stadtmusiker älterer Zeit bis ungefähr 1800“, in: *SIMG* 7, 1905/06, S. 204–252, hier S. 242; Werner Schwarz, *Pommersche Musikgeschichte. Historischer Überblick und Lebensbilder*, Bd. 1, Köln und Wien 1988, S. 79f.).

<sup>68</sup> Erler, *Matrikel* [s. Anm. 21], S. 4; nach zwei Jahren in Rostock (Mattheson, *Ehrenpforte* [s. Anm. 3], S. 6) wechselte er also in den ersten Jahren Fabricius‘ als Nikolaiorganist nach Leipzig.

<sup>69</sup> Mattheson, *Ehrenpforte* [s. Anm. 3], S. 103.

Entwicklungen als Ausbildung einer eigenen Tradition darstellen lassen (besonders im Hinblick auf Vetter), schließlich auch, daß Jacob Weckmann – als Sohn des einstigen Dresdner Kapellmitgliedes – von der Wittenberger Universität den Weg nach Leipzig findet. Doch bereits die Kontakte zwischen dem Rat und Albert Schop deuten in eine andere Richtung, und diese tritt bei einer Vertiefung in die zitierten Ratsprotokolle noch deutlicher hervor: Die angedeuteten Umriss einer Leipziger Organistentradition, die sich von Hamburger Verhältnissen herleitet, ergeben sich nicht nur in der Rückschau, sondern in ihnen äußerte sich wohl zeitweilig ein echtes Konzept. Zu fragen ist folglich, wo die treibenden Kräfte für diese Entwicklungen zu sehen sind.

Eine Schlüsselfunktion in den Verhandlungen lag, wie sich aus den zitierten Berichten von Wahlsitzungen ergibt, bei dem Bürgermeister Christoph Pincker, dessen musikalische Stellung bereits damit umschrieben ist, daß er 1648 Euphrosyne, die Tochter des kursächsischen Kapellmeisters Heinrich Schütz, heiratete<sup>70</sup>. Als Pincker nach deren Tod 1656 zum zweiten Mal heiratete, gehörte Krieger zu denen, die dem Paar einen musikalischen Glückwunsch überbrachten<sup>71</sup>; damit wird eine besondere Verbindung Pinckers zu dem jungen Nikolaiorganisten deutlich, die dann auch den Ratsprotokollen zur Nachfolge Tobias Michaels entnommen werden kann. Schließlich beruft sich Pincker in der Wahlsitzung für Jacob Weckmann von vornherein auf ein Gutachten seines ersten Schwiegervaters Schütz. Zwischen diesem und Werner Fabricius schließlich wird eine Verbindung anhand des Vierzeilers faßbar, den Schütz am 7. Oktober 1662 zu Fabricius' *Geistlichen Arien, Dialogen und Konzerten* beisteuerte<sup>72</sup>. Pincker wiederum bestimmte das Abstimmungsverfahren, das 1658 zu Fabricius' Wahl führte – zum Nachfolger Kriegers. Bereits die persönlichen Beziehungen zwischen den Familien Weckmann und Schütz bzw. Pincker und Schütz müssen also den Blick auf die beiden zuletzt Genannten lenken; für Fabricius, der – wie anfangs erwähnt – Schütz vielleicht schon als Kind begegnet ist, wird im Leichensermon die besondere Freundschaft zu diesem hervorgehoben<sup>73</sup>.

Daß vor allem Pincker das Geschehen gestaltete, ist anhand der Ratsprotokolle unverkennbar. 1657, bei der Wahl des neuen Thomaskantors, scheiterte er mit dem Versuch, für Krieger eine Trennung der schulischen Aufgaben von den musikalischen Seiten des Amtes durchzusetzen, fand aber immerhin Zustimmung für seine Alternativlösung, Knüpfer das Thomaskantorat ganz anzuvertrauen. 1658 verbindet sich ebenso mit Pinckers Namen das Konzept, mit Fabricius und Schop die Leipziger Orgelmusik völlig neu zu definieren – das, wie erwähnt, anscheinend so komplex

<sup>70</sup> Zu Pinckers Biographie vgl. Hans-Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 167f.; Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universallexikon*, Bd. 28, Leipzig und Halle 1741, Sp. 359f.

<sup>71</sup> Vgl. Helmuth Osthoff, Art. „Krieger, Adam“, in: *MGG* 7, Sp. 1785–1791, hier Sp. 1786.

<sup>72</sup> Abdruck z. B. in: *Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe u. Schriften*, hrsg. v. E. H. Müller, Regensburg 1931, S. 383; mit deutscher Übersetzung: Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel etc. und München 2/1979, S. 195.

<sup>73</sup> „Leichensermon“ [s. Anm. 9], S. 181.

entwickelt worden war, daß der Schreiber des Zweitprotokolls weder der Vorlage folgen konnte noch überhaupt dazu kam, irgendeine Person außer Fabricius in seiner Niederschrift zu erwähnen – also auch nicht Preisensin, der immerhin am Ende der Sitzung interimistisch zum Thomasorganisten gewählt worden war.

Nachdem die Berufung Schops gescheitert war, hatte auch der nächste Schritt der Gestaltung keinen Erfolg. In der Sitzung der Drei Räte vom 24. Februar 1660 versuchte Pincker offenkundig, die Verhältnisse an der Thomasorgel, die nur interimistisch durch Preisensin versorgt war, durch die Hintertür zu klären. Als Regierender Bürgermeister machte er folgende Vorlage<sup>74</sup>: „Es sey eine person von Berlin zu der Orgel in der Kirchen zu St. Thomas anhero beschrieben vndt zur probe aufgestellt worden, dahehr zu *deliberiren*, ob er oder der Junge Preisensin zum Organisten zu bestellen.“ Die Abstimmung eröffnet Pinckers Amtskollege Kühlewein daraufhin so: „Er vernehme, daß diese person nicht genug zur orgel *qualificiret* sey, daher man ihn mit glimpff nebenst einer recompens *dimittiren* könnte“; er schlägt statt dessen vor, Preisensin unter der Bedingung, daß er sich von Fabricius fortbilden lasse, die Stelle ganz zu übertragen. Folglich ergab sich hier als Alternative zu einer überregionalen Lösung immerhin die, Fabricius die Funktion des führenden Organisten zuzuerkennen.

1672 hingegen war Pincker darin erfolgreich, Jacob Weckmann ohne Probe als Nachfolger Preisensins einzusetzen. Wichtig erscheint dabei, daß (und wie) einer der Kandidaten trotz bester Protektion (durch den sächsischen „*Appellation* Gericht *Präsident* Tit. Herrn Heinrich Hildebrand von Einsiedel etc. auf Scharffenstein“), Johann Christoph Ziegler, aus dem Kandidatenkreis herausgedrängt wurde. Am 6. Juni 1672 verfaßte der Stadtschreiber Lindner einen mit „Notandum“ überschriebenen Bericht, demzufolge Ziegler „bey abgelegter Probe, Jacob Weckmannen nicht gleich befunden seyn soll“<sup>75</sup>. Deutlich ist, wie unparteiisch die Notiz gehalten ist: Die Formulierung „seyn soll“ spiegelt das Urteil eines anderen; doch an der Notiz als solcher und ihrer Existenz in der Akte ist irgend jemandem gelegen – wohl kaum dem Stadtschreiber persönlich. Als sich Ziegler, inzwischen Universitätsorganist in Wittenberg, später auch um die Nachfolge Weckmanns bewirbt, erinnert er an jene Vorgänge und beschreibt die Ratsreaktion auf seine Bewerbung völlig anders: „Weil es aber nicht mehr *res integra* war, vertrösteten E. HochEd. v. Großachtb. Herrl. Mich, anderweit, so einige Stelle *vacant* seyn sollte, zu *accomodiren*.“ Die Aktennotiz des Stadtschreibers datiert vom 9. Juni 1672, am gleichen Tag noch setzte Johann Georg Schein in Dresden sein Bewerbungsschreiben auf<sup>76</sup>, die Wahl Weckmanns erfolgte erst am 19. Juli 1672<sup>77</sup>. Unmißverständlich verweist Ziegler also darauf, daß ihm die Situation als ein abgekartetes Spiel erschien; das „Notandum“ mit seiner indirekten Rede verstärkt den Eindruck, daß die Leipziger Organistenpoli-

<sup>74</sup> LEst, VIII. 50, fol. 233 (olim 132).

<sup>75</sup> LEst, VII. B. 108, fol. 11.

<sup>76</sup> LEst, VII. B. 108, fol. 10 und 12.

<sup>77</sup> LEst, VIII. 51, fol. 218.

tik auf klare Ziele ausgerichtet war und der Anschein eines ordnungsgemäßen Auswahlverfahrens nur mit Mühe gewahrt werden konnte.

Pincker starb 1678<sup>78</sup>; daß er „unter der Orgel und Chor“ der Nikolaikirche beige-  
setzt wurde<sup>79</sup>, erscheint nach den vorausgegangenen Entwicklungen als durchaus  
passend. Doch auch die Wahl Veters zum Nachfolger Fabricius' nahm einen eigen-  
tümlichen Verlauf. In der Sitzung der Drei Räte vom 22. Juli 1679, der letzten vor  
dem Ratswechsel, stellt Paul Wagner als Regierender Bürgermeister den Verhand-  
lungsgegenstand folgendermaßen vor<sup>80</sup>:

Was maßen nach Werner *Fabricij* absterben, die *organisten* Stelle zu *S. Nicol.* sich  
erlediget, und hierzu Daniel Vetter von Breßlau, welcher bey lebzeiten gemeldten  
*Fabricij* als auch nach deßen absterben, die *orgel* in der Kirche gespielet und von  
dem Cantore alhier das Lob gegeben worden, daß er diesem Werck gewachsen  
gnug, sich nebenst folgenden Personen angeben benant: [d. h. der Schreiber  
verzichtet auf Erwähnung der Personen im Protokoll] daher zu *deliberiren* ob  
und wer auß diesen *competitoren* zur Probe zuzulaßen.

Daraufhin heißt es: „H. Cammer Rath von Adlershelm giebet Daniel Vettern sein  
*votum* zur organisten Stelle zu *St. Nicol.*“ – und: „H Baumeister Mayer giebet  
Keümeln [= Johann Keimel] sein *votum* und zwar zur Probe weil er ein Stadt Kind.“  
Wieder kam die Wahl nur „per majora“ zustande; Mayers *Votum* fand drei Anhänger,  
die Vetter-Wahl hingegen siebzehn.

Deutlich wird damit, daß eben noch in einer günstigen Ratskonstellation  
(Wagner<sup>81</sup> formuliert die Vorlage, Adlershelm<sup>82</sup> das erste *Votum*) die Wahl Veters  
erfolgen sollte und eine Übrumpelung der Versammlung in Kauf genommen wurde,  
indem für Vetter auf die Probe verzichtet wurde. Die Reihung der Kandidaten  
spiegelt sich ansonsten bis heute in der Ablage der Akten: Veters Bewerbungsschreiben  
dient als Umschlag für diejenigen seiner Konkurrenten; am weitesten in-

<sup>78</sup> Wie Anm. 70.

<sup>79</sup> J. H. Zedler, *Universalexikon* Bd. 28 [s. Anm. 70], Halle und Leipzig 1741, Sp. 359f.

<sup>80</sup> LEst, VIII. 51, fol. 311v.

<sup>81</sup> Seine musikalischen Ambitionen lassen sich damit umschreiben, daß ihm 1663 Johann Caspar Horn den ersten Teil seiner Suitensammlung *Parergon musicum* widmete (vgl. Schering [s. Anm. 1], S. 395) und daß er außerdem der Verfasser des achtbändigen Wagner'schen Gesangbuches ist; vgl. auch J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universalexikon*, Bd. 52, Leipzig und Halle 1747, Sp. 680f.

<sup>82</sup> Die Stellung Adlershelms bleibt vorerst unscharf. Deutlich ist zunächst, wie sehr er an der Gestaltung des musikalischen Geschehens beteiligt war; Gräffenhayn adressierte eines seiner Bewerbungsschreiben an ihn, und das seit 1886 gedruckt vorliegende Memorial, mit dem Knüpfer seine Ablehnung des Rufes nach Hamburg auf die Nachfolge Christoph Bernhards kommentiert (La Mara, *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Bd. 1: Bis zu Beethoven, Leipzig 1886, S. 117–119), ist ebenfalls an ihn gerichtet. Daß Adlershelms Tochter, die Übersetzerin Johanna Lorenzin von Adlershelm, möglicherweise in Hamburg geboren wurde (vgl. Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Bd. 1, Leipzig 1750, Sp. 98, im Gegensatz zu Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universalexikon*, Bd. 1, Halle und Leipzig 1732, Sp. 535: Leipzig), deutet an, welche besondere Beziehung dieser Bürgermeister zu den musikalischen Verhältnissen Hamburgs gehabt haben kann.

nen liegt die Bewerbung dessen, der in seinem Wirken am weitesten von Leipzig entfernt war – die Ortsnamen wurden mit Rötel auf den Adreßfeldern vermerkt, und nur bei Vetter wird statt dessen der Name des Bewerbers genannt<sup>83</sup>. Damit wird deutlich, daß sich weite Kreise des Rates über den Gedanken, ein Stadtkind zu bedenken, vorsätzlich hinwegsetzten; da mit Vetter und der Alternative Keimel in jedem Fall die Fortführung der Tradition, die mit Fabricius verbunden war, gesichert war, kann es sich nur um die Wahl zwischen einem Älteren und einem Jüngeren gehandelt haben<sup>84</sup>.

Fabricius gelangte hingegen gleichsam durch Zufall nach Leipzig, nämlich mit dem Hamburger Stipendium; ehe er dorthin kam, gab es die Zielrichtung, jene norddeutsch beeinflusste Leipziger Tradition zu schaffen, noch nicht. Daß sich die Personalverhältnisse in dieser Weise entwickelten, ist folglich nicht nur mit dem Einfluß des alternden Dresdner Kapellmeisters oder musikinteressierter Leipziger Bürgermeister zu erklären; vielmehr liegt auf musikalischer Seite zweifellos bei Fabricius und seinem offenkundig nicht gerade zurückhaltenden Auftreten die Wurzel dafür, daß sich in der Stadt ein Bewußtsein für die Qualitäten jener ‚Hamburger‘ Orgelmusik so nachhaltig ausbreiten konnte.

<sup>83</sup> Die Reihenfolge lautet demnach: Vetter, Keimel (aus Leipzig), Johann Ernst Kirch (aus Straßburg, aber in Leipzig wohnhaft), Samuel Ebbard (Halle), Johann Christoph Ziegler (Wittenberg), Johann Krieger (Greiz). Vgl. auch Anm. 54.

<sup>84</sup> Jüngere erhielten nicht prinzipiell aus stilistischen Gründen den Vorzug, sondern auch weil Musikerposten nicht auf Mobilität angelegt waren; die Verpflichtung eines Jüngeren ließ ein längeres, bruchloses Wirken erwarten. Vgl., zu entsprechenden Beobachtungen für Hamburg, auch Küster, „Hamburgs ‚zentrale Stellung‘“ [s. Anm. 50].

## Die Grobe-Tabulatur

### Überlegungen zu ihrer Genese und zur thüringischen Buxtehudeüberlieferung im 17. Jahrhundert

von Markus Rathey

#### I

Unter den als verloren zu verzeichnenden Tabulaturhandschriften des 17. Jahrhunderts nimmt die „Grobe-Tabulatur“ eine besondere Stellung ein. Zum einen enthielt sie als Unikate die Orgelwerke der sonst vor allem als Vokalkomponisten bekannten Musiker Johann Rudolph Ahle (1625–1673) und Wolfgang Carl Briegel (1626–1712), und zum anderen war die Tabulatur die früheste belegbare Quelle für Dietrich Buxtehudes *Präludium g-Moll* (BuxWV 148). Die Handschrift ist seit 1867 verschollen,<sup>1</sup> jedoch gestatten eine Abschrift, die der Magdeburger Domorganist und Orgelmusikhistoriograph Gottfried August Ritter in den Jahren 1837/38 angefertigt hat, sowie weitere Quellen aus dem zeitlichen und lokalen Umfeld der Tabulatur Rückschlüsse auf ihre Genese.

Durch Ritters Angaben wissen wir, daß die Tabulatur von Johann Georg Grobe niedergeschrieben wurde, der um 1675 in Höngeda (bei Mühlhausen/Thür.) als Schuldiener tätig war. Der Ort verfügte zu dieser Zeit über eine für thüringische Dörfer typische musikalische Infrastruktur. Die Rechnungen der Kirche zu Höngeda belegen, daß man einen Adjuvantenchor besaß,<sup>2</sup> also einen Zusammenschluß erwachsener Männer, die die Knaben der Schule bei ihrem Gesangsdienst in der Kirche unterstützten.<sup>3</sup> Außerdem befand sich in der Kirche, wie ebenfalls den Kirchenrechnungen zu entnehmen ist, welche regelmäßig den Posten „Vom Positiv zu spielen“<sup>4</sup> verzeichnen, eine kleine Orgel. Des weiteren werden Zahlungen an einen Kalkanten abgerechnet, der hier die Bezeichnung „Elevant“<sup>5</sup> trägt.

Wer die Orgel spielte, wird nicht genannt. Erst 1684 ist einer Eintragung zu entnehmen:

<sup>1</sup> Michael Belotti, *Die freien Orgelwerke Dietrich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, 2. Auflage, Frankfurt/Main u. a. 1997 (= Europäische Hochschulschriften Reihe 36 Musikwissenschaft, Bd. 136), S. 184.

<sup>2</sup> So verzeichnen die „Rechnungen der Kirche zu Höngeda 1651–1697“ (Reichsstädtisches Archiv Mühlhausen [MLHr] 239/116,3), S. 155, im Jahre 1675 eine Zahlung „den Adjuvanten“. Dies wiederholt sich analog in den folgenden Jahren.

<sup>3</sup> Vgl. zum thüringisch-sächsischen Adjuvantenwesen: Fritz Rollberg, „Adjuvantenchöre in Westthüringen. Ein Beitrag zur Geschichte des ländlichen Musikwesens“, in: *Beiträge zur thüringischen Kirchengeschichte III*, Heft 5–7, 1933–35, S.70–114; s. auch zusammenfassend Arno Werner, Art. „Adjuvanten“, in: *MGG I*, Kassel 1949, Sp. 82–85.

<sup>4</sup> So etwa auch im Jahre 1675; s. MLHr 239/116,3, Rechnungen der Kirche zu Höngeda 1651–1697, S. 154.

<sup>5</sup> Ebd.

Dem Schulmeister vom positiv zu spielen I R 11 gr.<sup>6</sup>

Es ist davon auszugehen, daß der Schulmeister (= Lehrer) des Dorfes Organist und Kantor in Personalunion war und damit die Verantwortung für die Vokalmusik der Schüler und Adjuvanten wie für die Orgelmusik trug. Daraus ergibt sich für die Person des Lehrers Grobe, daß er eine gewisse musikalische Grundbildung besessen haben muß und auch Orgel spielen konnte. Und es liegt zudem nahe, daß Grobe die Tabulatur für seinen eigenen Dienst in Höngeda zusammengestellt hat. Letzteres hat auch Konsequenzen für die Einschätzung der Qualität der Handschrift. Diese kann nicht so schlecht gewesen sein, wie dies etwa Frotscher unterstellte, der etwas abschätzig von einer „unsicheren Überlieferung“<sup>7</sup> schrieb und meinte, Grobe gar die „einförmige[n] Skalenthemen ohne rhythmische Belebung“<sup>8</sup> in Johann Rudolph Ahles Orgelwerken zuschreiben zu können. Hätte Grobe nur als Schreiber fungiert, wären Frotschers Einschätzungen unter Umständen zutreffend; bei einem Musiker, der eine Tabulatur für den eigenen Gebrauch kopiert, sind solche Fehler eher unwahrscheinlich. Überdies konnte ein Vergleich der in der Grobe-Tabulatur enthaltenen Kompositionen Samuel Scheidts mit den gedruckten Vorlagen in der *Tabulatura Nova* zeigen, daß sich die Fehler in einem für Tabulaturhandschriften der Zeit üblichen Rahmen halten.<sup>9</sup>

Der genaue Entstehungszeitpunkt der Handschrift ist unbekannt. Nach Ritters Abschrift war die Tabulatur mit der Jahreszahl 1675 versehen. Damit ist allerdings noch nichts darüber ausgesagt, ob dies den Beginn der Niederschrift bezeichnet oder den Zeitpunkt der Fertigstellung. Zumindest für Buxtehudes *Präludium* konnte Belotti durch stil- und überlieferungskritische Überlegungen wahrscheinlich machen, daß es wohl nach 1675 eingetragen wurde.<sup>10</sup> Wann Grobe die übrigen Stücke in seine Handschrift aufgenommen hat, ist nicht bekannt. Allerdings kann bei den meisten von ihnen zumindest ein ungefährer Entstehungszeitraum rekonstruiert werden, wodurch sich ein terminus post quem für die Aufnahme in die Tabulatur ergibt.

## II

Da Ritter die Tabulatur nicht diplomatisch kopiert hat, sondern Stücke zu Gruppen zusammengefaßt und möglicherweise auch eine Reihe von Werken ausgelassen hat, ist die ursprüngliche Abfolge der Kompositionen nicht mehr zu ermitteln. Der Bestand wird im folgenden daher zur besseren Übersicht nach Komponisten geordnet wiedergegeben. Zu den von Ritter kopierten Orgelwerken Ahles kommen in der Tabelle noch weitere

<sup>6</sup> MLHr 239/116,3, Rechnungen der Kirche zu Höngeda 1651–1697, S. 219.

<sup>7</sup> Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* I, Berlin 1935, S. 577.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Vgl. Markus Rathey, *Johann Rudolph Ahle. 1625–1673. Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 229–232.

<sup>10</sup> S. Belotti [s. Anm. 1], S. 285.

Stücke, die Ritter nur in seinem *Orgelmusik-Katalog*<sup>11</sup> aufgeführt hat und die als verschollen gelten müssen:

Legende:	Adler	Johann Jakob Froberger, <i>Orgel- und Klavierwerke I</i> , hrsg. v. Guido Adler, Wien 1897 (= DTÖ VIII)
	Beuron	August Gottfried Ritter, <i>Choral-Vorspiele für die Orgel von älteren Meistern</i> , Erzabtei Beuron, Mus. ms. 159
	Kircher	Athanasius Kircher, <i>Musurgia universalis</i> , Rom 1650 (Reprint Hildesheim/New York 1970), 6. Buch, S. 466–475
	Leipzig	August Gottfried Ritter, <i>Sammlung von Praeludien, Fantasie'n pp für die Orgel</i> , Musikbibliothek Leipzig, P.M. 4736
	RitterKat	August Gottfried Ritter, <i>Orgelmusik-Katalog</i> , Erzabtei Beuron, 4° Mus. ms. 159
	Spitta	Philipp Spitta, <i>Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel</i> , Leipzig 1876

Komponist	Titel	Zuschreibung in der Quelle	Nachweise	Konkordanzen
Johann Rudolph Ahle	Fuga à 4 voci super Gott der Vater pp	J. R. Ahle	Beuron	–
	Fuga super: Allein Gott in der Höh pp	J. R. Ahle	Beuron	–
	Fuga super: Komm', heiliger Geist pp	J. R. Ahle	Beuron	–
	Fuga super: Nun lob' mein' Seel Komm, heiliger Geist pp	J. R. Ahle	Beuron	–
	Allein Gott in der Höh' pp	J. R. Ahle	Beuron	–
	Fuga: Mensch, wilt du leben pp	J. R. Ahle	Beuron	–
	Fuga super: Allein zu dir pp	J. R. Ahle	Beuron	–

<sup>11</sup> August Gottfried Ritter, *Orgelmusik-Katalog*, Erzabtei Beuron (BEU), 4° Mus. ms. 159.

<sup>12</sup> August Gottfried Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*. Zwei Bände in einem Band, Leipzig 1884 (Reprint Hildesheim 1969), Bd. 2, S. 196–198.

<sup>13</sup> Gotthilf Wilhelm Körner/August Gottfried Ritter, *Der Orgelfreund*, 6. Band, Nr. 16 und Gotthilf Wilhelm Körner, *Der Orgelvirtuos[e]*, Nr. 86.

<sup>14</sup> Heute in der Bibliothek Scheurleer, Den Haag. Bei Adler trägt die Quelle die Sigle P; s. Johann Jakob Froberger, *Orgel- und Klavierwerke I*, hrsg. v. Guido Adler, Wien 1897 (= DTÖ VIII). Die Beschreibung der Quelle P findet sich auf S. 121.

Fuga: Vom Himmel hoch, da komm ich her pp	[Anonym]	Beuron	–
Nun komm der Heiden Heiland	[Anonym]	Beuron	–
Diess sind die heiligen 10 Gebot	[Anonym]	Beuron	–
Christ, unser Herr zum Jordan kam	J. R. Ahle	Beuron	–
Erbarm dich mein, o Herre Gott	[Anonym]	Beuron	–
Vater unser im Himmelreich	J. R. Ahle	Beuron	–
An Wasserflüssen Babylon	[Anonym]	Beuron	–
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	J. R. Ahle	Beuron	–
Ach, Gott vom Himmel sieh darein	[Anonym]	Beuron	–
Mensch, willst du leben seliglich	[Anonym]	Beuron	–
Diess sind die heiligen zehn Gebot	[unbekannt]	RitterKat	–
Wir glauben all an einen Gott	[unbekannt]	RitterKat	–
Gott, der Vater, wohn uns bei	[unbekannt]	RitterKat	–
Vater unser im Himmelreich	[unbekannt]	RitterKat	–
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	[unbekannt]	RitterKat	–
Allein zu dir, Herr Jesu Christ	[unbekannt]	RitterKat	–
Jesus Christus, unser Heiland	[unbekannt]	RitterKat	–
Nun komm der Heiden Heiland	[unbekannt]	RitterKat	–
Gelobet seist du, Jesus Christ	[unbekannt]	RitterKat	–
Vom Himmel hoch, da komm ich her	[unbekannt]	RitterKat	–
Christum wir sollen loben schon	[unbekannt]	RitterKat	–
Christ lag in Todesbanden	[unbekannt]	RitterKat	–
Toccata ex Clave D	[unbekannt]	Ritter II <sup>12</sup>	–

Fuga (E)	[unbekannt]	Körner/ Ritter <sup>13</sup>	–
Ad Ionicum Durett à 4 voc. ex C	[unbekannt]	RitterKat	–
Fuga (D)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fuga (e)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fuga (D)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fuga (F)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fuga (B)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fuga (GH)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fuga ex Clave A	[unbekannt]	RitterKat	–
Fantasie (D)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fantasie (a)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fantasie (F)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fantasie (G♯)	[unbekannt]	RitterKat	–
Praeludium ex clave C	[unbekannt]	RitterKat	–
Praeludium (D)	[unbekannt]	RitterKat	–
Praeludium (E)	[unbekannt]	RitterKat	–
Praeludium (F)	[unbekannt]	RitterKat	–
Praeludium (G♯)	[unbekannt]	RitterKat	–
Praeludium (G♭)	[unbekannt]	RitterKat	–
Praeludium (A)	[unbekannt]	RitterKat	–
Praeludium (B)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fantasie (C)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fantasie (F) Fuga	[unbekannt]	RitterKat	–
Fantasie (B) Fuga	[unbekannt]	RitterKat	–
Fuga (G♭)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fantasie (A)	[unbekannt]	RitterKat	–
Fuga (G♯)	[unbekannt]	RitterKat	–

	Fuga (E)	[unbekannt]	RitterKat	–
Wolfgang	Fuga I <sup>mi</sup> toni.	W. C. Briegel	Leipzig	–
Carl	Fuga II <sup>di</sup> toni.	W. C. Briegel	Leipzig	–
Briegel	Fuga III <sup>iii</sup> toni.	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Fuga quarti toni.	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Fuga quinti toni	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Fuga sexti toni	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Fuga septimi modi	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Fuga octavi toni	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Introitus	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Fuge	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Englische Nachtigall	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Christ lag in Todes Banden	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Fuga super Dies sind die heil'gen zehn Gebot pp.	W. C. Briegel	Leipzig	–
	Es woll' uns Gott genädig sein pp.	W. C. Briegel	Leipzig	–
Dietrich Buxtehude	Preludio D. Buxtehude	[unbekannt]	Spitta	E.B. 1688
Johann Jakob Froberger	Fantasie super: ut-re-mi-fa- sol-la	Froberger	Adler, Quelle P <sup>14</sup>	Kircher
	Capriccioso	Froberger	Adler, Quelle P	(vgl. Adler, S. 121)
Samuel Scheidt	Wir glauben all' an einen Gott	[Anonym]	Beuron	Scheidt, TN III,17
	Magnificat 8vi toni.	[Anonym]	Beuron	Scheidt, TN III,6
	Magnificat 9ni toni	J. R. Ahle	Beuron	Scheidt, TN III,10

	O lux beata trinitas a 3 voci	JRA.	Beuron	Scheidt, TN III,16
	Vita sanctorum, decus angelorum	[Anonym]	Beuron	Scheidt, TN III,14

Gottfried August Ritter kopierte die Tabulatur in den Jahren 1837 und 1838. Dabei trennte er die Kompositionen nach freien und choralgebundenen Werken und trug sie in zwei Hefte ein. Inwieweit er in dieser Unterscheidung der Vorlage folgte, ist nicht bekannt. Das erste Heft trug den Titel *Choral-Vorspiele für die Orgel von ältern Meistern* und enthielt Choralbearbeitungen, die Wolfgang Carl Briegel und Johann Rudolph Ahle zugeschrieben waren. In das zweite Heft, das Ritter mit *Sammlung von Präludien, Fantasie'n pp für die Orgel von älteren Meistern* betitelte, kopierte er freie Clavierkompositionen von Briegel und Johann Jakob Froberger. Später trennte Ritter die ersten Seiten des ersten Heftes mit den Choralbearbeitungen Briegels heraus und vereinigte sie mit dessen freien Kompositionen im zweiten Heft, aus dem er die beiden Stücke Frobergers entfernte. Es ergaben sich so ein Heft mit Kompositionen Ahles, eines mit Werken Briegels sowie die beiden Einzelstücke Frobergers, die Ritter mit Froberger-Kompositionen aus anderen Quellen zusammenband.

Neben den von Ritter kopierten Stücken verzeichnete er in seinem Orgelmusikkatalog 28 Präludien, Toccaten und Fugen Ahles sowie zwölf weitere, ebenfalls Ahle zugeschriebene Choralbearbeitungen. Da Ritter sonst keine weitere Quelle für Ahles Orgelwerke nennt, dürfte er auch sie in der Grobe-Tabulatur gefunden haben. Mit zwei Ausnahmen, die von Ritter später in den Druck gegeben wurden, ist der Verbleib dieser Werke ungeklärt.

Zuletzt enthielt die Tabulatur noch das genannte *Präludium* Buxtehudes, von dem Spitta bei seiner Edition der Buxtehudeschen Orgelwerke eine Abschrift vorlag. Auch diese ist verschollen.

Die in der obigen Tabelle aufgelisteten Werke Samuel Scheidts waren in der Grobe-Tabulatur fehlerhaft zugeschrieben. Bei einigen ist Ahle als Verfasser genannt, bei anderen fehlt eine Verfasserangabe (so daß Ritter sie Ahle zuschrieb).

Für eine vorläufige Datierung der Grobe-Tabulatur ergeben sich aus dem Bestand einige Anhaltspunkte:

#### a) Samuel Scheidt

Die älteste Schicht bilden die Orgelwerke Samuel Scheidts. Sie stammen sämtlich aus dem III. Teil der *Tabulatura Nova* von 1624. Da kaum davon auszugehen ist, daß Grobe die Kompositionen Scheidts aus dem Druck übertragen und dann eine fehlerhafte Verfasserangabe hinzugesetzt hätte, muß mit mindestens einer Zwischenstufe in der Überlieferungskette gerechnet werden, so daß sich im günstigsten Fall das folgende Stemma ergibt:

S. Scheidt, *TN III*|  
X  
|

J. G. Grobe

Für eine Datierung der Tabulatur eignen sich Scheidts Kompositionen daher nicht.

#### b) Johann Rudolph Ahle

Der am häufigsten in der Tabulatur vertretene Komponist ist Johann Rudolph Ahle, was aufgrund der Nachbarschaft Höngedas zu Ahles Wirkungsort Mühlhausen nicht verwundern muß. Eine Datierung der freien Orgelwerke ist wegen fehlender formaler und stilistischer Parallelen zum übrigen Schaffen Ahles nicht möglich.

Die choralgebundenen Orgelwerke dürften dagegen aufgrund stilistischer Merkmale etwa zeitgleich mit seinen Motetten ab der Mitte der 1650er Jahre entstanden sein. Dafür sprechen der weitgehende Verzicht auf freie Kontrapunktik, die häufige Versetzung zweistimmiger Passagen um eine Oktave und die einfache Harmonik.<sup>15</sup> Da Ahle 1654 Organist an der Kirche Divi Blasii wurde, deckt sich dies mit dem Beginn seiner dortigen Dienstzeit. Er starb 1673, so daß damit der terminus ante quem der Entstehung der Kompositionen vorgegeben ist. Grobe könnte aufgrund der Nähe selbst ein Autograph des Komponisten vorgelegen haben. In diesem Fall wäre es nicht unwahrscheinlich, daß sich darin auch die genannten Werke Scheidts befunden haben, da Ahle dessen Orgelwerke kannte und sie zum Vorbild für seine eigenen Werke nahm.<sup>16</sup> Dies könnte auch die fehlerhaften Zuschreibungen der Werke Scheidts erklären, da Ahle in einem eigenen Exemplar darauf verzichten konnte, eigene und fremde Werke genau zu unterscheiden.

#### c) Wolfgang Carl Briegel

Die Orgelwerke Briegels sind nicht exakt zu datieren. Allerdings erlauben es auch hier die äußeren Umstände, den zeitlichen Rahmen ihrer Entstehung zu rekonstruieren. Briegel war zwischen 1650 und 1671 zunächst Hofkantor und später auch Hofkapellmeister in Gotha. Während dieser Zeit hatte er mehrfach Kontakt nach Mühlhausen. Bereits 1652 findet sich in den Rechnungen der Mühlhäuser Kämmerei der Eintrag:

Wolf Carl Briegeln fürstl. sächs. hoff Cantori zu Gotha, wegen dedicirung einer musicalischen Composition baar 6 R 14 gr.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Vgl. Rathy, *Ahle* [s. Anm. 9], S. 256–258.

<sup>16</sup> S. ebd.

<sup>17</sup> MLHr 2000/124, Kämmerei-Rechnungen 1651, fol. 308<sup>v</sup>.

Eine zweite Remuneration ist für das Jahr 1659 belegt. Briegel hatte dem Rat der Stadt ein Exemplar seines 1658 gedruckten *Geistlichen musikalischen Rosengartens* übersandt und dafür fünf Dukaten erhalten.<sup>18</sup> Zwischen 1660 und 1662 ließ er darüber hinaus die ersten beiden Teile seiner *Evangelischen Gespräche* sowie 1661 den zweiten Teil seiner *Geistlichen Arien* in Mühlhausen drucken. Ob Briegel dabei auch in Kontakt zu Johann Rudolph Ahle kam, ist nicht belegt, aber doch wahrscheinlich. Es dürfte kein Zufall sein, daß beide im selben Jahr, 1660, mit der Publikation geistlicher Arien begonnen haben. Außerdem widmete Ahle 1658 den zweiten Teil seines *Neugepflanzten Thüringischen Lustgartens* Briegels Dienstherrn, Herzog Ernst zu Sachsen-Gotha, und wies im Vorwort auf die hohe Qualität der Musik in dessen Residenz hin, die zu dieser Zeit unter der Leitung von Briegel stand.<sup>19</sup> Ein Jahr später, 1659, dedizierte Ahle dem Herzog eine kleine Gelegenheitskomposition zu dessen 58. Geburtstag.<sup>20</sup> Ahles Kontakt nach Gotha einerseits und Briegels Beziehungen nach Mühlhausen andererseits lassen vermuten, daß sich die beiden Musiker auch persönlich gekannt haben. Für die Überlieferung von Briegels Kompositionen in der Grobe-Tabulatur bedeutet dies, daß diese wohl über Ahle in die Mühlhäuser Gegend gelangt sind. Des weiteren ist davon auszugehen, daß dies nicht nach Briegels Wechsel nach Darmstadt geschah, sondern wohl vor 1671.

#### d) Johann Jakob Froberger

Die Herkunft der beiden Stücke Frobergers ist nicht klar zu eruieren. Seine Werke wurden zunächst handschriftlich tradiert und finden sich ab den 1670er Jahren im mitteldeutschen Raum; so etwa in Scharffes Tabulaturbuch von 1673.<sup>21</sup> Allerdings ist die bei Grobe mitgeteilte *Hexachordfantasia* bereits in Athanasius Kirchers *Musurgia* abgedruckt, so daß die Herkunft offen bleiben muß. Da Frobergers Werke in Norddeutschland schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts verbreitet waren, könnten sie auch von dort nach Mühlhausen gelangt sein,<sup>22</sup> etwa über Ahles Verbindungen nach Lüneburg und Hamburg, auf die noch einzugehen sein wird.

#### e) Konsequenzen

Insgesamt bietet der bisher dargestellte Bestand ein recht homogenes Bild: Alle Stücke sind sicherlich vor 1675 entstanden, und in allen Fällen ist es naheliegend, daß die

<sup>18</sup> Vgl. Rathey, *Ahle* [s. Anm. 9], S. 75.

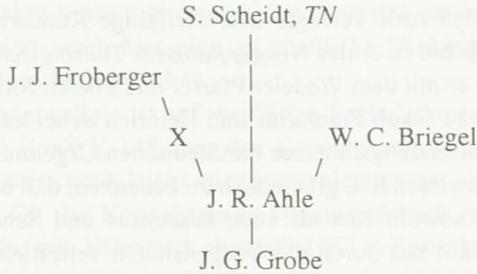
<sup>19</sup> Ebd., S. 133.

<sup>20</sup> Johann Rudolph Ahle, *Musikalischer Glückwunsch / welcher dem Durchlauchtigsten / Hochgebohrnen Fürsten und Herren / Herrn Ernsten / dem dritten dieses Namens / Herzog zu Sachsen / Jülich / Cleve und Bergk [...] Bey Höchsterfreulicher Antretung des in Christ-Fürstlichen Wolstande erlebten Acht und fünfßtzigsten Jahrs / in dieser 1659. Heilbringenden Christ-Nacht [...] übersendet wurde [...]*, Mühlhausen, 1659.

<sup>21</sup> Vgl. Friedrich W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, 2. Aufl., München-Salzburg 1990 (= Musikwissenschaftliche Schriften Bd. 22), S. 122.

<sup>22</sup> Vgl. ebd.

Werke über die Vermittlung Johann Rudolph Ahles zu Johann Georg Grobe gelangt sind. Auch in formaler Hinsicht weisen die Kompositionen in der Tabulatur Gemeinsamkeiten auf. Die Werke lassen sich sämtlich manualiter spielen und stellen an den Ausführenden keine sehr großen Anforderungen. Bedenkt man, daß die Handschrift für die Verwendung in Höngeda zusammengestellt wurde, wo man, wie die Belege in den Kirchenrechnungen zeigen, über ein Positiv verfügte, also wohl über eine Orgel ohne Pedal, so fügt sich der Bestand gut in diesen Befund. Ergänzt man das obige Stemma um die bisherigen Ergebnisse, so zeigt sich das folgende Bild:



## III

Einen Sonderstatus nimmt nun das *Präludium* in *g*-Moll (BuxWV 148) von Dietrich Buxtehude ein. Und dies in mehrfacher Hinsicht: Ließen sich die bisher genannten Werke problemlos in eine mitteldeutsche Überlieferung vor 1675 einreihen, so handelt es sich bei Buxtehudes Werk um einen der ersten Belege seiner Orgelmusik in Mitteldeutschland. Auch in stilistischer Hinsicht sprengt Buxtehudes Komposition das Corpus. Weder ist bei ihm eine reine Manualiterausführung denkbar, noch entspricht das *Präludium* im Hinblick auf seine spieltechnischen Anforderungen den übrigen, deutlich leichteren Werken in der Tabulatur.

Ritters Abschrift, die Spitta noch für seine Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes vorgelegen hatte,<sup>23</sup> ist nicht erhalten. Daher ist auch die Stellung des *Präludiums* in der Handschrift nicht mehr festzustellen. Es ist jedoch zu vermuten, daß sich das Stück im hinteren Teil der Tabulatur befand, da Ritters Übertragung des Werks nach den Angaben Spittas 1838 entstand; begonnen hatte Ritter aber bereits 1837 mit der Transkription der Tabulatur.<sup>24</sup>

Michael Belotti geht aus stilistischen und überlieferungsgeschichtlichen Kriterien davon aus, daß das Werk vor 1690 entstanden sein dürfte,<sup>25</sup> sonst aber zeitlich nicht bestimmbar ist. Sollte die Jahreszahl 1675, die seit Ritter mit der Grobe-Tabulatur verknüpft ist, das Entstehungsjahr bezeichnen, dann müßte das *Präludium* zu diesem Zeit-

<sup>23</sup> S. Belotti [s. Anm. 1], S. 93.

<sup>24</sup> Vgl. das Titelblatt der Beuronener Handschrift.

<sup>25</sup> S. Belotti [s. Anm. 1], S. 293.

punkt bereits in Mühlhausen oder in Höngeda bekannt gewesen sein. Wenn damit allerdings nur der Beginn der Niederschrift bezeichnet ist, dann ergäbe sich eine Zeitspanne von 1675 bis etwa 1690.

Für eine präzisere Datierung ist es hilfreich, der Frage nachzugehen, wie Buxtehudes *Präludium* in die Hände Grobes gelangt sein könnte. Da sich bei den übrigen in der Tabulatur enthaltenen Stücken die Annahme bewährt hat, daß Grobe durch die Vermittlung von Musikern in der nahegelegenen Reichsstadt Mühlhausen in den Besitz der Stücke gelangt ist, soll auch für das *Präludium* nach möglichen Mühlhäuser Verbindungen gesucht werden.

Bereits Johann Rudolph Ahle verfügte über vielfältige Kontakte nach Norddeutschland. Wie zwei Lobgedichte in Ahles *Neugepflanztem Thüringischen Lustgarten* (1657 und 1658) belegen, war er mit dem Wedeler Pfarrer und Poeten Johann Rist bekannt. Da Rist wiederum Kontakt zu Jakob Praetorius und Heinrich Scheidemann hatte, wäre hier schon eine mögliche Verbindungslinie zur norddeutschen Orgelmusik zu sehen. Belotti, der bereits hierauf hingewiesen hat, gibt jedoch zu bedenken, daß bei Buxtehudes Amtsantritt in Lübeck 1668 sowohl Rist als auch Praetorius und Scheidemann bereits tot waren.<sup>26</sup> Es könnten somit nur durch die Vorgenannten vermittelte Kontakte gewesen sein, die für die Überlieferung buxtehudescher Musik in Frage kämen. Belotti hält es allerdings für ungewiß, ob Johann Rudolf Ahle nach Rists Tod im Jahre 1667 noch „Gesprächspartner im Norden“<sup>27</sup> hatte und sucht nach anderen Vermittlungswegen. Belotti übersieht dabei, daß Ahle bereits zu Rists Lebzeiten nicht nur zu ihm, sondern auch zu mehreren Dichtern und Musikern in Lüneburg Kontakt hatte. Der zum Rist-Kreis zählende Lüneburger Poet Franz Joachim Burmeister verfaßte zu mehreren Ariensammlungen Ahles die Texte. Darüber hinaus belegen Lobgedichte des Kantors Michael Jacobi und des Organisten Christian Flor im ersten und zweiten Teil des *Neugepflanzten Thüringischen Lustgartens*, daß auch zu zwei Lüneburger Musikern freundschaftliche Kontakte bestanden. Während Jacobi bereits 1663 starb, hatte Ahle mit Flor auch später noch einen „Gesprächspartner im Norden“, der überdies auch über Kontakte nach Hamburg und Lübeck verfügte. Wenn Buxtehudes *Präludium* bereits zu Ahles Lebzeiten, d. h. vor 1673, nach Mühlhausen gelangt sein sollte, dann wäre Flor als Vermittler in Betracht zu ziehen.

Auf eine weitere mögliche Vermittlungslinie hat bereits Belotti hingewiesen. Von 1613 bis 1663 versah ein Martin Radeck(er) den Organistendienst an der Marienkirche in Mühlhausen und war damit ab 1654 auch Amtskollege des Divi Blasii-Organisten Ahle. Radecks Sohn, Johann Rudolph (\* ca. 1610) war von 1633 bis 1634 selbst Organist an Divi Blasii, bevor er 1635 bis 1645 zunächst als Organist in Flensburg und dann ab 1645 an der Heiliggeist-Kirche in Kopenhagen wirkte. Er starb 1663. Sein Sohn

<sup>26</sup> Ebd., S. 10.

<sup>27</sup> Ebd., S. 86.

Martin (1640–1684) trat seine Nachfolge an.<sup>28</sup> Martin Radeck war einer der angesehensten Musiker Kopenhagens und nachweislich auch mit Dietrich Buxtehude bekannt.<sup>29</sup>

Belottis These, bereits die Tatsache, daß in beiden Familien der Vorname Johann Rudolph auftrete, sei ein Beleg für freundschaftliche Beziehungen zwischen den Familien Ahle und Radeck, ist kein stichhaltiges Argument. Auch der von ihm vermutete Kontakt zwischen den in Dänemark lebenden Mitgliedern der Familie Radeck und Mühlhausen durch Briefe und gelegentliche Besuche<sup>30</sup> läßt sich nicht belegen. Doch auch wenn es keinen engen oder freundschaftlichen Kontakt zwischen den Familien gegeben haben sollte, so erlaubt doch bereits das Faktum, daß Ahle und Martin Radeck d. Ä. über mehrere Jahre hinweg Kollegen als Organisten an den beiden Hauptkirchen der Stadt gewesen sind, auch hier eine mutmaßliche Verbindung Ahles nach Norddeutschland und zu Buxtehude zu sehen.

Doch diese Verbindungslinie ist auf vielfältige Spekulationen angewiesen. Während eine Vermittlung von BuxWV 148 über den Kopenhagener Martin Radeck und seinen Großvater in Mühlhausen noch leicht zu rekonstruieren wäre, steht dem entgegen, daß letzterer 1663 starb. Ob der Kopenhagener Organist danach noch familiäre Kontakte nach Thüringen pflegte (sein Vater starb ebenfalls 1663 in Kopenhagen), ist nicht bekannt.

Eine wichtige Verbindung in den Norden, die in der bisherigen Diskussion um die Grobe-Tabulatur und die Überlieferung von BuxWV 148 noch nicht berücksichtigt wurde, führt über Johann Georg Ahle, der seinem Vater 1673 auf dem Posten des Organisten an Divi Blasii folgte. Zwar nahm Belotti an, daß Johann Georg Ahle „dem Höngedaer Schullehrer [Grobe] die Kenntnis der Kompositionen [J. R. Ahles] vermittelt hat“<sup>31</sup>, und damit auch an der Genese der Tabulatur beteiligt war. Jedoch konnte Belotti zu Johann Georg Ahles Beziehungen nach Norddeutschland nur feststellen, daß er „die Hamburger Kontakte [seines Vaters] nicht weitergeführt zu haben“<sup>32</sup> scheint. Eine Fortführung der durch Johann Rudolph Ahle angebahnten Hamburger und Lüneburger Kontakte ist indes für die Rekonstruktion einer Überlieferungskette von BuxWV 148 nicht notwendig. Ebenso wenig wie der bisher nicht erbrachte Nachweis eines Kontaktes des jüngeren Ahle zu dem Kopenhagener Martin Radeck. Vielmehr gelang es Ahle, neue Kontakte nach Norddeutschland zu knüpfen.

Die musiktheoretische Abhandlung *Musikalische Gartenlust*<sup>33</sup>, die Johann Georg Ahle 1687 in den Druck gab, wird u. a. durch ein Sonnett eingeleitet, das mit den Initialen „A.W.“ signiert ist. Bleibt hier der Autor noch im Dunklen, so zeigt die Unterschrift des sich anschließenden *Canon Musico-Mathematico-Hexaphonicus*, wie die Initialen auf-

<sup>28</sup> Zur Familie Radeck s. Klaus Beckmann, „Randbemærkninger til musikerfamilien Radeck“, in: *Organist-bladet* 53, 1987, S. 47–56; sowie Markus Rathey, „Außenwirkungen des Mühlhäuser Musiklebens im 17. Jahrhundert“, in: *Mühlhäuser Beiträge* 18, 1995, S. 71–76.

<sup>29</sup> Vgl. S. Belotti [s. Anm. 1], S. 88.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd., S. 95.

<sup>32</sup> Ebd., S. 86.

<sup>33</sup> Johann Georg Ahle, *Unstruhtinne / oder Musikalische Gartenlust: welcher beigefügt sind allerhand ergetz- und nützliche Anmerkungen*, Mühlhausen 1687.

zulösen sind: „Andreas Werckmeister / Org. Aul. Qvedlinb.“ Johann Georg Ahle und Andreas Werckmeister haben sich offensichtlich gekannt. Und eine Durchsicht von Ahles musiktheoretischen Werken zeigt, daß er Werckmeisters Abhandlungen nicht nur zur Kenntnis genommen, sondern auch positiv rezipiert hat.<sup>34</sup>

Durch den Kontakt Ahles zu Werckmeister ergibt sich nun eine weitere Verbindung zu Buxtehude, denn dieser war wiederum mit Werckmeister befreundet. Mehr noch: Es ist bekannt, daß Werckmeister Autographe Buxtehudes besessen hat, die er zwischen 1704 und 1706 an Johann Gottfried Walther weitergab.<sup>35</sup> Wenn Werckmeister Orgelwerke von Buxtehude besaß, dann ist nicht auszuschließen, daß über ihn auch Johann Georg Ahle in den Besitz einer Abschrift gelangt ist. Diese wäre allerdings auf die Zeit nach 1675 zu datieren. Denn der Kontakt Buxtehudes zu Werckmeister ist, wie Belotti und Snyder vermuten, wohl erst nach der Veröffentlichung von Werckmeisters *Orgelprobe* (1681) zustande gekommen.<sup>36</sup> Ahle und Werckmeister müssen sich, da die *Gartenlust* 1687 erschienen ist, davor kennengelernt haben. Buxtehudes *Präludium* könnte somit im Laufe der 1680er Jahre über Andreas Werckmeister in die Hände Ahles gelangt und dann von Grobe in seiner Tabulatur nachgetragen worden sein.

All dies deckt sich mit der von Belotti aufgestellten These, daß das *Präludium* vor 1690 entstanden sein müsse. Auch Belottis Vermutung, Grobes „Abschrift entstand wohl in einem gewissen zeitlichen Abstand zum Beginn (um 1675) seines Tabulaturbuches, den man auf etwa 10 Jahre ansetzen darf“<sup>37</sup>, fügt sich nahtlos in unsere Argumentation, denn mit einer Frist von zehn Jahren befände man sich wiederum in der Mitte der 80er Jahre des 17. Jahrhunderts.

Noch ein Drittes vermag die These zu stützen: Belottis textkritische Untersuchungen kommen zu dem Ergebnis, daß der Grobe vorliegende Text schon „mannigfach vermittelt gewesen zu sein“<sup>38</sup> scheint. Ahle könnte eine Abschrift Werckmeisters vorgelegen haben, die wiederum Grobe als Vorlage für seine Abschrift diente.

#### IV

Auch wenn der Weg des Buxtehudeschen *Präludiums* über Werckmeister und Ahle nach Mühlhausen schlüssig ist und von den genannten Rekonstruktionsversuchen mit den wenigsten Spekulationen auskommt, so bleibt doch auch dies nur eine Hypothese. Das enge Beziehungsgeflecht zwischen Mühlhäuser Musikern sowie Dichtern und Komponisten aus Norddeutschland, das im 17. Jahrhundert geknüpft wurde, ermöglichte auf vielen Wegen einen Austausch zwischen Mittel- und Norddeutschland und damit auch vielfältige Überlieferungen für BuxWV 148:

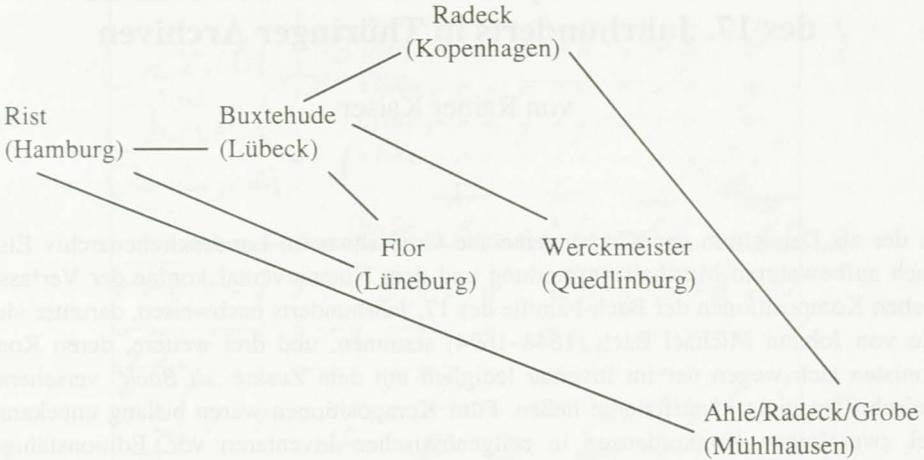
<sup>34</sup> Vgl. dazu Markus Rathey, *Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühlhausen* (im Druck).

<sup>35</sup> S. Belotti [s. Anm. 1], S. 28.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 28; sowie Kerala Snyder, „Buxtehude's Organs II: The Lübeck Organs“, in: *The Musical Times* 126, 1985, S. 433.

<sup>37</sup> S. Belotti [s. Anm. 1], S. 95.

<sup>38</sup> Ebd.



Losgelöst von dem Problem der Überlieferungsgeschichte von BuxWV 148 zeigt die Grobe-Tabulatur, daß norddeutsche Orgelmusik in Mühlhausen bekannt war. Und die enge Vernetzung, in der man mit norddeutschen Städten und Musikern verbunden war, läßt vermuten, daß man auch weitere Kompositionen – sei es über Radeck, Flor oder Werckmeister – kannte. Da Johann Georg Ahle leider keine Orgelwerke hinterlassen hat, wissen wir nicht, ob er sich von diesen Einflüssen inspirieren ließ. Als der Rat der Stadt 1707 den zu dieser Zeit insbesondere durch den norddeutschen Orgelstil geprägten Johann Sebastian Bach als Nachfolger Ahles nach Mühlhausen berief, dürfte der von ihm vertretene Stil für Mühlhäuser Ohren aber zumindest nicht etwas gänzlich Neues gewesen sein.

# Unbekannte Kompositionen der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts in Thüringer Archiven

von Rainer Kaiser

## I

In der als Depositum der Kirchengemeinde Großfahner im Landeskirchenarchiv Eisenach aufbewahrten Musikaliensammlung und dem Noteninventar konnte der Verfasser sieben Kompositionen der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts nachweisen, darunter vier, die von Johann Michael Bach (1648–1694) stammen, und drei weitere, deren Komponisten sich wegen der im Inventar lediglich mit dem Zusatz „di Bach“ versehenen Beischriften nicht identifizieren ließen. Fünf Kompositionen waren bislang unbekannt, bei zwei liegen Konkordanzen in zeitgenössischen Inventaren vor. Editionsfähiges Notenmaterial ist nur in einem Fall erhalten, und zwar bei dem geistlichen Konzert *Der Herr ist König, darum toben die Völker*, das im Ansbacher Inventar unter der Rubrik der „Musicalia Von Joh: Mich: Bachen.“ mit der Titelbezeichnung: „Der Herr ist König. à 12. 7. Strom. 5 Voc. ex C dur“<sup>1</sup> aufgeführt ist und seither als verschollen galt. Verschollen sind nach wie vor die Reste eines in Abschnitt II zu beschreibenden Fragments, während eine verlorengedachte Komposition in den Beständen der Bach-Incerta der Staatsbibliothek zu Berlin ermittelt werden konnte.

Die in einer Tabulatur A und einem vollständigen Stimmensatz B überlieferte Komposition wird in einer Juris-Mappe aus grau-weißer Archivpappe im Format 30,5 x 23,3 cm aufbewahrt. Die Aufschrift lautet: „BACH | (Johann Michael) | 107/BaJM | 108/Ba“.<sup>2</sup>

Die Handschrift A umfaßt 5 ineinanderliegende, durch Fadenheftungen zusammengehaltene Bogen im Format ± 33,2 x 39,3 cm. Die oberen und unteren Blattränder des originalen Umschlagbogens sind teilweise beschädigt, die übrigen nur leicht bestoßen. Die Vorderseite des Umschlagbogens ist nicht von dem in der rechten Blatthälfte der übrigen Bogen erkennbaren Wasserschaden betroffen. Der Erhaltungszustand kann als befriedigend bezeichnet werden. Textverluste sind nicht eingetreten. Mindere Papierqualität erschwert jedoch das Erkennen der Wasserzeichen:

WZ 1 im Umschlagbogen: Blatt a) Schrifttafel? Blatt b) Tierwappen?

WZ 2 in den übrigen 4 Bogen: Blatt a) Aus drei Buchstaben bestehendes Monogramm in den Blättern 2, 4, 5 und 8. b) Krone in den Blättern 3, 6, 7 und 9.

<sup>1</sup> D-Nsa, *Hochfürstl. Brandenburgisch Onolzbachisches Inventarium De Anno 1686*, Sign.: Rep. 103a III, Geheimregistratur Bamberger Zugang 1949, Nr. 71, Bl. 1017; Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 1), S. 57.

<sup>2</sup> D-GF, Musikaliensammlung Eschenbergen/Großfahner, zur Zeit in D-Ell.

*Concerto*

*Der Herr ist König*

3 Violin  
2 Violin  
1 Viola  
1 Violoncello  
Bass

1. Trombeta.  
2. Trombeta.  
Trommeln  
1. Clarinet  
2. Clarinet  
Fagott  
Bass

vierte.

Abb. 1: Johann Michael Bach, Vokalkonzert *Der Herr ist König*, D-GF, z. Z. in D-Ell, Sign.: 107/BaJM. Bl. 2<sup>f</sup> der Tabulatur. Handschrift: Johann Christian Starckloff

Inhalt und Einrichtung der Tabulatur:<sup>3</sup>

Bl. 1<sup>r</sup>: Titelbeschriftung in einem durch die Maße 19,8 x 11,4 cm begrenzten doppelt gestrichelten Schriftkasten: „*α//ω*: | Der Herr ist Kö=| nig darumb toben die | Völcker. | *â voc*: | 4. *Trombetten.* | 2. *Violinen.* | 2. *Violen.* | 1. *Tÿmpan:* | 2. *Canti.* | 1 *Alt:* | 1. *Ten:* | 1 *Bass: et.* | *Ripieno â 5* | *con* | *Basi Continua.* | *di Signore* | *Joh: Mich: Bach:* | *J.C.St:*“

Bl. 1<sup>v</sup>: Leer.

Bl. 2<sup>r</sup>: Links oben Kopftitel: „*Sonata.* | *et* | *Concert.* | *Der Herr ist Kö=*| *nig p*“. Taktvorzeichnung C 3/1 und Akkoladenklammer. Daneben Einleitungssinfonia und Vers 1 bis Takt 19 auf 3 Akkoladen zu 5, 5, und 13 Systemen. Rechts unten außerhalb des Tabulaturfeldes der Wendevermerk „*verte*.“ [s. Abb. 1].

Bl. 2<sup>v</sup>: Vers 1, Takt 20–31 auf 2 Akkoladen zu 13 und 10 Systemen.

Bl. 3<sup>r</sup>: Vers 1, Takt 32–42 auf 2 Akkoladen zu 15 und 13 Systemen. Rechts unten außerhalb des Tabulaturfeldes der Wendevermerk „*verte*“.

Bl. 3<sup>v</sup>: Vers 1, Takt 43–53 auf 2 Akkoladen zu 9 und 13 Systemen.

Bl. 4<sup>r</sup>: Vers 1, Takt 54–58 auf 1 Akkolade zu 13 Systemen. Auf der 2. Akkolade die ersten 4 Takte von Vers 2 getilgt. Neubeginn von Vers 2 in Takt 59–65 auf 2 Akkoladen zu je 3 Systemen. Rechts unten außerhalb des Tabulaturfeldes der Wendevermerk „*verte*“.

Bl. 4<sup>v</sup>: Vers 2, Takt 66–73 auf 3 Akkoladen zu 5, 3 und 6 Systemen. Vers 3, Takt 73–77 auf 2 Akkoladen zu 6 und 2 Systemen.

Bl. 5<sup>r</sup>: Vers 3, Takt 78–84 auf 3 Akkoladen zu 4, 2 und 10 Systemen. Vers 4, Takt 84–87<sup>a</sup> auf 1 Akkolade zu 10 Systemen. Rechts unten außerhalb des Tabulaturfeldes der Wendevermerk „*verte*“.

Bl. 5<sup>v</sup>: Vers 4, Takt 87<sup>b</sup>–95<sup>a</sup> auf 3 Akkoladen zu 10, 6 und 8 Systemen. Vers 5, Takt 95<sup>b</sup>–98<sup>a</sup> auf 1 Akkolade zu 8 Systemen.

Bl. 6<sup>r</sup>: Vers 5, Takt 98<sup>b</sup>–106 auf 3 Akkoladen zu 10, 10 und 4 Systemen. Am Schluß des Alt-Systems der Wendevermerk „*verte*“.

Bl. 6<sup>v</sup>: Vers 5, Takt 107–111 auf 1 Akkolade zu 10 Systemen. Vers 6, Takt 112–121 auf 3 Akkoladen zu 3, 3 und 7 Systemen.

Bl. 7<sup>r</sup>: Vers 6, Takt 122–131 auf 3 Akkoladen zu 8, 7 und 7 Systemen. Am Schluß des Basso-continuo-Systems der Wendevermerk „*verte*“.

Bl. 7<sup>v</sup>: Vers 6, Takt 132–138 auf 2 Akkoladen zu 7 und 8 Systemen. Vers 7 (Taktvorzeichnung C), Takt 139–142 auf 1 Akkolade zu 6 Systemen.

Bl. 8<sup>r</sup>: Vers 7, Takt 143–147<sup>a</sup> auf 2 Akkoladen zu 6 und 10 Systemen. Vers 8, Takt 147<sup>b</sup>–154 auf 2 Akkoladen zu 10 und 9 Systemen.

Bl. 8<sup>v</sup>: Vers 8, Takt 155–159 auf 2 Akkoladen zu 4 und 5 Systemen. Taktvorzeichnung 3/1 im letzten Drittel der 2. Akkolade. Vers 9, Takt 160–164 auf 1 Akkolade zu 15 Systemen.

<sup>3</sup> Spezielle Anmerkungen zur Textredaktion werden im Anhang des Kritischen Berichts der Erstausgabe verzeichnet: Johann Michael Bach, *Der Herr ist König, darum toben die Völker*, Geistliches Konzert für Soli, Chor und Instrumente, hrsg. v. Rainer Kaiser (Druck in Vorbereitung).

Bl. 9<sup>r</sup>: Vers 9, Takt 165–177 auf 2 Akkoladen zu 15 und 10 Systemen. Rechts unten außerhalb des Tabulaturfeldes der Wendevermerk „*verte*.“

Bl. 9<sup>v</sup>: Vers 9, Takt 178–191 auf 2 Akkoladen zu 15 und 13 Systemen.

Bl. 10<sup>r</sup>: Vers 9, Takt 192–200 auf 2 Akkoladen zu je 15 Systemen. Im letzten Drittel der 2. Akkolade Schlußornament über die gesamte Akkolade. Rechts unten die Initialen *J.C.St.*

Bl. 10<sup>v</sup>: Leer, mit einer am rechten und linken Blattrand verlaufenden doppelt gestrichelten Linie beschrieben.

Die Handschrift B, ein aus 17 Einzelstimmen bestehender unvollständiger Stimmensatz, konnte mit den in der Mappe „ANONYM 006/A–010/A“<sup>4</sup> unter der Signatur „007/A Darum toben die Völker [Heiden durchgestrichen]“ verzeichneten 5 anonymen Ripienstimmen vereinigt und zu einem vollständigen Stimmensatz ergänzt werden. Handschrift B dürfte vorübergehend von der Tabulatur getrennt aufbewahrt worden sein, da sie nicht von dem dort eingetretenen Wasserschaden in Mitleidenschaft gezogen wurde. Von Wasserschäden geringeren Ausmaßes sind jedoch, mit Ausnahme der Violon-Stimme, alle übrigen Stimmen betroffen. Der Erhaltungszustand kann als gut bezeichnet werden. Textverluste sind nicht eingetreten.

Auf Bl. 1<sup>r</sup> der als Umschlag dienenden Violon-Stimme (21) befindet sich der in einem durch die Maße 25,5 x 10,1 cm begrenzten doppelt gestrichelten Schriftkasten eingetragene Titel:

*Der Herr ist König, | darümb toben die Völcker p | â voc: | 4. Clarinen. | 1. Tÿmpan: | 4. Instrum: | 2 Cant: | 1. Alt | 1 Tenor. | 1 Bass: | Con Basi Continua. | di Signore | Joh: Mich: Bach: | J.C.St.*

Rechts oben wurde im Zuge einer Bestandsaufnahme der Vermerk „*Nro. 34.*“ angebracht, der mit der Titelabfolge im Inventar übereinstimmt: „34. ✓ Der Herr ist König, darümb toben die he[iden?...] 4 Instrum. 2 Cant. A. T. B. Cont. in Tab.[...]“<sup>5</sup>. Der wegen Papierverlusts nicht vollständig erkennbare Wortlaut des Inventartitels beruht auf einem Versehen des Schreibers, der anstelle von „Völcker“ die aus Psalm 2,1 stammende Lesart „Heyden“ wählte und auch die Besetzungsangaben auf der Titelseite der Tabulatur nicht richtig wiedergab. Links unten der Bleistiftvermerk 263.

In der Handschrift sind folgende Wasserzeichen erkennbar:

WZ 1: Krone in Stimme 2.

WZ 2: Adler in Stimme 7.

WZ 3: Kleines Posthorn auf Steg in Stimme 8.

<sup>4</sup> S. Anm. 2.

<sup>5</sup> D-GF, Noteninventar Eschenbergen/Großfahner, zur Zeit in D-Ell, Bl. 8<sup>r</sup>.

WZ 4: Gekröntes Wappenschild mit 2 gekreuzten Schlägeln in Stimme 16.

WZ undeutlich in den Stimmen 5 und 22.

WZ-Fragment am oberen Blattrand in Stimme 20.

WZ fehlen in den Stimmen 1, 3, 4, 6, 9, 10–15, 17–19 und 21.

Die beschnittenen Blattformate betragen in cm (mit  $\pm 1\text{--}2$  mm Abweichung):  $\pm 31,2 \times 19,5$  (Clarino 1, 2);  $\pm 31,9 \times 19,6$  (Clarino 3);  $\pm 32,3 \times 19,2$  (Clarino 4);  $\pm 28,4 \times 19,3$  (Pauke);  $\pm 32 \times 18,5\text{--}19$  (Violine 1, 2);  $\pm 32 \times 18,7$  (Viola 1);  $\pm 31,5 \times 18,8$  (Viola 2);  $\pm 32,2 \times 19,6$  (Cantus 1);  $\pm 31,8 \times 19,5$  (Cantus 2, Alt);  $\pm 32 \times 18,8$  (Tenor);  $\pm 32 \times 19,1$  (Baß);  $\pm 19,2 \times 15,5$  (Cantus Capella 1, 2);  $\pm 19 \times 15,3$  (Altus Capella);  $\pm 19,3 \times 15$  (Tenor Capella);  $\pm 19,4 \times 15,4$  (Bassus Capella);  $16,8 \times 19,1\text{--}9$  (Baßviola). Bogenformate:  $\pm 32,3 \times 39,6\text{--}40,1$  (Violon);  $\pm 32,8 \times 39,5$  (Basso continuo).

Die Stimmen sind im einzelnen:

1. „1 Clarino.“: 1 Bl., recto mit 11, verso mit 2 Systemen rastriert. Recto: „Sonata.“ Vers 1, „Der H ist König. [...] darumb toben, [...] darumb reget sich die welt.“ „Pausæ 53. Der H ist groß.“ (Vers 2–5). Vers 6, „Sonata [...] Mose und Aaron.“ „21 Ten: Er redet mit“ (Vers 7–8). Vers 9 bis Takt 189 „Erhebet den herrn“. Wendevermerk „verte citissime“. Verso: Vers 9, Takt 190–200. Initialen *JCSt* am Schluß des 2. Systems.

2. „2. Clarino.“: 1 Bl., recto mit 12 Systemen rastriert, das letzte unbeschrieben, verso leer. „Sonata.“ Vers 1, „Der Herr ist König. [...] darum toben, [...] darumb reget sich die welt.“ „Pausæ 53 Der H ist groß.“ (Vers 2–5). Vers 6, „Sonata [...] Mose und Aaron.“ „21 Tenor.“ (Vers 7–8). Vers 9, „Erhebet den H.“ Initialen *JCSt* am Schluß des 12. Systems.

3. „3 Clarino.“: 1 Bl., recto mit 10, verso mit 5 Systemen rastriert, recto die letzten 3, verso alle Systeme unbeschrieben. „Sonata.“ Vers 1, „Der Herr ist König.“ „pauæ 53. Der H ist groß.“ (Vers 2–5). „pauæ 27 Sonata.“ (Vers 6–8). Vers 9, „Erhebet den H.“ Initialen *JCSt* am Schluß des 7. Systems.

4. „4. Clarino.“: 1 Bl., recto mit 10, verso mit 5 Systemen rastriert, recto die letzten 3, verso alle Systeme unbeschrieben. „Sonata.“ Vers 1, „Der H ist König.“ „pauæ 53. Der Herr ist groß.“ (Vers 2–5). „pauæ 27 Sonata.“ „21 Tenor.“ (Vers 6–8). Vers 9, „Erhebet den Herrn.“ Initialen *JCSt* am Schluß des 7. Systems.

5. „Paucke.“: 1 Bl., recto mit 10, verso mit 5 Systemen rastriert, recto das letzte, verso alle Systeme unbeschrieben. „Sonata.“ Vers 1, „Der H ist König.“ „pauæ 53 Der Herr ist groß.“ (Vers 2–5). „pauæ 27 Sonata. Mose und Aaron.“ (Vers 6). „21. Ten. Er redet“ (Vers 7–8). Vers 9, „Erhebet den Herrn.“ Initialen *JCSt* am Schluß des 9. Systems.

6. „1. *Violino*.“: 1 Bl., beidseitig mit 11 Systemen rastriert, verso die letzten 5 unbeschrieben. Recto: „*Sonata*.“ Vers 1, „*Der Herr ist König*.“ „14. *Der Herr ist groß Bass. Sol.*“ (Vers 2–5). Wendevermerk „*verte*.“. Verso: „*pausæ 27 Sonata. Mose u. Aaron*“ (Vers 6). „*Tenor. Er redet mit Ihnen*.“ (Vers 7–8). Vers 9, „*Erhebet den Herrn p*“. Initialen *JCS*t am Beginn des 6. Systems.

7. „2. *Violino*.“: 1 Bl., beidseitig mit 11 Systemen rastriert, verso die letzten 5 unbeschrieben. Recto: „*Sonata*.“ Vers 1, „*Der Herr ist König*.“ „14. *Der Herr ist groß*.“ (Vers 2–5). Wendevermerk „*verte*.“. Verso: „*pausæ 27 Sonata. Mose u. Aaron*.“ (Vers 6). „*Ten: Er redet mit ihnen*“ (Vers 7–8). Vers 9, „*Erhebet den Herrn*.“ Initialen *JCS*t am Schluß des 6. Systems.

8. „1. *Viola*.“: 1 Bl., beidseitig mit 11 Systemen rastriert, verso die letzten 10 unbeschrieben. Recto: „*Sonata*.“ Vers 1, „*Der Herr ist König*.“ „25. *Der Herr ist groß*.“ (Vers 2–5). „27 *Sonata Mose u. Aaron*.“ (Vers 6). „*Ten: Er redet mit Ihnen*.“ (Vers 7–8). Vers 9, „*Erhebet d H*“ bis Takt 195. Wendevermerk „*verte citissime*“. Verso: Vers 9 bis Takt 200. Initialen *JCS*t am Schluß des 1. Systems.

9. „2. *Viola*.“: 1 Bl., beidseitig mit 11 Systemen rastriert, verso die letzten 7 unbeschrieben. Recto: „*Sonata*.“ Vers 1, „*Der Herr ist König*“. „25 *Der Herr ist groß*.“ (Vers 2–5). „27. *Sonata. Mose u. Aaron*“ (Vers 6). „*Ten: Er redet mit ihnen*.“ (Vers 7–8). Vers 9, „*Erhebet den Herrn*“ bis Takt 177. Verso: Vers 9 bis Takt 200. Initialen *JCS*t: am Schluß des 4. Systems.

10. „1. *Cantus*.“: 1 Bl., beidseitig mit 10 Systemen rastriert. Recto: „*Sonata 15*“. Vers 1–3, Takt 32 und 33 wegen Schreibversehen „Zweymal“. Vers 4 bis Takt 93. Verso: Vers 4–9. Initialen *JCS*t am Schluß des 11. Systems.

11. „1. *Cant: Capell*.“: 1 Bl., recto mit 7, verso mit 5 Systemen rastriert. Recto: Vers 1–7. Vers 8 bis Takt 148. Wendevermerk „*verte*.“. Verso: Vers 8–9. Initialen *JCS*t. am Schluß des 5. Systems.

12. „2 *Cantus*.“: 1 Bl., recto mit 10, verso mit 12 Systemen rastriert. Recto: „*Sonata 15*“. Vers 1–3. Vers 4 bis Takt 98. Verso: Vers 4–9. Initialen *JCS*t am Schluß des 12. Systems.

13. „2 *Cant. Capell*.“: 1 Bl., recto mit 7, verso mit 5 Systemen rastriert. Recto: Vers 1–7. Vers 8 bis Takt 148. Wendevermerk „*verte*“. Verso: Vers 8–9. Initialen *JCS*t. am Schluß des 5. Systems.

14. „*Alt*“: 1 Bl., recto mit 10, verso mit 11 Systemen rastriert. Recto: „*Sonata 15.*“ Vers 1–4. Vers 5 bis Takt 100. Wendeversmerk „*verte*“. Verso: Vers 5–9. Initialen *JCS*t am Schluß des 11. Systems.

15. „*Altus Capell.*“: 1 Bl., recto mit 7, verso mit 5 Systemen rastriert. Recto: Vers 1–7. Vers 8 bis Takt 147. Wendeversmerk „*verte*“. Verso: Vers 8–9. Initialen *JCS*t am Schluß des 5. Systems.

16. „*Tenor.*“: 1 Bl., beidseitig mit 10 Systemen rastriert. Recto: „*15 Sonata.*“ Vers 1–4. Vers 5 bis Takt 106. Wendeversmerk „*verte*“. Verso: Vers 5–9. Initialen *JCS*t am Schluß des 10. Systems.

17. „*Ten: Cap.*“: 1 Bl., recto mit 7, verso mit 5 Systemen rastriert. Recto: Vers 1–7. Vers 8 bis Takt 148. Wendeversmerk „*verte*“. Verso: Vers 8–9. Initialen *JCS*t: am Schluß des 5. Systems.

18. „*Bassus*“: 1 Bl., beidseitig mit 10 Systemen rastriert, verso die letzten 2 unbeschrieben. Recto: „*Sonata 15.*“ Vers 1–4. Vers 5 bis Takt 108. Wendeversmerk „*verte*“. Verso: Vers 5–9. Initialen *JCS*t: am Schluß des 8. Systems.

19. „*Bass. Cap.*“: 1 Bl., recto mit 7, verso mit 5 Systemen rastriert. Recto: Vers 1–7. Vers 8 bis Takt 148. Wendeversmerk „*verte*“. Verso: Vers 8–9. Initialen *JCS*t. am Schluß des 5. Systems.

20. „*Bass. Viola. od Fagotto.*“: 1 Bl., beidseitig mit 7 Systemen rastriert, verso die letzten 5 unbeschrieben. Recto: Vers 1, „*Der H ist König.*“ „*25 Der Herr ist groß.*“ (Vers 2–5). „*pausæ 27 Sonata. Mose u. Aaron*“ (Vers 6). „*Ten: Er redet.*“ (Vers 7–8). Vers 9, „*Erhebet den Herrn.*“ bis Takt 177. Wendeversmerk „*verte*“. Verso: Vers 9 bis Takt 200. Nicht identifizierte Initialen am Beginn des 2. Systems.

21. „*Violon*“: 1 Bogen. Bl. 1<sup>r</sup> Titelaufschrift. Bll. 1<sup>v</sup> und 2<sup>r</sup> mit 11 Systemen rastriert, Bl. 2<sup>v</sup> leer, nur mit einer am rechten und linken Blattrand verlaufenden Linie beschrieben. Bl. 1<sup>v</sup>: „*Sonata.*“ Vers 1, „*Der Herr ist König.*“ „*Der Herr ist groß p*“ (Vers 2–4). Vers 5 bis Takt 100. Bl. 2<sup>r</sup>: Vers 5. „*Mose und Aaron*“ (Vers 6). „*Ten: et violin.* Er redet mit ihnen.“ (Vers 7–8). Vers 9, „*Erhebet den Hn. p.*“ Initialen *JCS*t am Schluß des 11. Systems.

22. „*Basis Continúa.*“: 1 Bogen, alle 4 Seiten mit 11 Systemen rastriert, Bl. 2<sup>r</sup> die letzten 7, Bl. 2<sup>v</sup> alle Systeme unbeschrieben. Bl. 1<sup>r</sup>: „*Sonata.*“ Vers 1, „*d H ist König.*“ „*Er sizet.*“ Vers 2, „*Alt Der Herr ist groß.*“ Vers 3–4. Vers 5 bis Takt 96. Bl. 1<sup>v</sup>: Vers 5. „*Alt Ten: Cant. Mose und Aaron.*“ (Vers 6). „*Ten: et violinen* Er redet mit ihnen.“ (Vers 7–8).

Vers 9 bis Takt 171 „*Violin et violen* Erhebet den Herrn.“ Bl. 2<sup>f</sup>: Vers 9 bis Schluß. Initialen *J.CSt.* am Schluß des 4. Systems.

Hinweise zur Entschlüsselung der in beiden Handschriften vorkommenden Initialen „JCS<sup>t</sup>“ finden sich in der Sammlung an mehreren Stellen, etwa in der Orgelstimme von Paul Gleitsmanns Komposition *Ihr Jünger, gute Nacht*, wo sich der Schreiber als „J C Starckloff mp.“<sup>6</sup> zu erkennen gibt. Johann Georg Brückner zufolge kann es sich bei dem Gesuchten nur um „**Johann Christian Starckloff, Theol. Studiosus von Erfurt**, geboren 1655“ handeln, der „in **Molsdorff** im Aug. 1678.“ in den Schuldienst übernommen und „1680. nach **Eschenberga** translociret“<sup>7</sup> worden war. Biographische Einzelheiten über den als Überlieferer von Werken der älteren Bach-Familie bislang unbekanntem Schreiber ließen sich dem bei einer Durchsicht der Goldbacher Adjunkturmatrikel zum Vorschein gekommenen Lebenslauf Starckloffs aus dem Jahr 1681 entnehmen, dessen Wortlaut im folgenden ungekürzt wiedergegeben wird:

*Curriculum vitæ Ludimoderatoris.*

Ich *Johann Christian* Starckloff, Binn von Christl. und ehrlichen Eltern erzeüget und *ãd* 1655. *d. 26. Juny*, Gottlob! frisch und gesund an das Liecht dieser Welt in Erfurt geboren worden. Mein H Vater ist gewesen der wohl Ehrwürdige und Wohlgelahrte *H M. Johann Melchior* Starckloff *Log: & Methaph: P. P. nn. ad D. Joh. Baptistæ Diaconus*. Die Mutter aber ist gewesen die erbare und tugendsame *Fraw, Justina Maria*, des weyländ Ehrengedachten *Hn Conrad* Gebhards, Seüffensieders in Erfurt eheleiblichen Tochter. Von diesen meinen lieben Eltern, binn ich nicht allein ehrlichen und ehelichen gezeüget, sondern auch also balden folgenden tages, da ich geboren in der Kaufmanns Kirchen in Erfurt, dem *Hn Christo* und seiner Kirchen, vermittelst d h. Tauffe, einverleibet worden, darzu Taufpat gewesen der Weyland wohl Ehrenveste und Wohlgelahrte *H M. Christian Timoth: Dufft Gymnasj Senatorj Prof:* daselbst. Hierauf haben sich meine Eltern höchsten angelegen seÿn laßen, mich in wahrer Erkänntnis und Furcht Gottes aufzuerziehen und bey Zeit Zur Schuel zu halten und nach dem ich die *Classes* darinnen durch gangen, darauf ins *Gymnasium Senatoriü* *ãd* 70. *promoviret* worden. Als aber kurz hierauf anfänglich meine Mutter und folgendes Jahr 71. mein Vater, leider! alzuzeitig abgangen, binn uf rathen und gutachten meiner Vormünder, zu dem wohlEhrenvesten und wohlgelahrten *Hn Phillipp Jacob* Spindlern selbiger Zeit *Professoré* in Erfurt, annizo *Rectoris* in Ohrdruf an Tisch und *Information* bracht worden, bey welchen ich 3. Jahr geblieben, zu welcher Zeit ich auch zugleich das Schlagen, bey dem damaligen *Organisten* *H M. Casparo* Brümeln zum Barfüßern, in etwas begriffen; Nach dem aber die Mittel, mich

<sup>6</sup> S. Anm. 2, Sign.: 176/GI, Bl. 1<sup>f</sup>.

<sup>7</sup> Johann Georg Brückner, *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulentaats im Hertzogthum Gotha. Viertes Stück* [...] *Gotha, in Commission bey Christian Mevius, 1755*, S. 82.

länger bey demselben aufzuhalten, sich so weit nicht erstrecken wollen, habe mich unter noch wehrender *frequenz* bey meinen Freunden aufgehhalten, biß ich *āō* 76 *ex Gymnasio ad Academias Lectio[n]es promoviret* worden, und die weil ich daselbst kein frey *Hospitiu[m]* ausmachen können, binn uff vorhergegangene *recomme[n]dation* des Hn *Rectoris* Zu Ohrdruff, zu H *Bernhard* von Hoffe kommen, bey welchen ich fast uf 2 Jahr deßen Kinder *informiret*, und mich darneben der *privat information* ietztgedachten *Rectoris* daselbst bedienet; Als ich aber unter wehrender Zeit keine Hülffe von meinen Vormünderen, meine *Studia* weiter zu *proseqviren*, haben konte auch nicht willens mich länger alda aufzuhalten, beschloß bey mir, dem lieben Gotte, es sey auch wo es wolle in einer Schuel zu dienen, wurde auch balden darauf (fürwahr aus rechter Schickung Gottes) uff geschehenen *grosq.* | *recommendation* hoher *Patronen* von dem Hochlöbl. Fürstl. *Consistorio* uf *Friedenstein*, nacher *Molßdorf* gnädigst befördert, alwo ich mich auch ins dritte Jahr aufgehhalten, und als nachgehend einige *vacanz* an der Schuel zu *Eschenberga* sich ereignet, bin von höchstgedachten Hochlöbl. Fürstl. *Consistorio* *āō*. 81. *d. 7. Jan.* gnädigst dahin *vocirt* worden, alwo ich mich noch aufhalte, so lange Gott will. *Eschenb. d. 5. Aug.* 1681.

Johann: Christian Starckloff mp  
Schuldiener das.<sup>8</sup>

Mit der Schulstelle in Eschenbergen hatte Starckloff eine Lebensstellung gefunden. Er gründete mit der Tochter des Pfarrers Quirinus Ritz, „mit welcher er auch einige Kinder gezeugt“<sup>9</sup> hatte, einen Hausstand und fand neben der Schularbeit Zeit, als Sammler von Musikalien einen ansehnlichen Bestand an Werken von Komponisten vorwiegend aus dem Thüringer Raum zusammenzutragen. So fanden sich in seinem Nachlaß Werke der Bach-Familie, Johann Rudolf und Johann Georg Ahles, Georg Böhms, Wolfgang Carl Briegels, Johann Heinrich Buttstetts, Samuel Dreses, Philipp Heinrich Erlebachs, Paul Gleitsmanns, Johann Pachelbels, Christian Friedrich Witts neben Werken überregionaler Herkunft, darunter solchen Georg Ludwig Agricolas, Johann Rosenmüllers, Johann Schelles, um nur einige zu nennen. Von Pachelbel könnte Starckloff die Vorlagen für zwei Arien erhalten haben, die Pachelbel während seiner Thüringer Zeit komponiert haben könnte. Dabei handelt es sich um die bislang unbekanntenen Werke *Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel*<sup>10</sup> für Baß, 2 Violinen und Basso continuo sowie um *Mein Fleisch ist die rechte Speis*<sup>11</sup> für Sopran, 2 Violinen und Basso continuo. Nach seinem Tod im Jahr 1722 (begraben am 12. November)<sup>12</sup> hinterließ Starckloff einen, wie

<sup>8</sup> D-GOL, *Goldbacher Adjunctur Matrikel 1659*, Sign.: XVIII(1), S. 361f.

<sup>9</sup> S. Anm. 7, III. *Theil Ahtes Stück*, [...] *Gotha*, in *Commißion bey Christian Mevius*, 1761, S. 25.

<sup>10</sup> S. Anm. 2, Sign.: 333/Pa 01. Spezielle Anmerkungen zur Textredaktion werden im Anhang des Kritischen Berichts der Erstausgabe verzeichnet: Johann Pachelbel, *Ach Herr, wie ist meiner Feinde so viel*, Arie für Baß, 2 Violinen und Basso continuo, hrsg. v. Rainer Kaiser (Druck in Vorbereitung).

<sup>11</sup> S. Anm. 2, Sign.: 334/Pa 02. Spezielle Anmerkungen zur Textredaktion werden im Anhang des Kritischen Berichts der Erstausgabe verzeichnet: Johann Pachelbel, *Mein Fleisch ist die rechte Speis*, Arie für Sopran, 2 Violinen und Basso continuo, hrsg. v. Rainer Kaiser (Druck in Vorbereitung).

<sup>12</sup> Archiv der Kirchengemeinde Eschenbergen, Kirchenbuch von Eschenbergen 1613–1785, S. 547.

Brückner formulierte, „würdigen Sohn, den noch jetzo lebenden“<sup>13</sup> und „A. 1712. nach Großfahner zum Pastorat“<sup>14</sup> berufenen Johann Georg Starckloff, der die Musikalien-sammlung von seinem Vater geerbt hatte, wie aus dem Noteninventar hervorgeht, dessen Titelseite wegen Textverlusten nur unvollständig rekonstruierbar war, in sinngemäßer Ergänzung aber wie folgt gelautet haben könnte:

[Catalogus?] Der Mus[icalia so Tit: Herr?...] | Johann Georg St[arckloff] | wohlve[r]dienten [Pfarrers?] | und Seelsorger[s] | von seines seel. Vate[rs] | *Tit:* | Herrn Joh. *Christiano* Starckloff | Weyland Wohlverdienten und [...] | gewesen Schuldiener in | *Eschenberga* ererbet, | und Gott zu Ehren der Kirchen | alhier [...] vor einen | Billigen Preis | überlaßen. | Den 10 Febr: 1727 | Gro[ßfahner? ... ].<sup>15</sup>

Angelegt wurde das über dreihundert Werktitel umfassende 23seitige Inventar von dem seit 1713 als Kantor und Lehrer zu Großfahner tätigen Abraham Nagel<sup>16</sup>, dessen Identifizierung als Schreiber durch einen Vergleich mit der Textschrift seiner auf den 25. Januar 1727 datierten Komposition *Schlaf, Simeon, fahr Diener Gottes hin*<sup>17</sup> gelang. Die Erstellung des Notenverzeichnisses war eine der letzten Tätigkeiten Nagels in der Funktion als Kantor dieser Gemeinde, da er wegen eines Vergehens „wieder das sechste Gebot“ vom Dienst suspendiert wurde und „mit Hinterlassung 3. Kinder 1727.“<sup>18</sup> Großfahner verlassen mußte. Über das weitere Schicksal der Sammlung nach Nagels Weggang ist nichts bekannt. Berichten zufolge soll sie im Jahr 1968 bei Umbauarbeiten in der Kirche zu Großfahner wieder zum Vorschein gekommen sein und durch unsachgemäße Behandlung empfindliche Verluste erlitten haben. Die wechselvolle Geschichte der Sammlung bis zur Übergabe an das Landeskirchenarchiv Eisenach ist in einem umfangreichen Aktenband dokumentiert<sup>19</sup>, der noch der Auswertung bedarf.

Die Überlieferungswege der Quellen A und B hatten sich zu einem bislang nicht feststellbaren Zeitpunkt getrennt. Quelle B gelangte mit dem Gesamtbestand, der sich bis zum 7. Mai 1999 in Privatbesitz befand, in das Musikgeschichtliche Archiv Kassel<sup>20</sup> und wurde am 30. September desselben Jahres dem Landeskirchenarchiv Eisenach zur Aufbewahrung übergeben<sup>21</sup>. Quelle A war im Landeskirchenarchiv Eisenach bei der Verzeichnung von Akten des Landeskirchenrates am 14. Mai 1996 unvermutet unter Aktenbeständen der Kirchengemeinde Großfahner zum Vorschein gekommen<sup>22</sup>. Wann

<sup>13</sup> S. Anm. 7.

<sup>14</sup> S. Anm. 7, *Zehndes Stück*, [...] *Gotha*, in *Commission bey Christian Mevius*, 1757, S. 21.

<sup>15</sup> S. Anm. 5, Bl. 1<sup>r</sup>; links unten von fremder Hand der Vermerk „summa dieser Stücke 300.“

<sup>16</sup> S. Anm. 7, S. 22.

<sup>17</sup> S. Anm. 2, Sign.: 324/Na 25, Bl. 1<sup>r</sup>.

<sup>18</sup> S. Anm. 16.

<sup>19</sup> D-Ell, *Musikabteilung im Landeskirchenrat Eisenach Notenhandschriftensammlung Großfahner 1.07.1968–30.4.1999*.

<sup>20</sup> Mündliche Auskunft des Musikgeschichtlichen Archivs Kassel.

<sup>21</sup> D-Ell, *1262–47 Kirchenmusik (1969–2000)*.

<sup>22</sup> D-Ell, *Kirchengemeinderegistratur Großfahner* K 162 Nr. 374, Bd. 2, 1929–54; Bd. 3, 1929–74.

und aus welchen Gründen die Tabulatur vom Gesamtbestand der Sammlung abgesplittert ist und auf welchen Wegen sie in den Aktenbestand des Landeskirchenrates gelangte, ist bislang ungeklärt. Im Frühjahr 1997 wurde sie der Musikabteilung des Landeskirchenamtes Jena übergeben,<sup>23</sup> gelangte im Frühjahr 1999 gleichfalls in das Musikgeschichtliche Archiv Kassel und kehrte mit dem Gesamtbestand am Ende des Jahres nach Eisenach zurück.

Das Abhängigkeitsverhältnis der Quellen A und B untereinander läßt sich in Kürze wie folgt darstellen: Die weitgehende Übereinstimmung der Lesarten sowie gemeinsame Fehler und Korrekturen deuten darauf hin, daß beide Quellen auf ein und dieselbe, vielleicht autographe, Vorlage zurückgehen. Die Tatsache, daß in A die Notierungen in den Systemen für die ersten drei Clarinen, die beiden Violinen und Bratschen, Sopran 2, Alt, Tenor und Baß stellenweise aussetzen, läßt eher auf Nachlässigkeiten des Kopisten als auf Textverluste in der Vorlage schließen. Die Violon-Stimme erweist sich auf Grund gemeinsamer Lesefehler und Notationspositionen als Kopie der Basso-continuo-Stimme, während die Fagott-Stimme weitgehend den Lesarten der Basso-continuo-Stimme folgt, von diesen jedoch an mehreren Stellen abweicht.

Textgrundlage der Komposition bilden die neun Verse des 99. Psalms, deren Wortlaut von dem der Lutherbibel aus dem Jahr 1601 geringfügig abweicht<sup>24</sup>.

#### Vers Bibeltext

3 Man dancke deinem grossen [...] Namen  
 4 du schaffest gericht vnd gerechtigkeit  
 6 Sie rieffen an den HERRN  
 7 Wolckenseulen  
 8 Du erhörest sie  
 9 Erhöhet den HERRN

#### Textunterlegung

Man dancke seinem großen [...] Namen  
 und schaffest Gericht und Gerechtigkeit  
 Sie rufen an den Herrn  
 Wolckensäule  
 Du erhörst sie  
 Erhebet den Herrn

Die Entstehungsgeschichte des Werkes liegt im dunkeln. Als terminus ad quem für den Zeitpunkt der Komposition gilt der Termin der Katalogisierung der hinterlassenen Musikalien des Markgrafen Johann Friedrichs von Brandenburg-Ansbach im Jahr 1686. Die Anfertigung der Abschriften durch Starckloff dürfte jedoch später erfolgt sein, da der Schriftstatus in den Quellen A und B ein – im Vergleich mit dem Befund im Lebenslauf von 1681 – weiterentwickeltes Stadium aufzuweisen scheint. Die große Besetzung des Stückes läßt an eine zu Ostern entstandene Auftragskomposition vielleicht für den Arnstädter Hof denken.

<sup>23</sup> Mündliche Auskunft des Landeskirchenarchivs Eisenach.

<sup>24</sup> D-Elg, *Biblia / Das ist / Die gantze Heilige Schrift / verdeutscht durch D. Martinum Lutherum. [...] Gedruckt zu Cassel durch Wilhelm Wessel. Anno 1601, Bl. 303<sup>v</sup>.*

## II

In der gleichen Mappe wie Quelle A und B befindet sich unter der Signatur 108/Ba eine aus drei Einzelstimmen bestehende Komposition eines gegenwärtig nicht identifizierbaren Mitglieds der Bach-Familie. Die Autorenbezeichnung geht aus dem Inventartitel hervor und lautet wie folgt: „48 Der tod ist verschl[ungen]. in *Fest Pasch. di Bach. sine partitura.*“<sup>25</sup>

Der Erhaltungszustand der Stimmen kann als gut bezeichnet werden. Textverluste sind nicht eingetreten. Die Blattformate der Clarino-1-Stimme betragen  $\pm 16,2 \times 19,1$ , der Clarino-2-Stimme  $\pm 16,2 \times 18,7$  und der Fagott-Stimme  $\pm 19,9 \times 16,8$  cm. Wasserzeichen sind nicht erkennbar.

Die Stimmen sind im einzelnen:

1. „1. Clarino“: 1 Bl., recto mit 7 Systemen rastriert, verso unbeschrieben. „Sinfon.“ „Der tod ist.“ Über Takt 44 „victoria.“ „Repete supra victoria“. „Sinfonia“. „Repete Supra victoria et claud p“. Initialen JCSt. am Schluß des 7. Systems.
2. „2. Clarino“: 1 Bl., recto mit 6 Systemen rastriert, verso unbeschrieben. „Sinfon.“ „Der tod ist.“ „victoria.“ „repete supra victoria“. „Sinfon.“ „Repete Supra victoria et Claude p“. Initialen JCSt. unter dem 6. System.
3. „Fagot“: 1 Bl., recto mit 7, verso mit 8 Systemen rastriert, verso die letzten 3 unbeschrieben. Recto: „Symphon.“ „Der Tod ist.“ „victoria“. „Repete victoria et perge.“ Dahinter die ersten  $2 \frac{1}{2}$  Takte des nächsten Satzes getilgt. Wendevermerk „verte“. Verso: Die umseitig getilgten  $2 \frac{1}{2}$  Takte nachgetragen. „victoria.“ Nicht identifizierte Initialen am Schluß des 5. Systems (vgl. Stimme 20 in Handschrift B).

Starckloffs Handschrift in den beiden Clarin-Stimmen weicht hinsichtlich der Form des G-Schlüssels von dem aus 107/BaJM her bekannten Befund ab. Der Kopist der Fagott-Stimme wurde nicht identifiziert. Da das Werk in der Besetzung – es dürfte mit mindestens 2 Clarinen, 2 Violinen, 2 Bratschen, Fagott, Basso continuo, einer Favorit- und, wie aus zwei *omnes*-Vermerken in der Fagott-Stimme hervorgeht, einer Ripiengruppe besetzt gewesen sein –, dem Umfang nach, in der Art der Behandlung der Trompeten sowie in stilistischer und formaler Hinsicht Parallelen zu *Der Herr ist König* aufweist, wird man auch hier eine Komposition Johann Michael Bachs vermuten dürfen.

Textgrundlage bildet 1 Kor. 15,54 „Der Todt ist verschlungen in dem Sieg“. Bei der Wahl der Kunstmittel ließ sich Bach offenbar von dem in 1 Kor. 15,52 formulierten Auferstehungsgedanken „Denn es wird die Posaune schallen“ inspirieren und versucht haben, den Sieg über den Tod (Victoria) unter Verwendung von Clarinbläsern ins Werk zu setzen. Zwar ließ sich aus den Stimmenfragmenten der formale Aufbau der Komposi-

<sup>25</sup> S. Anm. 5, Bl. 12<sup>v</sup>.

tion rekonstruieren, nicht aber die Frage klären, inwieweit die Stelle aus dem Paulusbrief die Grundlage für die Vertonung bildete.

#### Aufbau der Komposition:

Takt 1–23	Einleitungssinfonia, Taktvorzeichnung C.
Takt 21–43	„Der todt ist: [verschlungen in dem Sieg]“ (Clarino 1, 2, Fagotto tacet).
Takt 44–73	„victoria“, Taktvorzeichnung 3/1.
Takt 74–95	(Clarino 1, 2, Fagotto tacet), Textgrundlage?
Takt 96–107	Textgrundlage?
Takt 108–137	„ <i>Repete supra victoria</i> “.
Takt 138–145	„ <i>Sinfonia</i> “.
Takt 146–175	Textgrundlage?
Takt 176–206	„ <i>Repete Supra victoria et claude p</i> “.

Die Entstehungsgeschichte des Werkes liegt im dunkeln. Der Zeitpunkt der Niederschrift der beiden Clarin-Stimmen, und wohl auch des übrigen verschollenen Stimmenmaterials, läßt sich auf Grund des von der vorstehend beschriebenen Quelle abweichenden Schriftbefundes bislang nicht angeben. Die Fagott-Stimme könnte im Zuge einer Wiederaufführung des Werkes unter einem der Amtsnachfolger Starckloffs angefertigt worden sein. Nicht ausgeschlossen ist, daß es sich auch hier um ein zu Ostern entstandenes Auftragswerk handelt. Der Überlieferungsweg der Handschrift könnte derselbe gewesen sein wie der von Quelle B der vorstehend beschriebenen Komposition.

Spuren weiterer, wohl ebenfalls zum Bestand der Sammlung Starckloff gehöriger Werke Johann Michael Bachs fanden sich in Nagels Inventarverzeichnis an mehreren Stellen: Die unter Nr. 9 aufgeführte, auf Psalm 26,8 basierende Vertonung von „Herr ich habe lieb die Stätte *p*. 1. *Epiphan: ex C. 2 Clar: 4 stromi: 2 Cant: A. T. B. Cont: di Joh. Mich. Bach.* in Tab:<sup>26</sup> ist eines von mehreren Beispielen für Bachs bevorzugte Verwendung von Trompeten, die bei anderen Familienmitgliedern des 17. Jahrhunderts bislang nicht erkennbar ist. Ein weiterer Beleg hierfür ist die unter Nr. 38 verzeichnete, auf Psalm 27,4 basierende Vertonung von „Eins bitte ich vom Herrn. 2 *Clar.:*, 2 *Violinen*, 2 *Violen*, 1 *fag.* 2 *C.* 3 *voc: Capell.* Cont. *ex C.* in Tab: *Joh. Mich. Bach*<sup>27</sup>. Die an Nr. 25 gesetzte Komposition „Wenn mein Stündlein *p ex G. #.* 4 *strom.* 5 *voc: in Tabul. di MBach. purificationis Maria*“<sup>28</sup> war bereits aus dem Schweinfurter Inventar bekannt, wo das Werk in Stimmen vorhanden und zusätzlich mit 5 Ripien- und einer weiteren Instrumentalstimme besetzt war.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> S. Anm. 5, Bl. 6<sup>r</sup>.

<sup>27</sup> S. Anm. 5, Bl. 8<sup>r</sup>.

<sup>28</sup> S. Anm. 5, Bl. 10<sup>v</sup>.

<sup>29</sup> D-SFsa, Reichsstädtisches Repertorium II, XLII, W. in fol., Nr. 246; Peter Wollny, „Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642–1697)“, in: *SJ* 1997, S. 158.

Für die Forschung unerfreulich ist, daß Nagel bei der Inventarisierung der Werke auf vollständige Autorenangaben bisweilen verzichtete, was die Klärung von Autorschaftsfragen erschwert. Zwar hat er die als Nr. 10 inventarisierte Komposition „Nu, du treües ♥e du. à 5. voc. Arie in partit: ex G. # di. J. [L.?] Bach.“<sup>30</sup> mit einer vollständigen Autorenangabe versehen, jedoch ist diese auf Grund von Schreibungenauigkeiten nicht mit Sicherheit zu entziffern. Nicht verloren ist die Komposition, die sich jetzt in den Beständen der Bach-Incerta der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur Mus. ms. Bach P 1180 ermitteln ließ und dort mit Partitur und Stimmen als *Aria fune- raria à 5 Vocibus* katalogisiert ist.<sup>31</sup> Die Vermutung, daß es sich bei diesem Werk um eine Komposition Johann Michael Bachs handle, erscheint in Anbetracht von Starckloffs Sammelschwerpunkt naheliegend. Außerdem ließe sich bei der *Aria fune- raria* an eine weitere Komposition dieses mit bereits zwei Beispielen im Schaffen Johann Michael Bachs vertretenen Werkgenres denken, jedoch kann die Möglichkeit, daß es sich um eine Komposition Johann Ludwig Bachs (1677–1731) handelt, nicht ausgeschlossen werden. Bei der unter Nr. 53 verzeichneten, auf Heb. 11,6 basierenden Pfingstkomposition „In. Fest. *pentecost.* di Bach. Ohne glauben ist es p. di. Bach“<sup>32</sup> läßt das Fehlen von Instrumenten auf ein motettisches Werk schließen.

### III

Eine weitere, bislang singuläre, für die Bach-Überlieferung des 17. Jahrhunderts bedeut- same Quelle ließ sich in Südthüringen im Kreis Meiningen ausfindig machen. Verfolgt wurde hier eine Spur, die bereits in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zur Ent- deckung eines bis dahin unbekanntes Werkes von Heinrich Schütz geführt hatte.<sup>33</sup> Bei einer erneuten Durchsicht des Quellenmaterials im Archiv der Kirchengemeinde Bibra konnte jetzt eine bislang unbekannte Komposition Heinrich Bachs ermittelt werden. Die Kyrie-Vertonung befindet sich als Nr. 225 in einer auf sechs Stimmbücher verteilten, unter der Signatur XVI 14; olim VI/2:5 verzeichneten Motettensammlung, deren ein- zelne Bände von dunkelbraun kartonierten, am Rücken mit Leder überzogenen Einband- deckeln umschlossen sind. Abgesehen von den stellenweise durch erheblichen Insekten- befall lädierten und teilweise brüchigen Einband- und Rückendeckeln kann der Erhal- tungszustand des Papiers, auf dem die Bachsche Komposition niedergeschrieben wurde, als gut bezeichnet werden. Textverluste sind nicht eingetreten. Ein nicht identifizierbares Wasserzeichenfragment ist in der Tenor-II-Stimme erkennbar. Die Blattformate betragen

<sup>30</sup> S. Anm. 5, Bl. 3<sup>f</sup>.

<sup>31</sup> Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (= Tübinger Bach-Studien 2/3), Trossingen 1958, S. 67, 120. Aus Umfangsgründen muß an dieser Stelle auf eine Besprechung der Komposition verzichtet werden. Sie soll andernorts nachgeholt werden.

<sup>32</sup> S. Anm. 5, Bl. 12<sup>f</sup>.

<sup>33</sup> Wolfram Steude, „Neue Schütz-Ermittlungen“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1967*, S. 62f.

19,4 x 16,4 cm (Cantus 1), 18,7 x 16,2 cm (Cantus 2), 18,7 x 16,4 cm (Alt), 18,9 x 16 cm (Tenor 1), 18,9 x 15,9 cm (Tenor 2) und 19 x 16,3 cm (Baß).

Die Stimmen sind im einzelnen:

1. „*Cantus 1*“: „1. *Cantus a 6. Heinr. Bach*“: 2 Bll., mit jeweils 7 Systemen rastriert.

Verso: Kyrie, Takt 1–30 auf 3 Systemen.

Christe, Takt 31–58 auf 2 Systemen.

Kyrie, Takt 59–84 auf 2 Systemen.

Recto: Kyrie Takt 85–92 auf 1 System.

2. „*Cantus 2*“: 1 Bl., verso mit 8 Systemen rastriert.

Kyrie, Takt 1–30 auf 3 Systemen.

Christe, Takt 31–58 auf 3 Systemen.

Kyrie, Takt 59–92 auf 3 Systemen.

3. „*Altus*“: 2 Bll., mit jeweils 7 Systemen rastriert.

Verso: Kyrie, Takt 1–30 auf 3 Systemen.

Christe, Takt 33–58 auf 2 Systemen.

Kyrie, Takt 59–80 auf 1 System.

Recto: Kyrie, Takt 81–92 auf 1 System.

4. „*Tenor*“: 1 Bl., recto mit 6, verso mit 7 Systemen rastriert.

Recto: Kyrie, auf System 4 beginnend, Takt 1–30 auf 3 Systemen.

Verso: Christe, Takt 33–58 auf 3 Systemen.

Kyrie, Takt 59–92 auf 4 Systemen.

5. „*Ten. 2. a. 6. Heinr. Bach*.“ 1 Bl., beidseitig mit 8 Systemen rastriert.

Recto: Kyrie, auf System 3 beginnend, Takt 1–30 auf 3 Systemen.

Christe, Takt 33–58 auf 3 Systemen.

Verso: Kyrie, Takt 59–92 auf 4 Systemen [s. Abb. 2].

6. „*Baßus*“: 1 Bl., recto mit 7, verso mit 8 Systemen rastriert.

Recto: Kyrie, auf System 6 beginnend, Takt 1–30 auf 2 Systemen.

Verso: Christe, Takt 33–58 auf 2 Systemen.

Kyrie, Takt 59–92 auf 3 Systemen.

en. 2. a. 6. Heur Bach. 225

The image shows a handwritten musical score on six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is written in a cursive hand. Below the first staff, the lyrics 'Kyrie eleison y Kyrie eleison, Kyrie' are written. The second staff continues the melody with 'y eleison y Kyrie eleison, Kyrie eleison y'. The third staff has the lyrics 'Kyrie y elei son'. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a more rhythmic, dotted-note melody. Below it, the lyrics 'Christe y y eleison, Christe y eleison y' are written. The fifth staff continues with 'Christe y eleison, eleison y y Christe y eleison y e'. The sixth staff has the lyrics 'lei' and 'ma'.

Abb. 2: Heinrich Bach, *Kyrie* und *Christe*, D-BIB, Sign.: XVI 14. Tenor-II-Stimme. Handschrift: Johann Georg Keller

Die Suche nach dem Schreiber der Stimmbücher erwies sich unter Berücksichtigung des Umstands, daß die musikalischen Geschicke kleinerer Gemeinden im 17. Jahrhundert fast regelmäßig in den Händen von Dorfschullehrern lagen, als erfolgreich. In Bibra versah dieses Amt seit spätestens 1670,<sup>34</sup> der Todesanzeige im Kirchenbuch zufolge wahrscheinlich sogar seit 1669, Johann Georg Keller: „Den 17. *Novembris* [1691] Hn

<sup>34</sup> D-BIB, *Acten der freiherr. von Bibrai. Gerichte zu Bibra betr die Bibrai. Kirchen=Rechnungen von Petri 1671- [...] 1680, Bl. 7<sup>r</sup>*; Heinrich Hartmann, *Der Marktfecken Bibra. Eine Darstellung seiner politischen und kirchlichen Entwicklung. Festschrift zur 400 jährigen Jubelfeier der Grundsteinlegung der Kirche, den 17. Juli 1892, Meiningen 1892 (= Schriften des Vereins für Meiningische Geschichte und Landeskunde 13. Heft), S. 192, (im folgenden: Hartmann).*

Joh. *Georgium* Kellern in die 22 Jahr alhier gewesenen Schulmeister begraben.“<sup>35</sup> Keller hatte während seiner Amtszeit in Bibra, und vielleicht schon vorher, Kompositionen Heinrich Grimms, Andreas Hammerschmidts, Heinrich Schütz', Melchior Vulpius' u. a. gesammelt, die die Witwe nach seinem Tod an den Nachfolger Johann Heß verkaufte. Dieser überließ die Sammlung 1694 der Kirche und der Gemeinde, die sich auf eine anteilige Finanzierung des Notenschatzes geeinigt hatten:

4 [fl] 2 [gl] 7 ½ [Pf] Die Helffte an Den 30 *Musicalischen* notten büchern dem Schulmeister bezahlt welche Er von der Alten Schulmeisterin H Kellern Sel: hinter laßenen Witben aberkauft, und wiederüm von Den Heiligen und gemeinde mit gnädigen Herrschafftll: *Consens* in Die Kirchen gekauft worden woran die Gemeine auch so viel beygedragen.<sup>36</sup>

Nach Heß' Tod im Dezember 1695<sup>37</sup> veräußerte die Witwe den Rest der Sammlung, wie aus den Kirchenrechnungen hervorgeht: „2 [fl] 10 [gl] 6 [Pf] Der Schulmeisterin Johann Heßen Witben vor die geschriebene Partitur Bücher gegeben, in gleichen hat die Gemeinde auch so viel herbey geschoßen“<sup>38</sup>.

Der Nachweis, daß Keller nicht nur als Besitzer, sondern auch als Schreiber der Komposition von Heinrich Bach angesehen werden kann, gelang durch einen Vergleich der Schriftzüge eines von ihm geschriebenen und auf das Jahr 1676 datierten Briefes<sup>39</sup> mit den unter der Signatur XVI 14; olim VI/2:5 passim verzeichneten Textunterlegungen. Von hier aus war es nur noch ein kleiner Schritt, Keller auch als den Schreiber der Partitur des Werkes von Heinrich Schütz *Stehe auf, meine Freundin* in der Handschrift XVI 14:2; olim VI/2:2 zu identifizieren.<sup>40</sup> Textschrift, Schlüsselungen, Schlußvermerke, Noten- und Pausenwerte in den Stimmbüchern der zuletzt genannten Handschrift stimmen trotz abweichender diminutiver Schriftformen mit denen in XVI 14; olim VI/2:5 überein.<sup>41</sup>

Die Entstehungsgeschichte des Bachschen Werkes liegt im dunkeln. Als terminus post quem non für die Entstehung der Komposition gilt, wie eben erläutert wurde, das Jahr 1691.

Zusätzlich zu den Quellenbefunden sei darauf hingewiesen, daß sich mit dem Bekanntwerden von Johann Michael Bachs Konzert *Der Herr ist König* Vergleichsmöglichkeiten mit dem anderweitig Johann Christoph Bach (1642–1703), im Ansbacher Inventar je-

<sup>35</sup> D-BIB, *Kirchenbuch Bibra 1656–1799, Band I*; Hartmann, S. 192.

<sup>36</sup> D-BIB, *Acten der freiherr. von Bibrai. Gerichte zu Bibra betr. die Bibrai. Kirchenrechnungen von Petri 1690–[...] 1700.*; Hartmann, S. 175.

<sup>37</sup> S. Anm. 35.

<sup>38</sup> S. Anm. 36; Hartmann, S. 192.

<sup>39</sup> D-BIB, *Acten der freiherr. von Bibrai. Gerichte zu Bibra betr. die Bibrai. Kirchen=Rechnungen von Petri 1671–[...] 1680.*

<sup>40</sup> S. Anm. 33.

<sup>41</sup> S. Anm. 33, Faksimile: S. 65.

doch dem jüngeren Bruder zugeschriebenen 22stimmigen Konzert *Es erhub sich ein Streit*<sup>42</sup> ergeben. Ohne jedoch an dieser Stelle auf die stilistischen und formalen Ähnlichkeiten beider Werke im einzelnen eingehen zu können, sei bemerkt, daß eine Analyse der kompositorischen Parameter, die auf die Behandlung der Trompeten, die Dreiklangsthematik, das Harmonieschema und auf die Art der Themenbildung und -verarbeitung gerichtet war, zur Vermutung führte, daß es sich bei dem bekannten Michaeliskonzert in Wirklichkeit um eine Komposition Johann Michael Bachs handle.

Die Kyrie-Bearbeitung Heinrich Bachs, an deren Authentizität zu zweifeln auf Grund der zeitgenössischen Quellenüberlieferung kaum Anlaß besteht, ist jetzt das zweite erhaltene Beispiel für die Vertonung eines lateinischen Messetextes durch ein Mitglied der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts. Die Komposition könnte jetzt Bewegung in die Diskussion um die Frage nach der Echtheit eines Vokalwerkes sowie der Orgel- und Ensemblesmusik Heinrich Bachs bringen.

Die Ausführungen haben gezeigt, daß unbekannte Kompositionen der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts teils unvermutet, teils als Folge gezielter Suche noch heute ans Licht kommen. Galt das Interesse der Bach-Forschung und -Edition noch vor einem Jahrhundert fast ausschließlich dem Schaffen Johann Sebastian Bachs und zogen auf Grund der editorischen Versäumnisse in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Bach-Söhne in zunehmendem Maß das Interesse auf sich – noch heute sind Werke Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bachs nicht ediert –, glaubte man in den dreißiger Jahren mit der Veröffentlichung von Werken der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts zu einem Abschluß gekommen zu sein. Erst seit etwa einem Jahrzehnt ist ein wachsendes Interesse an Werken der älteren Bach-Familie zu verzeichnen, und die Hoffnung ist berechtigt, daß schon in naher Zukunft mit neuen Quellenfunden gerechnet werden kann.

<sup>42</sup> S. Anm. 1.

## Aurora von Königsmarck und Reinhard Keiser

### Zur Musikausübung in adligen Kreisen

von Klaus-Peter Koch

Im Jahre 1609 widmete Valentin Haußmann aus Gerbstedt bei Halle, der damals als Tonsetzer von überall verbreiteten weltlichen Liedern und Tänzen ebenso bekannt war wie als Dichter sowie als Herausgeber von italienischen Canzonetten, Villanellen, Napolitanen und Madrigalen mit unterlegten deutschen Texten, dem Junker Gebhart Johann von Alvensleben, Erbsasse auf Eichenbarleben und Erxleben,<sup>1</sup> seine deutsche Ausgabe der *Lieblichen Frölichen Ballette* Thomas Morleys. Im Vorwort des anlässlich der Hochzeit des Junkers veröffentlichten Werkes spricht Haußmann von jenem „als der löblichen Music liebhaber“, seinem „gebiettenden günstigen Junckherrn“, der mit ihm „mit naher Blutsfreundschaft verwandt“ sei. Nicht wenige Drucke von Haußmann-Kompositionen waren, nach damals üblicher Praxis, Adligen – von Staatsoberhäuptern bis hinunter zum niederen Adel – gewidmet. Dies geschah einerseits, um nach außen sich selbst und sein Werk wertvoller zu machen, andererseits um – auch oft unaufgefordert – an die mäzenatische Seite des betreffenden Adligen zu appellieren und eine zusätzliche Einnahmequelle aufzutun.

Noch hundert Jahre später war die Situation nicht anders.

Obwohl in einer freien Reichsstadt, in Hamburg tätig, hatte die musikalische Zentralgestalt dieser Stadt vor Telemann, nämlich der aus Teuchern bei Weißenfels stammende Reinhard Keiser, dennoch zeit seines Lebens auch Kontakte zu Personen aus dem Adelsstand des Hamburger Umfelds. So werden zur Taufe seiner Tochter Sophia Dorothea Louyse am 21. Oktober 1712 an St. Petri als Taufpaten nicht nur die Herzogin Dorothea Sophia von Mecklenburg-Strelitz genannt, sondern auch Gräfin Sophia Louyse von Zinzendorf, Gräfin Anna Dorothea von Dernath, Graf und Generalmajor von Lagerkron sowie Oberstleutnant von Lützu, sämtlich Adlige aus dem Hamburger bzw. Holsteiner Umfeld. Und zur Taufe seines Sohnes Wilhelm Fridrich am 13. August 1718 an derselben Kirche werden genannt der Gesandte Friedrich von Wedderkopp, Baroness von Debrig und Landrätin von Ahlefeld (neben seinem Schwiegervater, dem Hamburger Ratsmusikanten Hieronymus Oldenburg und dem Dichter Bartold Feind). Ein Brief Keisers vom 23. August 1707 an die Gräfin von Dernath, auf deren holsteinischen Familiengütern er in den 1720er Jahren häufig zu Gast war, ist in dieser Hinsicht sehr aufschlußreich. Hierin erwähnt er den dänischen, den englischen und den schwedischen Residenten in Hamburg, bei denen er damals täglich abwechselnd zur Mahlzeit gebeten werde, den Generalmajor Leuenthal, der ihn in seinen Garten eingeladen habe, den Ge-

<sup>1</sup> In der Kirche zu Hundsburg in Sachsen-Anhalt findet sich ein Epitaph für die Familie von Alvensleben vom Ende des 16. Jahrhunderts.

heimrat Ahlefeld in Süstermil, bei dem er speiste, die Geheimrätinnen Buchwaldt und Betuon, die noch in Braunschweig seien, die Gräfin Eichendorff, die, obwohl ebenfalls noch außerhalb Hamburgs, bereits zwei Logen in der Oper gepachtet habe usw. usf. Inwieweit diese Personen als Mäzenaten auftraten, Musik ausübten oder sich gar Musiker engagierten, ist diesen Angaben nicht zu entnehmen, auf jeden Fall muß aber ihre Affinität zu Musik groß gewesen sein. „Es erweisen mir [Keiser] Leute, die ich sonst mein Lebtag kaum gesprochen, so viel Höflichkeit, daß es nicht zusammen reimen kan, aus was Ursachen“, vermerkt Keiser in dem genannten Brief.<sup>2</sup> Allein während Keisers Wirkenszeit für Hamburg, also von 1697 bis 1739, beteiligten sich mehrfach Adlige an der Direktion der Gänsemarkt-Oper: von 1718 bis 1721 sowie 1726 bis 1727 der Schwiegersohn Hofrat Gumprecht des Mitbegründers des Unternehmens Gerhard Schott, von 1722 bis 1723 Graf von Callenberg, der britische Envoyé in Hamburg, Cyril von Wyche, Konferenzrat von Ahlefeld, Envoyé von Wedderkopp, 1724 bis 1726 Konferenzrat von Ahlefeld allein, schließlich 1726 bis 1729 ein Konsortium aus 100 Subskribenten unter Leitung des Envoyé Cyril von Wyche.<sup>3</sup> Aber es gab auch Adlige in Hamburg, die in ihrem Hause Konzerte organisierten, wie der Graf von Eckgh, kaiserlicher Gesandter im Niedersächsischen Kreise, worauf zurückzukommen ist.

Maria Aurora Gräfin von Königsmarck wurde am 8. Mai 1662 in Stade westlich von Hamburg geboren und starb am 16. Februar 1728 in Quedlinburg.<sup>4</sup> Die in allen Künsten hochgebildete Frau trat bereits 17jährig als Librettistin von Johann Wolfgang Francks in Ansbach uraufgeführter Oper *Die drei Töchter des Cecrops* in Erscheinung.<sup>5</sup> Ihrer Schönheit ist es zuzuschreiben, daß sie Maitresse Georgs I., des Königs von Hannover, und schließlich des sächsischen Kurfürsten Friedrich August I., des späteren polnischen Königs August II. des Starken wurde. Über den Februar 1695 berichtete der sächsische Musikschriftsteller Moritz Fürstenau, daß die Gräfin in einem Opera-Ballett in Dresden als Minerva und Euterpe agierte und als Sängerin und Tänzerin auftrat.<sup>6</sup> Ein Jahr später wurde ihr in Goslar als illegitimes Kind des Kurfürsten der Sohn Moritz<sup>7</sup> geboren. Die Gräfin wurde 1700 Pröpstin des reichsunmittelbaren Stiftes Quedlinburg und führte daher die Titel „Maria Aurora Gräfin von Königsmarck, des kaiserlichen freien weltlichen Stifts Quedlinburg Pröpstin, Gräfin zu Westerwyck und Stegeholm, Freiherrin zu

<sup>2</sup> Torben Krogh, „Reinhard Keiser in Kopenhagen“, in: *Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin 1929, S. 79–87, besonders S. 84–86.

<sup>3</sup> Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 177–195.

<sup>4</sup> Sie war Enkelin von Hans Christoffer Freiherr (seit 1650 Graf) von Königsmarck (4. März 1600 Kötzlin – 8. März 1663 Stockholm), Militär bei den Kaiserlichen, seit 1630 bei den Schweden (seit 1655 Generalfeldmarschall), wo er sich u. a. bei der Schlacht von Breitenfeld 1632 und bei der Einnahme von Bremen und Verden 1645 hervortat.

<sup>5</sup> Günther Schmidt, Art. „Johann Wolfgang Franck“, in: *MGG* 4, Kassel 1955, Sp. 660. – Hans Joachim Marx/Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher*, Laaber 1995, S. 132.

<sup>6</sup> Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1862, S. 10.

<sup>7</sup> Dieser wurde erst 1711 mit 14 Jahren legitimiert und schließlich als Moritz Graf von Sachsen ein herausragender deutscher und seit 1720 französischer Heerführer, der als Generalfeldmarschall aller französischen Armeen im Österreichischen Erbfolgekrieg 1750 zu Chambord starb.

Rotenburg [an der Wumme] und Neuhaus, Erbgesessen auf Agatenburg [Agathenburg südlich Hamburg], Riehde [Riede südlich Bremen], Perdöhl [Perdöl östlich Neumünster] und Nehmt [Nehnten östlich Neumünster] wie auch Marswiesholm und Wilksen“.



Abb. 1: Maria Aurora von Königsmarck, Pröpstin des Quedlinburger Reichsstifts 1704–1728 (Städtische Museen Quedlinburg, Schloßmuseum)

Als solche begegnete sie am 5. Oktober und am 1. Dezember 1703 Johann Mattheson, dem Musiktheoretiker, Komponisten, Sänger, aber auch Diplomaten, Anglisten und Pädagogen, in Hamburg, der darüber euphorisch in seiner Autobiographie berichtet:

Nicht nur die vornehme und liebereiche Gesellschaft einer gewissen adelichen Dame [von Delwig], sondern die Ehre, mit der Gräfinn Aurora von Königsmarck, zum erstenmahl bekannt zu werden, genoß Mattheson den 5ten October, und ersten December 1703. Die letztere war eine ungemeyne und weitberühmte Beförderinn schöner Wissenschaften, von welcher er hernach sehr viel polirtes erlernen, und hohe Gnade empfangen hat. Die Gelegenheit hiezu gab ein ausserordentliches Concert, welches bey dem Grafen von Eckgh, damahligem Kaiserlichen Gesandten im Niedersächsischen Kreise, gehalten wurde, und dessen jüngste Fräulein Tochter Mattheson unterwies. Was der Umgang mit solchen Personen des schönen Geschlechts (es mögen auch übelndenckende argwöhnen, was sie wollen und lieben) einem jungen Menschen für äuserlichen und innerlichen Nutzen bringet, ist nicht zu beschreiben, auch hier der Ort nicht dazu.<sup>8</sup>

Ein außerordentliches Konzert im Hause des schon genannten kaiserlichen Gesandten im Niedersächsischen Kreis, Graf von Eckgh, bot also offenbar die erste Gelegenheit zu einem Gespräch. Nicht deutlich wird aus der Information, ob es sich gleichfalls um eines der prachtvollen sogenannten Winterkonzerte bei dem Grafen handelte, wie sie alle Sonntage im Winter 1700 und 1701, mit einem Festmahl schließend, von ihm veranstaltet wurden und bei welchen mitunter drei oder vier Fürsten anwesend waren. An diesen Konzerten wirkte auch Reinhard Keiser mit. Mattheson berichtet: „Keiser führte sich dabey mehr, als ein Cavallier, denn als ein Musikus, auf.“ Immerhin war die Verleihung des Titels eines Mecklenburg-Schweriner Kapellmeisters ein nicht zu verachtendes Ergebnis, zumal es anscheinend mit keinen Verpflichtungen verbunden war.<sup>9</sup>

Mattheson besuchte seither bei seinen Reisen durch Mittel- und Norddeutschland einige Male in Quedlinburg die Gräfin, mit Sicherheit jeweils in den Sommermonaten 1704 und 1706. Das eine Mal reiste er am 9. August 1704 dorthin, um sich im September weiter nach Mecklenburg zu begeben.<sup>10</sup> Eine zweite Reise führte ihn zwischen Juni und August 1706 von Hamburg über Hannover nach Quedlinburg, dann von dort nach Obersachsen und Leipzig und wieder über Quedlinburg zurück nach Hamburg.<sup>11</sup> Nochmals, im Blick auf die Jahre 1707 und 1710, verweist Mattheson auf Quedlinburg, und zwar wegen Streitigkeiten zwischen Preußen und Holstein um die Abtei, wobei England als Schlichter auftrat.<sup>12</sup> Am Rande sei darauf hingewiesen, daß ein Halbjahrhundert zuvor an der Haupt- und Marktkirche St. Benedikt in Quedlinburg der berühmte Musik-

<sup>8</sup> Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 191.

<sup>9</sup> Ebd., S. 132.

<sup>10</sup> Ebd., S. 192.

<sup>11</sup> Ebd., S. 195.

<sup>12</sup> Ebd., S. 196f.

theoretiker Heinrich Baryphonus fünfzig Jahre als Kantor tätig (1605–1655) und Andreas Werckmeister, der Verfechter der gleichschwebenden Temperatur, Organist am Dom war und nach 21 Jahren Dienst nur wenige Jahre vor dem Eintreffen der Gräfin nach Halberstadt ging. Musik als „ars“ schien also Teil Quedlinburger Atmosphäre gewesen zu sein.

Im August/September 1705 komponierte Mattheson auf einen Text der Schwester der Gräfin von Königsmarck, der Gräfin von Löwenhaupt, die französische Operette *Le retour du siècle d'or* (Die Wiederkehr der goldenen Zeit). Mattheson war von einem Besuch der Braunschweiger Opernsaison zur Zeit der Laurentiusmesse zurückgekehrt und bei der Organisation der Aufführung auf den Königsmarckschen Gütern in Holstein in der Nähe von Plön (Nehnten und Perdöl) selbst zugegen. Die Belohnung war, wie er mitteilt, sehr namhaft.<sup>13</sup> Übrigens stammt von dem frühreifen Wolfenbütteler Dichter Friedrich Christian Bressand ein gleichnamiges Libretto, das 1699 Reinhard Keiser für Hamburg vertonte. Weiteres über die Musikausübung bei der Gräfin von Königsmarck ist Matthesons Angaben nicht zu entnehmen, jedoch bezeugen drei Gegebenheiten, daß Mattheson im ersten Dezennium des 18. Jahrhunderts mit der Gräfin in Verbindung blieb. Zum ersten ist sie Textautorin einer Arietta aus Matthesons *Arie scelte dell'opera d'Henrico IV., Rè di Castiglia* von 1711. Zum zweiten widmete ihr Mattheson seine Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchestre* 1713. Und endlich ist sie Widmungsträgerin seiner Abhandlung *Veritophili deutliche Beweis-Gründe* von 1717.<sup>14</sup> Die große Lobrede Matthesons zu Beginn des *Neu-Eröffneten Orchestres* spricht für sich:

Es haben Ihre Hochgräfliche Excell. von je her rechtschaffne Virtuosen nicht allein mit gar gnädigen Augen angesehen / und mit Fürstinn-mässiger Generosité begegnet / sondern Sich selber der edlen Musicalischen Wissenschaft / als eine von allen Schönheiten und Künsten harmonischer Weise zusammen gefügte Minerva, zur glorieusen Beschützerinn mit einem solchen Überfluß von Reitzungen und Vollkommenheiten vorzustellen Gefallen getragen / daß ein angenehmer Zweifel entstehen möchte / ob man Ihre Hochgräfl. Excell. mehr mit Demuth-voller Liebe oder verliebter Demuth verehren solle.

Selbst nach Substraktion des barocken Schwulstes bleibt noch genug an Substanz übrig.)

Aber auch Reinhard Keiser hatte Kontakte zu der Gräfin. Möglicherweise ist sie Textautorin von drei Arien aus seiner 1710 in Hamburg uraufgeführten Oper *Arsinoe*.<sup>15</sup> Gemäß dem Vorbericht zu dem Libretto nämlich stammten die Texte von „einer hohen Standes-Persohn“, die wegen ihrer Klugheit und ihrer Schönheit gepriesen werde, Attribute, die immer wieder im Zusammenhang mit der Gräfin gebraucht werden. Mehrere Texte zu

<sup>13</sup> Ebd., S. 194.

<sup>14</sup> Hans Turnow, Art. „Johann Mattheson“, in: *MGG* 8, Kassel 1960, Sp. 1798.

<sup>15</sup> Marx/Schröder 1995, S. 205.

Keiser-Kompositionen nennen die Gräfin als Dedikatin. 1712 vertonte Keiser Johann Ulrich König *Diana* zu einer Pastoraloper, die 1724 mit dem neuen Titel *Cupido* erneut in Hamburg Aufführungen erlebte. Mit der Erfolgsoper *Tomyris* auf ein Libretto von Johann Joachim Hoe schuf Keiser 1717 ein weiteres Werk, das der Gräfin dediziert ist.<sup>16</sup>

Noch zwei Kompositionen von ihm wenden sich an die Gräfin. Im Jahre 1712 vertont Keiser einen weiteren Text von Johann Ulrich König, *Die gekrönte Würdigkeit* („Ergötzet die Herzen mit Singen und Scherzen“), für eine Serenata zum Petri- und Matthäi-Mahl. Und endlich widmet er ihr 1713 seinen Druck *Divertimenti serenissimi*, worin als Nr. 8 ein Text von ihr, „Ihr schönen Augen seid selbst Richter“, Grundlage für seine Komposition bildet. In der am 10. März 1713 in Hamburg datierten Dedikation lobt er die Gräfin in überschwenglichen Worten und weist auf deren „Welt-bekandte Hochachtung für alle Sinn-reiche Wissenschaften / und besonders für die Musique“ hin, auf „Dero ungemaine Großmuth“ und auf „so viel unzählige hohe Wohlthaten“, die er von ihr empfangen habe. Er zitiert in dieser Dedikation aber auch Strophen aus der „berühmte[n] Feder eines vortrefflichen Dichters“ für eine der Gräfin gewidmete Kantate. Weder der Dichter noch der Komponist dieses Werkes konnten bisher festgestellt werden. Dennoch sollen die beiden mitgeteilten Strophen zitiert werden; sie mögen Zeugnis dafür sein, was seinerzeit in dieser Persönlichkeit gesehen wurde:

AURORA ja / die von dem Helden-Stamm  
Der Königs-Marcken ist entsprossen /  
Das schöne Merck-Mahl dieser Zeit /  
Mit welchem man der Insel Kampff anbeut /  
An der die Venus kam /  
Mit Gratien umgeben / angeflossen. &c.

Ihr übermenschliches und himmlisch Wesen  
Ist auserlesen /  
Sie gleicht 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. &c.

In der sich an die Dedikation anschließenden Vorrede an den Leser äußert Keiser sich denn auch der Dedikatin entsprechend qualitativ, geht auf die positive Wirkung und Funktion von Musik ein, begründet sie aus dem Alten Testament, stellt ihr die Wirkung bei Barbaren gegenüber und gelangt schließlich zu dem Ergebnis, daß eine Oper am besten dazu geeignet sei, das wahre Ziel der Musik, nämlich „die natürliche Ausdrückung einer jeden emphatischen Figur der Poeten, bey einem jeglichen Affect, wo-

<sup>16</sup> Ebd., S. 150 und S. 213f.

rinnen das Meisterstück hauptsächlich besteht“, zu erreichen. Solcherart Gedanken sind offensichtlich Gegenstand auch der Gespräche zwischen Mattheson und der Gräfin gewesen. In diesem Zusammenhang nennt Keiser die Sopran-Arie im Larghetto-Tempo „Ihr schönen Augen“, deren Text, wie sich in der entsprechenden Angabe im Druck herausstellt, von der Gräfin selbst verfaßt wurde, heißt es doch in der Überschrift „Poesia della Signora Contessa di K.“<sup>17</sup> Der Tonsetzer gibt sich hier italianisierend mit „Rinaldo Cesare“ an.

Die der Gräfin gewidmeten *Divertimenti serenissimi, delle cantate, duette & arie diverse, senza stromenti, Oder: Durchlauchtige Ergötzung / Über verschiedene Cantaten, Duetten und Arien, Ohne Instrumenten* bestehen aus drei Solo-Kantaten, vier Duetten (davon heißen zwei Duette „Arien“) und zwei weiteren Solo-Arien, die sämtlich „ohne Instrumente“, d. h. nur vom Basso continuo begleitet werden. Sechs der neun Stücke benutzen die italienische, zwei die deutsche Sprache, eine der Kantaten sowohl die eine wie die andere. Vier der Stücke sind für eine Sopranstimme (darunter zwei Sopran-Kantaten), drei für ein Sopran-Duett geschrieben; eine Bariton-Kantate und ein Duett für einen Sopran und einen Contralto bilden die beiden restlichen Stücke. Man kann annehmen, daß es solche Stücke waren, die in manchen Hauskonzerten bei der Gräfin und bei anderen Adligen erklangen.

Die Bariton-Kantate *L'ocaso di Titone all'Aurore oriente* beispielsweise ist eine ganz einfache Folge Aria – Recitativo – Aria. Die Fabel bezieht sich auf die Göttin der Morgenröte, Aurora, Tochter des Titanen Hyperion, die den trojanischen Königssohn Titon als ihren Gemahl entführte, von Zeus Unsterblichkeit für Titon erbat, aber vergaß, Zeus zugleich um Titons ewige Jugend zu bitten, so daß dieser immer älter und greiser wurde und schließlich in eine Zikade verwandelt wurde. Deshalb die Anspielungen in der Überschrift auf Sonnenuntergang und Westen mit dem Begriff „l'ocaso“ und auf Orient und Osten mit dem Begriff „oriente“. Mit Aurora liegt auch deutlich eine Anspielung auf den Vornamen der Gräfin von Königsmarck vor. Die erste Arie „Più chiare più belle“ ist eine Da-capo-Arie auf italienischen Text im Tempo *Andante cantabile*. Ihr folgt ein deutschsprachiges Rezitativ. Abgeschlossen wird das Ganze von einer weiteren, aber diesmal deutschsprachigen Da-Capo-Arie „à giusto tempo“ „Der Schönheit selbst ein Licht zu geben“.

Zwei weitere, holsteinische Adelsfamilien wurden für Keiser musikalisch wichtig, wobei man solche Beziehungen vor dem Hintergrund der derzeitigen politischen Ereignisse in Holstein im Spannungsfeld zwischen Dänemark-Schweden-Rußland-Hamburg durchaus mit zu werten hat. Da die Güter der beiden Familien, der Dernaths und der Ahlefelds, nahe beieinander lagen, scheint Keiser Besuche beider meist kombiniert zu haben und

<sup>17</sup> Der Text lautet: „Ihr schönen Augen seid selbst Richter, die ihr des Lebens Urteil sprecht, ich klag euch an, ihr Himmels-Lichter! Antwortet! Handelt ihr auch recht, daß ihr mich meidet, euch von mir scheidet, um andrer Schönheit nachzugehen? Doch müßt gestehn, daß ihr nichts Treueres je gesehn.“

dazu auch nach Lübeck zu Johann Christian Schieferdecker, dem Dietrich-Buxtehude-Nachfolger, der aus der Gegend seines Geburtsortes stammte, weitergereist zu sein.

Die Familie der Dernaths besaß Güter in der Gegend nördlich von Lübeck, in Sierhagen bei Neustadt, Ovelgönne und Mühlenkamp. Graf Johann Georg von Dernath und seine Gattin Anna Dorothea hatten Keiser „seit so vielen Jahr her / gleichsam [mit Wohlthaten] überschüttet“, wie aus der Dedikation eines anderen Sammeldrucks, der *Componimenti musicali* von 1706, zu erfahren ist. Eine Reihe von Briefen Keisers an die Dernaths aus den Jahren 1707 bis 1714<sup>18</sup> bestätigt den engen Kontakt, hielt sich doch Keiser in den Sommermonaten mindestens der Jahre 1707, 1708 und 1710 auf dem Gut Sierhagen auf und war doch die Gräfin, wie erwähnt, 1712 Taufpatin bei Keisers Tochter Sophia Dorothea Louysa. Hier komponierte er mehrfach Werke für Oboeninstrumente, wie Mattheson in der Keiser-Biographie berichtete, sicherlich auch für den Bedarf der Dernaths, woraus, wenn das zutrifft, Schlußfolgerungen auf deren Musikausübung zu ziehen wären: „In Instrumental-Sachen, besonders vor Hautbois, war er [Keiser] recht angenehm; aber, ob er gleich derselben viel zu Sierhagen, bey dem Grafen von Dernath, seinem grossen Wolthäter, verfertigte; waren sie doch, nach ihrer Gattung, nicht völlig so aus- oder einnehmend, als seine Vocal-Stücke.“<sup>19</sup> Obwohl nicht ausdrücklich darauf hingewiesen wird, ist eine *Ouverturensuite für drei Oboen und Fagott in D-Dur*,<sup>20</sup> eines der wenigen erhaltenen Werke dieser Besetzung, möglicherweise mit den Dernaths zu verbinden. Diese Komposition gliedert sich in die sechs Sätze Ouverture, Aria, March, Gavotta, Menuet und Gigue und belegt zum einen die starken Impulse der französischen Musik auf Keiser, zum anderen aber, daß Telemann mit seinen Ouverturensuiten in Hamburg bereits auf ein bestelltes Feld traf. Im übrigen hatte der dänische König bei seiner Grenadier-Garde ein Ensemble aus acht Bassons und Bassonetten, worüber Keiser in einem Brief an den württembergischen Herzog berichtet.<sup>21</sup> Aus einem Schreiben des Jahres 1714 geht hervor, daß Graf von Dernath einen Musiker suchte, woraufhin Keiser ihm einen gewissen Schultz empfahl. Dieser sei vorher in seinem Opernorchester tätig gewesen, beherrsche Violine, Laute, Flöte, Basson und Violoncello, habe mehreren Fürsten gedient, zuletzt dem Herzog von Mecklenburg-Strelitz, sei aber hier aufgrund der knappen Kassen in der Kriegszeit entlassen worden und nun wieder in Hamburg eingetroffen.<sup>22</sup>

Die andere Familie sind die Ahlefelds, zu deren Mitgliedern Keiser Kontakte pflegte. Dazu gehörte beispielsweise der Geheimrat Ahlefeld, der auf Süstermil/Sestermüh saß.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Briefe vom 23. August 1707 aus Hamburg, 14. Juni 1708 aus Jersbek, 5. August 1710 aus Hamburg, 11. September 1713 aus Jersbek, 28. Juni 1714 aus Hamburg; vgl. Krogh 1929 sowie Christine Kellermann, *Reinhard Keiser – Leben und Werk*, Diplomarbeit Universität Halle, Halle/Saale 1986; Originale in København, Rigsarkivet, Sign. Privatarkiv nr. 5332 Johan Georg von Dernath.

<sup>19</sup> Mattheson, *Ehren-Pforte*, 1740, S. 129f.

<sup>20</sup> Das Manuskript befindet sich in der Universitätsbibliothek Lund, S-Lu Wenster L 3.

<sup>21</sup> Josef Sittard, „Reinhard Keiser in Württemberg“, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte* 18 (1886), S. 3–12, besonders S. 11.

<sup>22</sup> Krogh 1929, S. 87.

<sup>23</sup> Ebd., S. 85.

Landrätin von Ahlefeld war 1718 Taufpatin bei Keisers Sohn Wilhelm Fridrich. Den Konferenzrat Benedictus von Ahlefeld, der einen Landsitz in Jersbek zwischen Hamburg und Lübeck besaß, suchte Keiser mehrfach auf, wenn er die Dernaths besuchte, so 1708 und 1713. In den Jahren 1722 bis 1726 übernahm dieser Ahlefeld die Direktion der Hamburger Gänsemarkt-Oper, und durch seine Fürsprache konnte Keiser, der durch die Anstellung Telemanns in Hamburg nicht mehr im Zentrum des Operngeschehens stand, dennoch mehrere neue Bühnenwerke auf der Bühne der Gänsemarkt-Oper vorstellen. Leider war bisher nichts über die Musikausübung bei den Ahlefelds, die zweifellos bestanden hat, in Erfahrung zu bringen. Bis zu seinem Tod war Ahlefelds Leben jedenfalls mit der Hamburger Bühne verbunden, wie eine Nachricht vom 10. August 1730 in den Aufzeichnungen von Willem Willers belegt: „heute war Herr v. Ahlefeldt zum letzten mahl bey mir – er starb Nachts d. 20t um 1 Uhr und ward am 23t Abends 10 Uhr in St. Jacoby begraben.“<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Paul Alfred Merbach, „Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718–1750“, in: *AfMw* 6 (1924), S. 354–372, besonders S. 363.

## Zur Überlieferung der *Praecepta der musicalischen Composition* von Johann Gottfried Walther

von Wolfgang Rathert

Johann Gottfried Walthers *Praecepta der musicalischen Composition* gehören fraglos zu den wichtigsten musiktheoretischen Schriften des beginnenden 18. Jahrhunderts in Mitteldeutschland. Das Urteil Peter Benarys von 1961 über ihre Meriten – „Vollständigkeit des Lehrstoffs, die ausgezeichnete methodische Anlage, die Verständlichkeit der Darstellung und weitgehende Berücksichtigung des früheren musiktheoretischen Schrifttums“<sup>1</sup> – hat Werner Braun 1994 in seiner autoritativen Darstellung der deutschen Musiktheorie des Barocks noch einmal bestätigt, wenngleich er auf den über weite Strecken kompilatorischen Charakter der Unterrichtslehre Walthers hingewiesen hat.<sup>2</sup> Die teilweise anonymisierte, gewissermaßen zum gelehrten Allgemeingut gewordene Wiedergabe, Paraphrasierung und Aneignung einer Vielzahl vorangegangener Schriften von Theoretikern wie Johann Andreas Herbst, Johann Rudolph Ahle und Wolfgang Caspar Printz hat mit dem konkreten Bestimmungszweck des Werkes zu tun: Walther legte die *Praecepta* bekanntlich als ein Vademecum für seinen Schüler und künftigen Landesherrn, den früh verstorbenen Prinzen Johann Ernst von Weimar (1696–1715), an, dem er sie im März 1708 auch widmete. Der Zweck der Schrift lag nicht in einem originellen Beitrag zur Musiktheorie, sondern in einer umfassenden und damit in erster Linie retrospektiven Zusammenfassung des musiktheoretischen Wissenshorizonts der Zeit: Sie diene als didaktische Aufbereitung zum Nutzen eines angehenden Komponisten wie als Beweis der wissenschaftlichen Solidität des Verfassers. In den erhaltenen Lebensdokumenten<sup>3</sup> ist später nicht mehr die Rede von den *Praecepta*, ebenso hat Walther keinen Druck angeregt; große Teile sind freilich in das *Musicalische Lexikon* von 1732 eingeflossen, dessen Vorläufer die *Praecepta* durch einen eigenen Lexikonteil bilden. Allerdings legte Walther zumindest den zweiten Teil der *Praecepta*, die *Musica Poetica*, 1720 zur Begutachtung Johann Kuhnau in Leipzig und Johann Christoph Schmidt in Dresden vor, so daß von einer gewissen Verbreitung im mitteldeutschen Raum unter den mit Walther persönlich bekannten und erreichbaren Komponisten und Musikern ausgegangen werden kann.<sup>4</sup> (Daß sein Vetter Johann Sebastian Bach die *Praecepta* kannte,

<sup>1</sup> Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig [1961] (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 3), S. 30.

<sup>2</sup> Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), S. 27.

<sup>3</sup> Vgl. Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. v. K. Beckmann u. H.-J. Schulze, Leipzig 1987.

<sup>4</sup> Vgl. Georg Schünemann, „J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach“, in: *BJb* 30 (1933), S. 86–118, hier S. 112f.

darf wohl als selbstverständlich angesehen werden, zumal beide sich derselben Unterrichtsmethode für ihre Schüler – Grundlage waren die Generalbaßlehre und die Aussetzung vierstimmiger Choräle – bedienten.) Freilich rückte Walthers Kompositionslehre spätestens nach 1750 in den Hintergrund des Interesses, als neue – nicht mehr wissenschaftlich-enzyklopädische, sondern ausschließlich praxisorientierte – Kompositionslehren und mit der Vorklassik ein neues musikalisches Denken sich durchsetzten.

Die recht eigenartige Überlieferung der *Praecepta* ist Gegenstand der nachfolgenden kurzen Erörterungen: Das Werk gerät zum ersten Mal wieder in die musikwissenschaftliche Wahrnehmung, als Robert Eitner 1872 in den *Monatsheften für Musikgeschichte* die Beschreibung eines Exemplars veröffentlichte, das aus dem Besitz des Berliner Grafen Friedrich von Voss-Buch an das Antiquariat Mai gelangt war. Voss-Buch (auch bekannt unter dem Beinamen Voss-Flotow) gehörte der weitverzweigten brandenburgisch-berlinerischen Familie von Voss an, deren berühmte Musikaliensammlung Anfang der 1850er Jahre als Schenkung in den Besitz der Königlichen Bibliothek Berlin übergegangen war.<sup>5</sup> Ob das Manuskript ursprünglich auch Bestandteil dieser Sammlung war, läßt sich nicht mehr feststellen: Es wurde jedenfalls, wie Eitner ausführt, von Mai im Zuge der Versteigerung der gräflichen Bibliothek erworben, „da das Haus in die Hände einer Baugesellschaft übergegangen“<sup>6</sup> war. Aus Eitners Beschreibung des Manuskripts erfahren wir, daß es sich um einen 136 Blätter starken Quartband handelt, „von Walther selbst sauber und sorgfältig geschrieben“, ohne Titelblatt und mit einer Widmung vom 13. März 1708 an seinen jungen Dienstherrn, den Herzog Johann Ernst versehen. Eitner schließt dann eine teils paraphrasierte, teils wörtliche Inhaltsangabe an, wobei er offensichtliche orthographische Normierungen der gewöhnlich schwankenden Schreibweise des 18. Jahrhunderts vornimmt.<sup>7</sup> Noch einmal erwähnt Eitner dieses Manuskript 1904 im zehnten Band seines Quellenlexikons, nun mit dem Hinweis, daß es von Philipp Spitta erworben worden sei, sich in der Bibliothek der Königlichen Hochschule für Musik Berlin befände und zu ihm eine ausführliche Abhandlung des Spitta-Schülers Hermann Gehrman im siebten Jahrgang der *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* vorläge.<sup>8</sup>

Wie haben sich Philipp Spitta und sein Schüler Hermann Gehrman zu dieser Handschrift geäußert? In seiner Bach-Biographie ist Spitta zweimal auf die *Praecepta* eingegangen: Im ersten Band spricht er anläßlich der Pflege des Kammermusikspiels am Weimarer Hof von der Unterrichtung des Herzogs durch Walther und dem „kürzlich ans Licht“<sup>9</sup> gekommenen Kompendium seiner Musiktheorie. Im zweiten Band heißt es dann

<sup>5</sup> Vgl. dazu umfassend Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß*, Kassel 1997 (= *Catalogus musicus* 16).

<sup>6</sup> Robert Eitner, „Johann Gottfried Walther“, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 4 (1872), S. 105f. Die Angaben Eitners werden durch die Berliner Adreßbücher der Jahre 1870–73 bestätigt: Das Haus Wilhelmstraße 78 des 1871 verstorbenen Grafen wurde ein Jahr später von seiner Witwe, einer gebürtigen Gräfin von Finkenstein, aufgegeben und ist im Straßenverzeichnis von 1873 dann als Bauplatz ausgewiesen.

<sup>7</sup> Eitner schreibt an keiner Stelle ein „ß“, sondern stets „ss“; „c“ ersetzt er stellenweise durch „k“.

<sup>8</sup> Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten etc.*, Bd. 10, Leipzig 1904, S. 171.

<sup>9</sup> Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1930, Bd. 1, S. 408.

in Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit Wilhelm Rusts These, die meisten frühen Orgelwerke Bachs seien nicht in Weimar entstanden:

Walthers Handschrift – und sie würde einen einzigen halbwegs sicheren Maßstab bieten – ist sich sein Leben hindurch sehr gleich geblieben. Ich besitze ein umfangreiches Autograph desselben von 1708, in welchem sich die Hand schon ganz so zeigt, wie in seinen Choralsammlungen.<sup>10</sup>

Spitta bekräftigt damit nochmals, daß es sich bei dem 1872 aufgefundenen Manuskript um das Autograph handle.

In gleicher Weise äußert sich Hermann Gehrman in seiner bei Spitta entstandenen Dissertation über Walthers Musiklehre, die 1891 unter dem Titel „Johann Gottfried Walther als Theoretiker“ in der *Vierteljahresschrift* veröffentlicht worden ist<sup>11</sup>. Im ersten Abschnitt des zweiten Kapitels der Dissertation, der die äußere Form der Handschrift behandelt, schreibt er:

Die fast unversehrt erhalten gebliebene Kompositionslehre J. G. Walthers ist in ihrer äußeren Form ein starkes, in gelbbraune dicke Pappe eingebundenes Buch von großem Quartformat. Von den 183 Quartseiten des Werkes haften 167 Blätter noch fest im Einbände, die übrigen Blätter haben sich allmählich losgelöst und sind nicht vollständig vorhanden. Doch entsteht dadurch keine Lücke in dem Werke, denn die einzige fehlende Quartseite 169 wird durch eine andere Handschrift in kleinem Quartformat ersetzt. Überhaupt liegen zwischen den losen Blättern des Originals mehrere Blätter dieses anderen Manuskripts, welche außer jener eben genannten Ergänzung nur Abschriften aus dem Original enthalten. Das sauber und mit großer Sorgfalt niedergeschriebene Original rührt von Walthers eigener Hand her.<sup>12</sup>

Gehrman ergänzt die von Eitner (1872) bekannten Angaben noch durch die Anmerkung, daß das Manuskript von dem Antiquar Mai dann zu dem Antiquariat List und Francke nach Leipzig gegangen sei, wo es Spitta erwarb. In der Tat findet sich im 1875 erschienenen Katalog Nr. 96 dieses Antiquariats unter der Nummer 379 folgender Eintrag:

Walther, Joh. Gottf. (Verfasser d. musikal. Lexikons,) ungedrucktes Mspt., von ca. 350 Seiten in 4°, theoretischen Inhalts. M. vielen Notenbeisp. (Was die Musik sey und wie dieselbe abgetheilet werde. Musica pars generalis; von Ratione u. Proport. etc. etc.). Das Mspt., wohl meist von Schreiberhand, enthält Correkturen u. Einzelne Noti-

<sup>10</sup> Ebd., Bd. 2, S. 990.

<sup>11</sup> *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), S. 468–578.

<sup>12</sup> Ebd., S. 503.

zen von Walthers eigener Hand; ebenso ist der eigenh. Dedikationsbrief an Joh. Ernst, Herzog zu Sachsen (1708) vorgebunden.<sup>13</sup>

Diese Beschreibung weicht von den vorangegangenen Angaben Eitners und den späteren Spittas und Gehrmanns wiederum ab: Die Umfangs- bzw. Kollationsangabe läßt sich mit Eitner nicht in Übereinstimmung bringen, und nur noch in Bezug auf den Widmungsbrief und die hinzugefügten Notizen ist von einem Autograph die Rede. Wenn Spitta, seit November 1874 Besitzer der Handschrift, im oben zitierten zweiten Band des Bach-Buchs an der Auffassung festhält, er besitze das Autograph der *Praecepta*, so ist dies angesichts seiner sonstigen philologischen Vorsicht und der ihm sicherlich bekannten Einschätzung der Leipziger Antiquare eigenartig. Doch auch Hermann Gehrman hat dieses Urteil ungeprüft übernommen.

Die Klärung dieser widersprüchlichen Angaben und die Einordnung der Berliner Handschrift aus dem Nachlaß Philipp Spittas (Signatur: Mus. ms. Sp 2088) war seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr möglich, denn die Handschrift gehörte zu den ab 1943 kriegsbedingt ausgelagerten Beständen der Berliner Hochschule für Musik. Sie tauchte erst 1992 nach der Wiedervereinigung wieder auf, und zwar im Bestand der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz inmitten anderer verloren geglaubter Handschriften und Drucke der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, die ihre Auslagerungen von Bibliotheksgut mit denen der Hochschule koordiniert hatte.<sup>14</sup> Wie sich herausstellte, waren die hier aufgefundenen Bände bereits 1959 von der Sowjetunion im Rahmen eines Tausches an die DDR zurückgegeben worden und wurden seitdem als eine Art Depositum separat in der Deutschen Staatsbibliothek verwahrt.

Die Handschrift läßt nun folgende Schlüsse bezüglich der Überlieferung der *Praecepta* zu: Es handelt sich bei ihr nicht um ein Autograph Walthers, wie ein Blick auf seine Handschrift zeigt, die durch die erhaltenen Briefe dokumentiert ist und in der Tat über die Jahre bemerkenswert konstant geblieben ist. Auch der Widmungsbrief an den Herzog und die zusätzlichen Randglossen stammen, entgegen der Beschreibung des Leipziger Antiquariats, nicht von Walthers Hand. Zu Eitners Wiedergabe der Kapitelzählungen (in der „Ersten Abhandlung“ arabisch, dann durchweg römisch) in dem ihm vorliegenden Exemplar der *Praecepta* bestehen ebenfalls Abweichungen; so erfolgt etwa die Kapitelzählung im Spitta-Exemplar im „pars generalis“ der „Musica Poetica“ ara-

<sup>13</sup> *Verzeichnis einer werthvollen Sammlung von theoretischen Werken über Musik etc.* Antiquarisches Verzeichnis Nr. 96. Leipzig: List und Francke, 1875.

<sup>14</sup> Vgl. dazu auch Christoph Wolff, „From Berlin to Łódź: The Spitta Collection Resurfaces“, in: *Notes* 46 (1988), S. 311–327. Der Verbleib der Bestände beider Bibliotheken ist bis heute nicht restlos geklärt: Während sich ein Teil des Nachlasses von Spitta und Altbestände der Bibliothek der Königlichen bzw. Akademischen Hochschule für Musik heute in der Universitätsbibliothek von Łódź befinden, ist der überwiegende Teil des Altbestands der Bibliothek des Kirchenmusik-Instituts – insbesondere der wertvolle Handschriftenbestand – bis heute verschollen. Darunter fallen auch acht Choralvorspiele, die Johann Gottfried Walther zugewiesen wurden; vgl. dazu neuerdings Rainer Emans, „Zu Un(r)echt? Orgelchoräle J. S. Bachs von zweifelhafter Echtheit“, in: *organ* (H. 4) 2000, S. 25–31.

bisch, im „*pars specialis*“ zunächst arabisch, dann römisch. Lag Eitner also ein anderes Exemplar vor, möglicherweise das Autograph? Kaum denkbar erscheint, daß seine Umfangsangabe von 136 Blatt (gegenüber fast 190 Blättern) auf einem Fehler beruht und er die Glossierungen und Einlageblätter übersah. Wenn er das Autograph in Händen hielt, dann kann jenes aber nicht in das Leipziger Antiquariat und damit auch nicht in die Hände Spittas gelangt sein: Dieser kaufte tatsächlich die angebotene Abschrift, wie sein handschriftlicher Besitzvermerk und die Angabe „Leipzig, im November 1874“ bezeugen.

Insgesamt lassen sich in Spittas Exemplar drei Hände ermitteln: Der Haupttext der *Praecepta* ist von einer Hand geschrieben worden, ebenso die Randeintragungen im musikalischen Lexikon, die vier Ergänzungen weiterer Termini technici („*Favorito*“, „*Schryari*“, „*Voce contra fatta*“, „*Viola barydon*“) beinhalten. Die weiteren Randglossen, durchweg Übersetzungen lateinischer Zitate aus dem Haupttext, und die von Gehrman beschriebenen Einlageblätter gehören einer zweiten, mit Sicherheit späteren Hand an. (Es ist auffällig, daß die Übersetzungen und Einlagen ausschließlich die *Musica Poetica* betreffen, also jenen Teil der *Praecepta*, der eine konkrete Kompositionslehre entwirft. Sie dokumentieren daher eine Rezeption, bei der es um die offensichtliche Auswertung und Anwendung der Waltherschen Schrift für weitere Lehrzwecke ging.) Eine dritte Hand schließlich nahm zwei Einträge in lateinischer (nicht deutscher) Schrift vor, von denen der erste einen Wink auf eine Datierung *post festum* gibt: Der Zusatz „*plagalis sec: Kirnberg. 47*“ findet sich auf Bl. 157 im Kapitel 8 des letzten Teils, das die Kirchentonarten behandelt. Er bezieht sich auf die Seite 47 des zweiten, zwischen 1776–79 in Berlin und Königsberg erschienenen Teils von Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*; Kirnberger ordnete auf dieser Seite das Lied „*Christ lag in Todesbanden*“ dem Hypodorischen Modus zu, während Walther es als Beispiel für den authentischen „*Modo dorio*“ aufführte.<sup>15</sup>

Der Text ist geschrieben auf recht grobem Papier im Format 24,5 x 20 cm ohne Wasserzeichen. Das einzige vorhandene Wasserzeichen gehört nicht zum ursprünglichen Corpus der Handschrift, sondern zu dem später hinzugefügten Vorblatt (ein gefalzter Bogen mit 4 Seiten), auf dem neben Spittas Besitzvermerk der Titel („*Musiklehre geschrieben für den Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar von Johann Gottfried Walther 1708*“) sowie der Hinweis „*Autograph*“ durch eine jüngere Hand in Bleistift angebracht sind. Die Handschrift selbst gliedert sich in zwei Faszikel mit insgesamt 185 Blättern. Das erste mit den Lagen A–H (8, 8, 8, 8+1, 8, 8, 8+1, 8, 8 Blatt) umfaßt die Vorrede, die „*Erste*“ und die „*Andere*“ Abhandlung (Blatt 1–65a); das zweite Faszikel beginnt mit einer neuen Lagenzählung von A–Q (8, 8, 8+1, 6, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 6, 8, 2 [Rest Ver-

<sup>15</sup> „So ist zum Exempel [...] das Lied aber ‚Christ lag in Todesbanden‘, durchaus in *Modo dorio plagali*“. J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Tl. 2, Reprint Hildesheim 1968, S. 47. Der zweite Zusatz gehört zum ersten Beispiel aus dem zwölften Kapitel des letzten Teils, einem zweistimmigen Kanon im Unisono-Abstand, und lautet: „*post duo tempora (more Sc: antiquo)*.“

lust], 8, 7 Blatt) und enthält die *Musica Poetica* (Blatt 66–187). An drei Stellen sind insgesamt sechs Blätter in kleinerem Format eingebunden: zunächst die Fortsetzung der Vorrede (im Format 20 x 16,3 cm = Blatt 2), dann eine im Weimarer Exemplar fehlende Matrix chromatischer Leitern als Tonbuchstaben (im Format 17 x 20 cm = Blatt 91a) zum Kapitel 9 („Von der Octava“) der *Musica poetica*. Schließlich ergänzen vier Einlageblätter (im Format 21,3 x 17,5 cm = Bl. 169–172) die fehlenden Originalblätter der Lage O nach Blatt 168. Außerdem ist – wie Gehrmann zutreffend beschrieben hat – der Text der Blätter 173v–181v nochmals auf diesen kleineren Blättern abgeschrieben und lose eingelegt worden.

Die eigenartige Fortsetzung der Vorrede auf einem Blatt in einem anderem Format – der Umstand ist von Gehrmann nicht erwähnt worden – gibt Rätsel auf: Es handelt sich um ein Makulaturblatt, dessen Rückseite mit Schreibproben und Notenrastroten versehen ist. Ersetzte dieses Blatt ein verlorengegangenes im Originalformat oder wurde die Vorrede erst zum Schluss beigefügt und aus Mangel an geeignetem Papier auf dem vorliegenden beendet? Deutlich wird jedenfalls auch hier der rein dokumentarische Charakter der Handschrift. Auch über den Anlaß der Einlageblätter läßt sich nur spekulieren: Es ist anzunehmen, daß sie ursprünglich eine Abschrift der Vorlage darstellten, die zwar inhaltsgetreu, aber nicht exakt wörtlich erfolgte. Sie betrifft Ausschnitte aus den Kapiteln 10–12 der „pars specialis“ der Kompositionslehre, welche die Fuge und den doppelten Kontrapunkt behandeln. Die verlorengegangene Originalvorlage aus dem Fugenkapitel (mindestens vier, wahrscheinlich aber sechs Seiten) wurde dann durch die Abschrift ersetzt; die anderen (duplizierenden) Abschriften verblieben im Band.

Auffällig ist schließlich eine falsche Paragraphenzählung in der Einleitung der „pars generalis“ der *Musikalischen Poetik*: Der Schreiber zählt den § 7 („Von diesen Rationibus oder Proportionibus.“ [Benary, S. 79]) wieder als § 5 und kommt so am Ende dieses Teils auf 22 statt auf 24 Paragraphen.

Läßt sich aus diesen Angaben eine Einordnung des Spitta-Exemplars und eine Zuordnung zu den beiden anderen bekannten Exemplaren vornehmen?

Auch Peter Benarys Ausgabe von 1955 beruht nicht auf dem Autograph, obwohl das Exemplar (Signatur Q 341c) aus den Beständen der Weimarer Landesbibliothek, d. h. der früheren Gross-Herzoglichen Bibliothek, stammt. Der Band wurde allerdings erst 1908 erworben und stellt eine saubere Abschrift dar, geschrieben und ohne jede Spur von Zusätzen anderer Hand; seine Herkunft läßt sich derzeit nicht ermitteln.<sup>16</sup> Die Weimarer Handschrift stammt wohl ebensowenig aus dem näheren Umkreis Walthers wie das Exemplar der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek, eine Teilabschrift, welche die *Musica poetica* enthält (Signatur Mus. ms. theor. 950). Bei beiden Abschriften handelt es sich um Arbeiten, die von professionellen Schreibern angefertigt wurden.

<sup>16</sup> Laut freundlicher Auskunft des Leiters der Handschriftenabteilung der Stiftung Weimarer Klassik, Herrn Dr. Jürgen Weber, sind die Akzessionsbücher von 1908, die darüber Aufklärung geben könnten, derzeit aus konservatorischen Gründen nicht zugänglich.

Das Weimarer Exemplar enthält eine Titelseite mit der Angabe von Walthers Profession – „Hof Musici und Organisten an der Haupt- und Pfarr-Kirche zu S. Petri et Pauli in Weimar“ –, die als Entstehungsdatum *ante festum* 1745 (den Zeitpunkt der Niederlegung des Amtes durch Walther) nahelegen.

Vergleicht man nun das Spitta-Exemplar mit der Weimarer Handschrift sowie mit der Berliner Teilabschrift der Staatsbibliothek, stellt man durchgängige Abweichungen und Schwankungen in der Orthographie und im Gebrauch von Abkürzungen fest. Dies bedeutet nicht, daß jede dieser Handschriften auf eine andere Quelle zurückgeht, sondern ist nur ein Indiz dafür, daß es den Schreibern ausschließlich auf die korrekte und vollständige inhaltliche Wiedergabe ankam. Übereinstimmend ist bei allen Handschriften der Wechsel zwischen deutschen und lateinischen Schriftanteilen; die lateinische Schrift wird als Auszeichnungsschrift zur Hervorhebung von Namen und *termini technici* verwendet. Ein verlässliches Stemma läßt sich zwischen den drei Handschriften zwar kaum erstellen: Die nachträglichen Ergänzungen im Lexikonabschnitt des ersten Teils und die fehlerhafte Paragrafenzählungen in der Spitta-Handschrift sind indes in die Weimarer eingearbeitet und in der Berliner Teilabschrift bereinigt, so daß die Spitta-Handschrift zweifellos die ältere ist.

Die Identifikation des Hauptschreibers der Spitta-Handschrift bestätigt diese Vermutung: Hans-Joachim Schulze ist durch einen Schriftenvergleich zu dem Ergebnis gelangt, daß es sich bei ihm zweifelsfrei um Johann Tobias Krebs d. Ä. (1690–1762) handelt, der von 1710 bis 1717 in Weimar sowohl bei Walther als auch bei Bach Unterricht nahm<sup>17</sup>. Die Handschrift dürfte damit auch vor 1717 zu datieren sein, entstanden ist sie sicherlich unter unmittelbarer Aufsicht des Autors. Die große Ähnlichkeit des Duktus der lateinischen Textanteile mit der Handschrift Walthers läßt sich auf das bekannte Phänomen der Schriftassimilation zurückführen, denn Krebs hat mit großer Wahrscheinlichkeit eine von Walther selbst verfertigte Vorlage kopiert. Welche Wege das von Krebs geschriebene Exemplar genommen hat, wie oft und wem es als Vorlage für weitere Abschriften diente, läßt sich kaum mehr klären. Vollends im dunkeln bleiben einstweilen aber die Zusammenhänge um das vermeintliche Autograph, das Robert Eitner 1872 in Händen gehalten haben will. Vielleicht war jenes Exemplar, wenn es denn je existiert hat, identisch mit der Urquelle, also einem sicher schon 1708 fertiggestellten Manuskript der *Praecepta* von Walthers eigener Hand.

<sup>17</sup> Brief an den Verf. vom 28. Dezember 2000. Der Verf. ist Herrn Prof. Dr. Schulze für seine fachliche Beratung und Unterstützung zu herzlichem Dank verpflichtet.



scribitur: Apud universos (sc. Germanos) tri-  
 hominum genera in singulari habentur. non  
 Bardi, Vater. ac Druidae.

Bardi hymnos canunt, carminaque conficiunt.  
 Jene sind es, welche, daß die musicalische Composition  
 allen Kunst derer genantet werden Musica Poetica  
 (b) daß eine gewisse gewisse Composition den Kunst-  
 ritzigen und in brünstigen Andacht gegen Gott  
 ge, selbste hat der selbige Augustinus schenkt. 1.  
 f. lib. 10. confess. cap. 43. also: non ista scribitur:  
 Voetudinem canendi probat Ecclesia, ut per ot-  
 menta aurium infirmis animis ad affectum pieta-  
 affurgat. Ist ist die heilige Sprache, die die  
 Singen der Kunst und billig, auf daß die die  
 die Ohren der sonst unwilligen Gemüth zu  
 jenseit der Gottseligkeit auf gemüthet und an-  
 selbte werden. Ja so bekennet der selbige Mann  
 in 9 Buch seiner Confessionen, daß er die  
 die Music zum Theil zum Christlichen glauben  
 behilfflich worden, und daß die Lieblichkeit der  
 eine so seelliche Andacht bey ihm selbstend, d-  
 in der brünstigen Freude der Speisen der die  
 Augen gestirgen, und sich über seiner Wangen  
 gossen. Desse Worte lauten also: Quantum

Offenbar habe ich über diesen Tönen  
 und Sprechungen gewöhnt, indem ich diese  
 die Stimmen dieses lieblich klingenden  
 diese heilige Affekt werden. Die selben  
 Stimmen haben in meine Ohren ein-  
 und diese Heiligkeit wurde in meine Herz bringe.

Flexi in hymnis et canticis tuis. Soave son-  
 Ecclesia tua vocibus comotis acriter: voces  
 influebant auribus meis, et eliquebatur veri-

Abb. 2: Bl. 67v aus Mus. ms. Sp. 2088 (zweite Seite der „pars generalis“ der *Musica poetica* mit Randglosse [Übersetzung eines Augustinus-Zitats]), [ebd.]

In Obedienz mit guter Approbation und glücklicher  
 Dignität zu sein. Der in einem gewissen Offizium  
 der hohe vordere Dekretions unterrichteten Professoren  
 an dessen nicht geringe Vorzüge: ungenügend und  
 freilich gebührend zu verfahren und danach, selbst zu dem  
 Wissen und geschickten Verfügung zu verfahren. Der  
 in im übrigen vorübergehenden, schließlich, dem Land zu  
 gehörige admision für die, nicht allein zu dem  
 Dignität zu sein, sondern auch ein vordere, jedoch, ob,  
 Zulegen, selbst mit gebührender Dignität, sondern, ob,  
 sondern, auch, neben, den, Weisungen, der, vorder, Gottes,  
 selbst, dem, de, comendare, und, Erben, dem, Verzeihen

Wolfgang Rathert  
 Johann Tobias Krebs  
 und Johann

Naumburg  
 17. Aug. 1733.

Johann Tobias Krebs  
 Organist in Leuthardt

Abb. 3: Schriftprobe Johann Tobias Krebs 1733 [Stadtarchiv Naumburg, Akte XXIV 3, Bl. 51'].

## Galanterie und Goldenes Zeitalter

### Über den Lebensabend der Pastoraloper in Mitteldeutschland

von Christoph Gaiser

Über die Geschichte der Oper schreiben, heißt immer auch über die Geschichte der Pastorale schreiben. Was immer auch „Pastorale“ eigentlich sei (wir werden dieser Frage gleich genauer nachgehen), es ist für die Entwicklung der Oper von immenser Bedeutung.\*

Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft, in der das Phänomen „Pastorale“ derzeit ein vielbeachteter Gegenstand der Forschung und Diskussion ist, wird der Spezifik des Pastoralen in der musikwissenschaftlichen Opernforschung nur mäßige Beachtung geschenkt. Es ist daher Ziel dieses Aufsatzes, anhand von dichtungstheoretischen Positionen eine Standortbestimmung der Pastoraloper im mitteldeutschen Raum zu Beginn des 18. Jahrhunderts vorzunehmen, auf diesem Hintergrund zwei Libretti von Gottfried Heinrich Stölzel näher zu betrachten und damit den Boden für weitergehende Untersuchungen zu bereiten.

#### 1. Zum Begriff der Pastorale

So vertraut der Begriff der Pastorale bzw. des Pastoralen im Reden und Schreiben über Kunst auch ist, so problematisch erweist sich seine Verwendung, will sie wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Insofern stellt der amerikanische Literaturwissenschaftler Paul Alpers völlig zu Recht die gleichermaßen simple wie dringliche Frage: „What is pastoral?“ Alpers plädiert mit guten Gründen dafür, die Pastorale nicht als Gattung, sondern als Modus zu begreifen:

It seems to be one of those types of literature – like tragedy, comedy, novel, romance, satire and elegy – which have generic-sounding names but which are more inclusive and general than genres proper. We seek to recognize that pastoral is one of these literary types, when we say it is not a genre, but a mode.<sup>1</sup>

Das Konzept eines pastoralen Modus erlaubt es, verschiedene Gattungen einzubringen, die entsprechend modal geprägt werden: an die Seite von pastoralem Roman, pastoraler

\* Die Anregung zu diesem Beitrag verdanke ich den Profes. Dres. Verena und Eckhard Lobsien (Bad Nauheim), die auf der Sommerakademie der Studienstiftung des deutschen Volkes im September 2000 in St. Johann die Arbeitsgruppe „Arkadien und die pastorale Imagination“ konzipiert und betreut haben. Für gleichermaßen erhellende wie erheiternde Hinweise und Gespräche zum Thema danke ich Christian Völkel (Leipzig).

<sup>1</sup> Paul Alpers, *What is pastoral?*, Chicago u. London 1996, S. 46.

Lyrik und Pastoral drama kann so auch die Pastoraloper treten. Doch was ist nun die Spezifik dieses pastoralen Modus? Alpers beantwortet diese schwierige Frage unerwartet lapidar:

But what connects pastoral works to each other, what makes them a literary ‚kind‘, is the way each deals, in its circumstances and for its reasons, with the representative anecdote of herdsmen and their lives.<sup>2</sup>

Der Begriff der „representative anecdote“, der auf Kenneth Burke zurückgeht, bezeichnet die Konzentration grundlegender menschlicher Erfahrungen in einer sprachlichen Form von handhabbaren Dimensionen. Burke selbst spricht in diesem Zusammenhang von „scope and reduction“. William Empson faßte diesen Aspekt bereits in den dreißiger Jahren in der berühmten Formel „putting the complex into the simple“ zusammen. Äußerungen im pastoralen Modus erörtern also allgemein-menschliche Fragen von großer Komplexität, indem sie sie auf die Lebenswelt von Hirten und Schäfern reduzieren. Die Idealisierung der Natur und die Erschaffung eines Handlungsraums, der von den Rezipienten des pastoralen Kunstwerks als gegensätzlich zur eigenen Lebenswelt empfunden wird, ermöglicht ein weitaus freieres, ja freizügigeres Raisonnement über die Natur des Menschen, als es andere Äußerungsformen der Zeit erlauben würden. Dies gilt in besonderem Maße für den Diskurs über Erotik und Sexualität, und so verwundert es kaum, daß erotische Verwicklungen als ein maßgebliches Werkzeug zur inneren Strukturierung pastoraler Literatur dienen.<sup>3</sup>

## 2. Die Pastorale im Spiegel der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts: Gottsched – Mattheson – Menantes

Johann Christoph Gottscheds kritische Haltung gegenüber der Oper ist bekannt. Sie richtet sich gegen die Mißachtung der Einheit von Zeit und Ort, gegen die ausschweifende Schreibart und vor allem gegen eine Zeichnung der Charaktere, die sich vom menschlichen Alltag allzuweit entfernt. Doch obwohl er die Oper letztlich als Blendwerk für die Sinne bezeichnet, bei dem die Vernunft nicht einmal angesprochen werde, hält Gottsched eine regelgerechte Oper durchaus für möglich. Nur so ist es zu erklären, daß auch er selbst einen Beitrag zur Gattung geleistet hat, der interessanterweise gänzlich vom Modus des Pastoralen geprägt wird.

Im zweiten Abschnitt der *Critischen Dichtkunst*, wo er im siebten Hauptstück „von Schäferspielen, Vorspielen und Nachspielen“ handelt, verrät Gottsched, daß er im Rahmen seiner Übersetzungstätigkeit nicht nur ein Schäferspiel von Fontenelle übersetzt, sondern es auch teilweise für das Musiktheater eingerichtet habe:

<sup>2</sup> Ebd., S. 26.

<sup>3</sup> Vgl. Jorge de Montemayors bereits um 1560 erschienenen Schäferroman *Los siete libros de la Diana*, mit einer für seine Zeit außergewöhnlich gewagten Darstellung weiblicher Selbständigkeit einerseits und verschleierte Homosexualität andererseits.

Es haben viele auch musikalische Schäferspiele, als Opern gemachet, und aufgeführt. Von diesen ist der innern Einrichtung nach, nichts anderes zu sagen, als von den andern. Eines von dieser Art ist der fontenellische Endymion, den ich deutsch übersetzt habe, ohne ihm die Gestalt einer Oper zu geben. Doch habe ich den ersten Aufzug in den Schriften der Deutschen Gesellschaft auch auf diese Art eingekleidet, als ich einmal für den Hochsel. Herzog von Weißenfels eine Oper machen sollte: die aber durch eine Landestrauer unterbrochen ward.<sup>4</sup>

Entgegen Gottscheds eigener Aussage hat diese Bearbeitung offenbar keine Publizität erlangt; in den drei Bänden von Schriften und Übersetzungen der Deutschen Gesellschaft findet sie sich jedenfalls nicht.

Doch auch wenn wir derzeit den Wortlaut dieser Bearbeitung nicht kennen, ist ihre bloße Erwähnung durchaus von Interesse. Daß der Opernkritiker Gottsched seinen eigenen Beitrag zur Gattung im Schäfermilieu ansiedelt, läßt vermuten, daß die Oper im Zeichen des pastoralen Modus den Anforderungen der aufklärerischen Dramen- und Theatertheorie sehr viel mehr entspricht als die Oper mit mythologisch-heroischen Sujets.

Das entscheidende Stichwort in diesem Zusammenhang heißt Mäßigung. Sieht Gottsched in den emotional überspannten, den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit widerstrebenden Handlungsweisen und Leidenschaften den Kern des Opern-Übels, so setzt das Schäferspiel das genaue Gegenbild ins Werk. Zwar ist auch das Schäferspiel von Verwirrungen, vor allem erotischer Art geprägt, doch ist der versöhnliche Schluß ebenso zwingend wie die durchgehende Mäßigung der Leidenschaften, die vornehmlich wirkungsästhetisch begründet wird:

Denn weil im Stande einer solchen Unschuld, keine Laster herrschen, so muß auch Schmerz und Unglück weit davon verbannet seyn; außer was die kleinen Bekümmernisse unglücklicher Liebender etwa nach sich ziehen.

Ein vernünftiger Poet schildert auch die Liebe der Schäfer zwar zärtlich, aber allemal keusch, und ehrbar, treu und beständig: damit niemanden ein böses Exempel, zum Schaden der Tugend, gegeben werde.<sup>5</sup>

Nicht anders verhält es sich in den Ausführungen Johann Matthesons im *Vollkommenen Capellmeister*. In Matthesons Beschreibung der „Gattungen der Melodien“ reiht sich die Pastorale zwischen Serenata bzw. Balletto und der großen Oper ein. Konstitutives Element, vor allem in Abgrenzung zur letztgenannten, ist wiederum die Mäßigung des Ausdrucks, wobei Mattheson allerdings den Akzent stärker auf die Musik legt:

<sup>4</sup> Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke* 6/2, *Versuch einer kritischen Dichtkunst: anderer besonderer Teil*, hrsg. v. J. u. B. Birke, Berlin u. New York 1973, S. 581.

<sup>5</sup> Ebd., S. 579.

Denn, ob zwar alles, grössten Theils, und auf das gröbste zu reden, aus Recitativen und Arien bestehet; so haben doch auch diese ihren wesentlichen Unterschied in den Haupt-Abzeichen oder Charakteren, da nemlich

XI. Ein *Pastorale*, *tragique*, heroisch,  
oder Schäfer-Spiel *comique*, Landmässig,

nicht im Frolocken und Jauchzen, nicht in prächtigen Aufzügen; sondern in einer **unschuldigen, bescheidenen** Liebe, in einer ungeschminkten, angeboren und angenehmen Einfalt (naïveté) ein rechtes vornehmes Kennzeichen findet, nach welchem sich alle Arten und Theile desselben richten müssen: Die Melodien insonderheit.<sup>6</sup>

Mattheson differenziert zwischen dem heroischen Schäferspiel, in welchem auch Könige und andere Standespersonen im Schäfergewand agieren, und dem komischen Schäferspiel, in welchem die Hirten unter sich sind. Sie unterscheiden sich zwar durch unterschiedliche Stilebenen, aber das Gesetz der Mäßigung ist auch im heroischen Schäferspiel gültig:

Die heroischen Schäfer-Spiele, wo Könige und Printzen unter verstellter Tracht, ingleichen Gottheiten und Luftt-Wagen eingeführet werden, erfordern freilich einen erhabern Styl in denen dahin gehörigen Vorträgen und Umständen. Aber der besagte Haupt-Punct muß doch über alle andre hervorragen. Und wenn sich ein Fürst wie ein Schäfer stellet, muß er auch wie ein Schäfer singen.<sup>7</sup>

Den aufschlußreichsten Beitrag zur dichtungstheoretischen Fundierung der Pastoraloper leistet indes die 1708 erschienene Schrift *Die allerneuste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, die nicht nur über die Verfertigung eines Pastorals Auskunft gibt, sondern auch ein Musterbeispiel der Gattung mit dem Titel *Die getreue Schäferin Daphne* beifügt.

Die Frage nach dem Autor dieser Schrift ist von der neueren Forschung dergestalt beantwortet worden, daß Christian Friedrich Hunold sie zwar unter seinem Pseudonym Menantes veröffentlicht hat, der Inhalt aber im wesentlichen auf den Vorlesungen Erdmann Neumeisters an der Leipziger Universität basiert. Da im Jahre 1698 in Weissenfels eine Oper mit dem Titel *Die getreue Schäferin Daphne* aufgeführt wurde, die dort 1709 wiederholt und 1710 auch in Leipzig gegeben wurde und die sich zweifelsfrei auf das Musterbeispiel in der *Aller neuesten Art* zurückführen läßt, gab Renate Brockpähler in ihrem *Handbuch zur Geschichte der Barockoper* Erdmann Neumeister als Textdichter an.<sup>8</sup> Arnold Schering hingegen schrieb das Libretto Hunold zu, spekulierte allerdings über den (in zeitgenössischen Quellen nicht genannten) Komponisten:

<sup>6</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. M. Reimann, Kassel etc. 1954, S. 218.

<sup>7</sup> Ebd., S. 219.

<sup>8</sup> Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964 (= Die Schaubühne 62), S. 377.

Vielleicht hat auch Pisendel, der Vertreter Hoffmanns während dessen englischer Reise und trefflicher Geiger, der Versuchung eine Oper zu schreiben nicht ganz widerstanden; ihm wäre gegebenenfalls „Die getreue Schäferin Daphne“ (Neujahrsmesse 1710) zuzuweisen, zu der der Hamburger Hunold-Menantes den Text – das Muster einer Pastourelle – geliefert hatte.<sup>9</sup>

Daß Neumeisters Verfasserschaft zumindest des Schäferspiels nicht unumstritten ist, belegt der Hinweis von Klaus-Peter Koch, wonach weder Luigi F. Tagliavini noch Kerala J. Snyder in den Neumeister-Artikeln von *MGG* und *Grove* die *Daphne* überhaupt erwähnen.<sup>10</sup>

Doch sei nun der Frage nach der Verfasserschaft des Librettos zu *Daphne* nicht weiter nachgegangen und stattdessen das Augenmerk auf die vorausgehenden theoretischen Darlegungen gerichtet. Menantes erörtert die „Pastourelle“ im Abschnitt „von generibus carminum“ und stellt sie genau wie Mattheson zwischen Serenata und große Oper. Das Unterscheidungskriterium ist zunächst ein rein quantitatives:

Eine Pastourelle oder ein Pastoral ist ebenfalls ein Analogum einer Opera. Differiret aber darinnen von einer Haupt-Opera und Serenata, daß es kleiner als jene und grösser als diese ist.<sup>11</sup>

Auch Menantes erteilt die Lizenz zum Auftreten von Göttern und anderen Personen, die nicht dem Schäferstande angehören, solange die Schäfer nur in der Mehrheit sind. Zudem billigt er das Interpolieren ganzer Entrées, die allerdings nicht überhand nehmen sollten. Anders als Mattheson geht er auf die literaturgeschichtliche Tradition der Pastourelle ein und warnt davor, die antiken und spätantiken Vorbilder einfach ins Deutsche zu übersetzen: „Man lese nur des Virgili Eclogas, welche Cahlenus in Teutsche Reime übersetzt hat, wie elende sie in unserer Sprache klingen.“<sup>12</sup> Eine freie, der deutschen Sprache gemäße Nachdichtung erfährt hingegen seine Billigung, allerdings soll im Bezug auf den Inhalt eine gewisse Beschönigung erfolgen. Den Charakter des „hard pastoral“, wie er etwa den *Eidyllia* des Theokrit zu eigen ist, hält Menantes für unangemessen:

Doch die Saalbadereyen von Böcken, Schaaf- und Ziegenkäsen, und anderer stinckichter Materie müßte man weglassen, hingegen alles fein modest und anmuthig vortragen.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. Bd.: von 1650 bis 1723, Leipzig 1926, S. 453.

<sup>10</sup> Klaus-Peter Koch, „Die Weißenfeller Hofoper 1682–1736 und ihre Beziehungen zu anderen Bühnen“, in: *Barockes Musiktheater im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. v. F. Brusniak, Köln 1994 (= Arolser Beiträge zur Musikforschung 2), S. 59.

<sup>11</sup> Menantes, *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg 1722, S. 347.

<sup>12</sup> Ebd., S. 348.

<sup>13</sup> Ebd.

Mäßigung ist also auch hier das Gebot der Stunde, und so soll nichts an den mühsamen Broterwerb der Hirten erinnern, sondern alles auf den idyllischen Zustand hinweisen, den die vierte Ekloge aus den *Bucolica* des Vergil beschreibt:

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu / errantis hederas passim cum baccare tel-  
lus / mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.<sup>14</sup>

Ähnlich wie Mattheson, der zur Veranschaulichung seiner Argumentation auf Reinhard Keisers *Ismene* als mustergültiges Beispiel verweist, gibt auch Hunold/Menantes mit der Weißenfeler Produktion *Rosander und Rosimene*<sup>15</sup> ein Referenzwerk an, bevor er seinen eigenen Entwurf einer regelgerechten Pastourelle vorstellt.

Menantes' *Die getreue Schäferin Daphne* gliedert sich in einen Prolog und eine Haupt-handlung mit unterschiedlicher Personnage. Im Prolog gruppieren sich „drei verliebte Frauenzimmer“ und „drei verliebte Galane“ um den Liebesgott Cupido. Die jungen Leute sind allesamt heiratswillig, und die jungen Männer versuchen, die jungen Damen von ihren Qualitäten zu überzeugen: Kalloander verweist auf seine Treue, Tenax auf seinen Reichtum und Bibulus auf seinen Humor. Dies korrespondiert aber nur bedingt mit den Wünschen der jungen Damen: Maronette will einen reichen Mann und weist deswegen den fröhlichen Bibulus ab, Dorilis will einen Mann mit Humor und gibt daher dem reichen Tenax einen Korb. Allein Kalloanders Werben wird von der tugendhaften Lucinde erwidert.

Cupido macht dieser Verwirrung alsbald ein Ende. Er beschließt, die Paare durch Losentscheid zu ermitteln, und bringt damit zum Ausdruck, daß alles Lieben allein seiner Willkür unterliegt. Der Losentscheid ergibt die Paare Kalloander/Lucinde, Maronette/Bibulus, Dorilis/Tenax. Zwei Paare sind also wider Willen zusammengekommen. Cupido untermauert daraufhin seinen Autoritätsanspruch, indem er ein Spiel (nämlich die Haupthandlung) folgen läßt, das die universale Gültigkeit seiner Aussage sinnlich faßbar machen soll:

Ihr müsset euch gefallen lassen, was Looß und Glücke fügt. Und daß ihr euch noch besser möget fassen, so soll euch itzt ein Spiel geschehen, da ihr mit Augen könnet sehen, daß man nicht gleich erlangt, woran der Wunsch der Liebe hangt.

An diesem verhältnismäßig kurzen Prolog sind zwei Gesichtspunkte bemerkenswert. Zum einen ist dies die Verwendung topischer Konstellationen, die sich bis an die frühen Eckpfeiler der neuzeitlichen Pastoralliteratur verfolgen lassen. Das Agieren Amors im Prolog und die damit verbundene Demonstration seiner Macht gegenüber den anderen Aktanten des Prologs wie dem Publikum gleichermaßen findet sich etwa bereits in

<sup>14</sup> Virgilius Maro, *Landleben*, hrsg. v. J. und M. Götte, München 1970, S. 46.

<sup>15</sup> 1692 in Weißenfels, vermutlich als Wiederholung einer Hallenser Produktion von 1679 aufgeführt, der Textdichter ist unbekannt, als Komponist wird David Pohle vermutet. Vgl. Brockpähler [s. Anm. 8], S. 376.

Torquato Tassos Schäferdrama *Aminta*. Die Konstellation von Liebenden, die einen anderen lieben als den, von dem sie umworben werden (gemäß des exemplarischen Charakters des Spiels findet sie sich auch in der Haupthandlung), kann wiederum auf die Binnenerzählung der *Selvagia* von Jorge de Montemayors Schäferroman *Los siete libros de la Diana* zurückgeführt werden.

Zum anderen, dem deutlichen literarhistorischen Traditionsbezug geradezu diametral entgegengesetzt, überrascht die Betonung von Aktualität, die sich lexikalisch an dem Wortfeld „galant“ festmachen läßt. Trotz der Anwesenheit des Gottes Cupido und der Verwendung topischer Namen mit eindeutigem Antikenbezug besteht kein Zweifel darüber, daß die jungen Liebenden Kinder des ausgehenden 17. Jahrhunderts sind.

Der seinerzeit geradezu inflationär verwendete Begriff „galant“, der sich ja bereits im Titel von Menantes' Abhandlung findet, taucht im Prolog gleich zweimal auf. Kalloander eröffnet sein Werben mit der Frage: „Galantes Kind, darff ichs wohl wagen, Ihr meine Liebe vorzutragen?“<sup>16</sup> Wenig später begründet Dorilis ihre Ablehnung des reichen Tenax folgendermaßen:

Ich habe den zum Liebsten auserkieset, der lustig und recht höflich ist. Wer über alles knickt, sich selber Schuh und Strümpfe flickt, und auf Galanterie nichts verwenden kann.<sup>17</sup>

Hier wird bereits eine Differenzierung des Galanteriebegriffs erkennbar. Für Dorilis schließen sich Humor und Galanterie offensichtlich aus, und, da der Wunschpartner als höflich, lustig, selbständig und bescheiden dargestellt wird, gewinnt der Galan in Ansätzen Züge des eitlen, gefühllosen Gecken.

Übersetzen wir den Begriff „galant“ über die ursprüngliche Bedeutung „gefällig“ hinaus mit dem Term „in höfischer Manier“, wie es Daniel Heartz in Zusammenhang mit Hunolds Schrift *Über die allerneueste Manier, höflich und galant zu schreiben* (1702) vorschlägt<sup>18</sup>, so wird die Opposition von Natürlichkeit und Galanterie, die in Dorilis' Worten anklingt, noch etwas deutlicher. Und in der Haupthandlung wird die Bedeutung des Galanteriebegriffs anhand der Figur des alten Sileno weiter präzisiert, wie überhaupt die strukturell bedeutsamen Elemente des Prologs gemäß der Ankündigung Cupidos in exemplarischer Form wiederkehren:

Meliboeus hat seine Tochter Daphne schon im Kindesalter dem Schäfer Corydon versprochen, doch der wohlhabende Menalcas sticht Corydon aufgrund seines Reichtums aus. Daphne aber liebt Fidenos. Diese Konstellation wird zu einem regelrechten Netzwerk der unerwiderten Liebe ausgesponnen: Margenis liebt Corydon, der vor ihr flieht; Tityrus liebt Margenis, die aber nur Augen für Corydon hat, der alte Sileno schließlich begehrt Daphne, die sich seinen Avancen widersetzt. Mit der Einführung der Figur des Sileno und seines Dieners Hocuspocus beugt sich Menantes dem allgemeinen

<sup>16</sup> Menantes [s. Anm. 11], S. 359.

<sup>17</sup> Ebd., S. 360.

<sup>18</sup> Daniel Heartz, Art.: „Galant“, in: *New Grove* Bd. 7, S. 92.

Trend zur Etablierung komischer Figuren auch in den ‚mittleren‘ und ‚hohen‘ Gattungen Pastourelle und Oper.<sup>19</sup> Sileno wird als lächerlicher Greis dargestellt, der davon überzeugt ist, daß allein das Äußere über die Zuneigung einer Frau entscheidet:

Wer der Jungfer Herz will stehlen / ach, der putze sich nur an / denn so wird's ihm gar nicht fehlen / daß er sie gewinnen kann. / Jede denket: ach wie gern / hätt ich den galanten Herrn.<sup>20</sup>

Der Umstand, daß Silenos gewitzter Diener Hocuspocus seinem Herrn beim Stelldichein mit Daphne soufflieren muß, weil der Alte das Vokabular des Liebeswerbens nicht mehr beherrscht, bekräftigt die bereits im Prolog angedeutete Vermutung, daß Galanterie vom Autor Menantes durchaus mit einer Beschränkung auf Äußerlichkeiten gleichgesetzt und kritisch bewertet wird. Dafür spricht auch die Tatsache, daß das galante Gehabe Silenos im weiteren Verlauf der Handlung alles andere als erfolgreich ist: Daphne weist ihn brüsk ab, und als er seinen Diener Hocuspocus für sich werben läßt, kompromittiert sie ihn vollends, indem sie ihre alte Magd Alekto als „Daphne“ verkleidet seinem Werben nachgeben läßt.

Corydon und Menalcas streiten indessen weiter um Daphne, Meliboeus setzt daher einen absonderlichen Wettstreit an: jeder erhält einen Sack mit der Bedingung, wer den anderen zuerst in den Sack stecke, der solle die Braut heimführen. Corydon gewinnt, doch Daphne widersetzt sich und vertraut erneut auf die Täuschung durch Verkleidung: sie schickt Margenis in ihren Kleidern zu Corydon und gesteht ihrem Vater ihre Liebe zu Fideno. Meliboeus willigt daraufhin in die Heirat von Daphne und Fideno ein; Corydon nimmt schließlich Margenis zur Frau.

Wie sehr sich die etablierten Personen, also die verliebten Schäfer und die neu eingeführten komischen Figuren, auch sprachlich voneinander unterscheiden, zeigt die Gegenüberstellung der drei Duette, die das Stück beschließen:

<sup>19</sup> Im Kapitel über die Oper schreibt Menantes dazu: „Nachdem es einmal eingeführet ist, daß eine lustige Person darbey seyn muß, muß man ebenfalls darauf bedacht seyn, und die wird meistens fingiret. Es darff aber allemal kein Pickelhering seyn, sondern man kann einen Diener o. a. darzunehmen. Manchmal passiren auch wohl zwey solche kurzweilige Pursche, auch wohl eine alte Frau oder andere Weibs-Personen von der Mittel-Sorte“ (Menantes [s. Anm. 11], S. 401).

<sup>20</sup> Menantes [s. Anm. 11], S. 370.

Daphne und Fideno	Margenis und Corydon	Alecto und Margenis
<p><b>Fideno</b> Endlich fügt sich mein Verlangen / daß ich wohl zufrieden bin / denn ich kann vergnügt umfassen / meine treue Schäferin.</p> <p><b>Daphne</b> Was ich will, hab ich gefunden / daß mein Herz zufrieden ist / Da mein Mund bey schönen Stunden / Den geliebten Schäfer küßt.</p> <p><b>Beide</b> Durch das Küssen, durch das Scherzen wächst die Lust in treuen Herzen</p>	<p><b>Corydon</b> Wechselt ihr Herzen</p> <p><b>Margenis</b> Vertauscht euch, ihr Seelen!</p> <p><b>Beide</b> Wir bleiben einander auf Ewig getreu.</p> <p><b>Margenis</b> Diese Lippen,</p> <p><b>Corydon</b> diese Brust,</p> <p><b>Beide</b> ist der Ruh-Platz meiner Lust</p> <p><b>Corydon</b> Die widrigen Blicke sind alle vorbei</p> <p><b>Margenis</b> So wird uns kein Kummer der Eyfersucht quälen</p>	<p><b>Sileno</b> Ach das schmeckt / als wie Honig und Confect / wenn wir uns so freundlich lieben./</p> <p><b>Alecto</b> Ach das schmeckt / süsßer noch als welcke Rüben / wenn man sich zusammen leckt /</p> <p><b>Beide</b> Ach, das schmeckt!</p> <p><b>Hocuspocus</b> Seht, wies so freundlich thut / das alte Rumpelscheit / Es muß vortrefflich schmecken / Ich wollte lieber sonst was / als so ein altes Schinder-Aas / Im Maule lecken</p>

Zumindest in stilistischer Hinsicht ist Menantes' Musterbeispiel einer Pastoraloper also von einer gewissen Heterogenität geprägt, und zwar wesentlich bedingt durch die Entscheidung, komische Figuren in das Spiel zu integrieren. Daß die Verpflichtung zu dieser Maßnahme qua Gattungskonvention nicht von allen Zeitgenossen akzeptiert wurde, mögen die beiden Libretti von Gottfried Heinrich Stölzel beweisen, die im folgenden vorgestellt werden sollen.

### 3. Zwei pastorale Libretti von Gottfried Heinrich Stölzel

Obwohl dem Leben und Schaffen Gottfried Heinrich Stölzels von der Musikwissenschaft beständiges Interesse entgegengebracht wurde, ist seine Leistung als Opernlibrettist und -komponist bisher weitgehend unbeachtet geblieben, vermutlich weil sich wie bei den meisten Opern aus dem thüringischen Raum nahezu keine Musik erhalten hat.

Sein Beitrag zum Genre der Pastoraloper ist indes umfangreich und bedeutend, mindestens sieben Werke lassen sich aufgrund paratextueller Verweise oder einschlägiger Stoffe aufzählen: *Rosen und Dornen der Liebe* (1713), *Acis und Galathea* bzw. *Die triumphirende Liebe* (1717/1729), *Die beglückte Tugend* (1723), *Die Ernde der Freuden* bzw. *Die Freuden-Ernde* (1727), *Thersander und Demonassa oder die glückliche Liebe*

(1733), *L'amore vince l'inganno* (1736) und *Endymion* (1740).<sup>21</sup> Von den Libretti haben sich offenbar nur drei erhalten,<sup>22</sup> zwei von ihnen sollen nun näher vorgestellt, auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin untersucht und zu den dichtungstheoretischen Vorgaben ins Verhältnis gesetzt werden.

### 3.1. Gottfried Heinrich Stölzel: *Die triumphirende Liebe* (Gotha 1729)

Nachdem Stölzel bereits 1713 in Gera eine Pastorale mit dem Titel *Rosen und Dornen der Liebe* komponiert und aufgeführt hatte, entsteht in seiner Prager Amtszeit von 1715 bis 1718 mit *Acis und Galathea* die erste uns zumindest textlich noch heute zugängliche Vertonung eines pastoralen Sujets. Rund zehn Jahre später, Stölzel ist bereits einige Jahre Hofkapellmeister in Gotha, unterzieht er dieses Werk anlässlich der Hochzeit von Kronprinz Friedrich III. und Louyse Dorothea von Meiningen am 17. September 1729 einer Umarbeitung und läßt es erneut aufführen. Das Textbuch ist sowohl original als auch in einer Abschrift Erdmann Werner Böhmes erhalten<sup>23</sup> und zeigt die bereits von Menantes bekannte Zweiteilung in Prolog und Haupthandlung, von Stölzel „Dramate“ genannt. Im Prolog zieht der Liebesgott Amor mit seinem Gefolge von Nymphen und Schäfern in die „lustige Boccage“ in der Nähe des Berges Ätna ein. Die keusche Göttin Diana empört sich darüber und stellt ihre Unantastbarkeit heraus:

Schweig Cyprisor vor deinen Siegen / hier ist ein Hertz das lebet frey / du wirst mit  
deinen schnellen Pfeilen / zweier Atlanten Fuß ereilen / doch nimmermehr mein  
Herze biegen / Durch deine harte Slavery.

Der Hochzeitsgott Hymenaeus sieht sich daraufhin dazu veranlaßt, Diana in die Schranken zu weisen, und leitet damit zum Lob des Herrscherpaares über:

Sprich nur, daß deine Freiheit Gold / Ja höher noch als Gold zu schätzen sey / Hier  
stimmt man dir gewiß nicht bey / Ein großer Printz, dem Erd und Himmel hold / und  
den die Tugenden uns ihre Crone heissen / sieht mit entzückenden Vergnügen / in ei-  
ner Fürstin Augen Creyßen / Die uns den offnen Tugend-Himmel weisen / sein lie-  
bend Hertz gefangen liegen. / Ach! Diese Augen sind's, die auf zwey schönen  
Sonnen-Wagen / Am Himmel des Gesichts die Liebe im Triumphe tragen.

Ohne aus dem Geschehen des Prologs explizit motiviert zu sein, setzt daraufhin das „Dramate“ ein, das auf dem Acis-und-Galatea-Stoff basiert, wie er vor allem durch die

<sup>21</sup> Vgl. die Aufstellung von Fritz Henneberg in *NewGrove* Bd. 18, S. 175.

<sup>22</sup> *Acis und Galathea* bzw. *Die triumphierende Liebe*, *Die Ernde der Freuden* bzw. *Die Freunden-Ernde* sowie *L'amore vince l'inganno*. Die auch in der Neuauflage 2001 von *NewGrove* beibehaltene Angabe Hennebergs, das Libretto von *Endymion* befinde sich in der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, ist nicht korrekt.

<sup>23</sup> Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt-Gotha, Standort Gotha, Signatur Mus. 2° 101/14aR (Originaldruck) bzw. Mus 2° 101/14 (Abschrift). Sämtliche Zitate beziehen sich auf die letztgenannte Abschrift.

Metamorphosen des Ovid überliefert wurde<sup>24</sup>. Stölzel, der nach Aussagen von Zeitgenossen eine außerordentliche Bildung besaß, macht diesen Bezug auf Ovid im Libretto durch zahlreiche Zitate in Form von Fußnoten deutlich.

Der Zyklus Polyphemus ist von Liebe zu der Seenympe Galatea erfüllt, doch Galatea weist ihn aufgrund seiner Grobheit und Häßlichkeit ab. Sie ist in den Schäfer Acis verliebt. In der ersten Szene fragt Polyphemus die Schäfer Eumaeus und Alsus nach seinem Aussehen. Diese spotten über sein eitles Gehabe, weil es einem Zyklopen nicht gezieme. Hier ist zumindest in Ansätzen dem Gebot komischer Figuren Rechnung getragen, wenn der häßliche Zyklus sich wie ein eitler Geck um seine Schönheit sorgt.

Währenddessen zweifelt Acis im Gespräch mit Galatea an der Beständigkeit des gemeinsamen Liebesglücks. Galatea beteuert zwar ihre Liebe, doch Acis fürchtet die Bedrohung durch Polyphemus. Die Unterhaltung wird durch die intrigante Schäferin Melinda gestört, die in Acis verliebt ist, von diesem aber abgewiesen wird.

In der vierten Szene versucht Polyphemus, Galatea zu beeindrucken, indem er zuerst mit seinem Reichtum, dann mit seinen körperlichen Reizen prahlt, beide Male ohne Erfolg. Eumaeus rät ihm aufzugeben, aber Polyphemus setzt auf Hartnäckigkeit und bringt dies in einer Arie („Ein Buhler muß geduldig hoffen“) zum Ausdruck.

Die beiden folgenden Szenen leiten von der äußeren Handlung zur Introspektion über: Zuerst sinniert die enttäuschte Melinda in einer da-capo-Arie über das Auseinandertreten von „Mund und Hertz“, von Wort und Empfindung, und schwört daraufhin Rache an Acis. Dieser ergeht sich im Anschluß daran, ebenfalls in Form einer da-capo-Arie, in melancholischen Selbstbetrachtungen:

Mischt sich denn in meine Freude / immer bitterer Wermuth ein! :// Wird mein Hertz zur Lust gleich rege / O! so wollen mir doch heute / seine allzu starcken Schläge / nicht viel Gutes prophezeyn.

Galatea tröstet Acis, und durch ihre Worte faßt er neuen Mut, der in einer weiteren Arie zum Ausdruck kommt. Der Text dieser Arie erinnert in seiner Bildlichkeit stark an christliche Glaubensinhalte, eine gewisse Parallelisierung von Galatea und der Gottesmutter Maria (vgl. den Hymnus „Ave maris stella“) wie zur Person Jesu Christi ist unverkennbar, was im antiken Kontext des Stoffes durchaus befremdlich wirkt:

Ein Schiff, das seinen Weg verloren / und dem das Meer den Todt geschworen / das scherzet auf dem Schaum der Wellen / so bald sein Leitstern sichtbar ist :// Ach! eben so will sich mein Herze / bey einem Sturm von Furcht und Schmerze / besänftgen und zufrieden stellen / weil Du, mein Licht, zugegen bist.

<sup>24</sup> Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Liber XIII, in der Ausgabe von E. Rösch (München: Heimeran 1961), die Verse 750–897.

Unterdessen hat Polyphemus Rache geschworen und die Naturgewalten, d. h. den Ätna entfesselt. Eumaeus und Alsus verstecken sich in der Höhle, wo bereits Acis und Galatea weilen, Polyphemus singt draußen eine Rache-Arie:

Nein! Der Frevel muß gerochen seyn. // Pyramon! Schmiede Donner-Keile / damit ich meinen Feind ereile / und will er in der Doris Flüssen / den sichern Aufenthalt geniessen / so giesse Pech und Schwefel drein.

Melinda hat Acis und Galatea, nicht aber Eumaeus und Alsus in die Höhle hineingehen sehen und benachrichtigt – Rache witternd – Polyphemus, der einen Stein vor die Höhle rollt.

Hier weicht Stölzel von der ovidischen Vorlage ab, wo der Zyklop Acis mit einem Felsbrocken erschlägt. Stölzel ersinnt einen anderen Fortgang der Dinge, der wiederum in Ansätzen dem Postulat komischer Wirkungen geschuldet ist. Als Polyphemus den Stein wegrollt, kommen aus der Höhle Alsus und Eumaeus, der als Zigeunerin verkleidet ist und folgende Arie zum Besten gibt:

Ich komm aus Aegypten / und diene Verliebten / mir sagens die Hände / und lineamente / was ihm das Schicksal für Gutes bereit // Ich lege mich weiter / auf Wurzel und Kräuter / Ich kenne die Sterne / und sehe von ferne / die seltsamen Fälle der künft'gen Zeit.

Melinda ist brüskiert, Polyphemus dagegen erleichtert darüber, daß sich Melinda getäuscht hat. Trotz der Rettung durch die beiden Schäfer hat Acis weiterhin Angst vor Polyphemus. Galatea beschließt darauf, mit ihm ins Nymphenreich zurückzukehren, wo Polyphemus keine Macht mehr über sie hat. An dieser Stelle blendet sich Stölzel wieder in die Erzählung der Ovidischen Metamorphosen ein und läßt die Verwandlung auf der Bühne Ereignis werden:

Die Regieanweisung und die dazugehörige Ovid-Referenz lauten:

Es eröffnet sich der Prospect, wo man den Acin in einen Fluß verwandelt, und die Galateam mit vielen Nereiden begleitet, neben ihm sitzen siehet. (Erat tamen Acis in Amnem versus; et antiquum tenerunt flumina nomen)

Mit einem kurzen Schlußchor in da-capo-Form faßt der Chor das Geschehen zusammen und stellt damit den Bezug auf den Aufführungsanlaß des Werkes her:

So triumphirt zuletzt die Liebe / ob ihrs auch anfangs widrig geht. // Die Treue ist gewohnt zu siegen / scheints gleich, sie müsse unterliegen / so wird sie endlich doch erhöht.

Obwohl im Vergleich zu Menantes komische Elemente weitaus sparsamer verwendet werden und ein stilistischer Bruch in diesem Zusammenhang kaum zu erkennen ist, stellt sich bei der Lektüre des Librettos doch der Eindruck einer gewissen Uneinheitlichkeit, ja Unbeholfenheit ein. Die mühsame Verbindung des antiken Stoffes mit den Geboten der zeitgenössischen Schäferdichtung scheint Stölzel schwergefallen zu sein. Vom Übergewicht der Götter und Halbgötter in der handelnden Personnage abgesehen, scheint vor allem die Zeichnung des Schäfers Acis als Melancholiker unglauwbüdig. Die auf Rache sinnenden Figuren Melinda und Polyphemus scheinen ohnehin eher der ‚großen‘ Oper entsprungen zu sein, und die Einführung der Schäfer Eumaeus und Alsus kann ebenso wenig wie die Wendung der Handlung ins Positive über die inhaltlichen und strukturellen Defizite hinwegtäuschen. Offenbar hat Stölzel seine Prager *Acis und Galatea* von 1715–1718 für die Fürstenhochzeit 1729 nur geringfügig überarbeitet, denn die nächste uns überlieferte Pastorale von 1727 schlägt einen gänzlich anderen, weitaus zeitgemäßerem Ton an, von dem sich *Die triumphirende Liebe* auf kaum erklärbarer Weise unterscheiden würde, wäre sie 1729 tiefgreifend umgestaltet worden.

### 3.2. Gottfried Heinrich Stölzel: *Die Freuden-Ernde* (Altenburg 1727)

Für das Jahr 1727 verzeichnen die zeitgenössischen Theaterchronisten die Aufführung einer weiteren Pastorale von Stölzel unter dem Titel *Die Ernde der Freuden* am Gothaer Hof<sup>25</sup>, die im selben Jahr anlässlich des Geburtstages der Fürstin Magdalene Auguste am 23. Oktober in Altenburg mit dem geringfügig veränderten Titel *Die Freuden-Ernde* erneut gegeben wurde. Renate Brockpähler bezeichnet die Autorschaft Stölzels am Libretto als fraglich<sup>26</sup>, doch geht aus dem erhaltenen Textbuch der Altenburger Aufführung<sup>27</sup> eindeutig hervor, daß Stölzel als Verfasser zu gelten hat.

Im Gegensatz zu den beiden bisher vorgestellten Werken verzichtet Stölzel in der *Freuden-Ernde* auf einen Prolog. Die erste Szene eröffnet mit einem Chor von Winzern bei der Weinlese. Der alte Winzer Ergasto erinnert seine Pflgetochter Amoene daran, daß gemäß des Wunsches ihres verstorbenen Vaters nun die Zeit zum Heiraten gekommen sei. Amoene ist über diese Aussicht betrübt, was sie in einer kurzen da-capo-Arie begründet:

Ein einziges Ja bringt mir Glücke / ein einziges Ja bringt meine Noth :// Von beiden kann ich nicht zurücke / denn beide dauern bis in Tod.

<sup>25</sup> G. Chr. Freiesleben, *Kleine Nachlese zu des berühmten Herrn Professor Gottsched nöthigem Vorrathe zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtung*, Leipzig 1760, S. 71–72. (Nachdruck Hildesheim 1970, zusammen mit Gottscheds *Nöthigem Vorrath*).

<sup>26</sup> Brockpähler [s. Anm. 8], S. 29.

<sup>27</sup> Aufbewahrt in der Thüringischen Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Signatur 2 Ms. 89.

Da sie sowohl die Tugend des Schäfers Dorindo als auch die Schönheit des Schäfers Myrtillo schätzt, klagt die in Handlungszwang geratene Amoene den Bäumen ihre Not und wird darauf vom Schlaf übermannt.

Dies bereitet den Boden für die Ankunft des Phoebus Apollo, der aus einer Wolke steigt und als Schäfer „Myrtillo“ verkleidet die Erde betritt. Gemeinsam mit dem dazukommenden Dorindo betrachtet er die schlafende Amoene, die im Traum laut über die Vorzüge der beiden Heiratskandidaten spricht. Dorindo sieht seine Position gefährdet, aber Myrtillo beruhigt ihn, wenngleich er in Andeutungen befangen bleiben muß:

Wenn ich Dein Neben-Buhler bin / sollst Du, trotz allem widrigen Bestreben / den angenehmen Schatz doch heben.

Arie: Sey getreu und sey zufrieden / was das Glücke dir beschieden / das erhältst du ganz gewiß. :// Unterdessen eh sich füget / was sich in der That vergnüget / schmeckt die Hoffnung zucker-süß.

Unterdessen versuchen die in Amoene verliebten Schäfer Montano und Eurillo, ihre Konkurrenten aus dem Weg zu räumen. Montano ist zu allem entschlossen und will Amoene notfalls mit Gewalt erobern, Eurillo hingegen ist mehr ein Mitläufer und gesteht Apollo alsbald die bösen Absichten Montanos. Apollo deutet an, daß ihm selbst Höheres bestimmt sei, Eurillo also keine Konkurrenz zu fürchten brauche:

Mir wollen andre Rosen blühn / die sich in höhern Purpur röthen / mich ziehen andere Magneten / von deren Wunder-Kraft man nicht / als nur in tiefer Ehr-Furcht spricht.

Doch die Worte Apollos, die freilich nicht deutlicher sein können, um dessen Identität nicht preiszugeben, können Eurillo nicht überzeugen. Er wittert Unaufrichtigkeit in der Rede „Myrtillos“ und nimmt dies zum Anlaß für eine bemerkenswerte Reflexion über die gegenwärtigen Zeitläufe:

Ach edle Zeit, die ohne Gold / doch gölden könnte heissen / in dem die Redlichkeit / dein bester Reichthum ware / Liegst du nun völlig auf der Bahre? / Und kommen nun die Jahre / wo Falschheit, Trug und List / auch in den Schäfer-Hütten ist? / Ja, ja, solch Uebel stellt sich ein / so bald die Schäfer klüger als die Schafe seyn.

Abgesehen von der Allusion auf den Begriff des Goldenen Zeitalters, der mit der Schäferdichtung untrennbar verbunden ist, erstaunt die Konsequenz, die Eurillo aus der Diagnose des gegenwärtigen Weltzustandes zieht und in einer da-capo-Arie verkündet:

Ich will zu meinen Herden kehren / da leb ich in der güldnen Zeit / da blüht mir die Zufriedenheit :// Da will der Himmel mir bescheren / so viel als mir nur nötig ist / da fürcht ich mich vor keiner List / was will ich also mehr begehren? / das übrige ist Eitelkeit.

Die Welt der Schäfer und Hirten scheint hier auf eigenwillige Weise differenziert. Neben der bereits von Falschheit und List geprägten Gegenwart, deren sinnfälligster Ausdruck das zur Taktik korrumpierte Liebeswerben und die Bedeutung wohlgesetzter Worte sind; neben dieser – man ist geneigt zu sagen: von Galanterie geprägten – Gegenwart erscheint eine Alternative möglich: die Rückkehr zu einem ursprünglichen, glücklichen Schäferdasein, allerdings erkaufte durch den weitgehenden Verzicht auf Liebe. Anders als gewohnt erscheint das Goldene Zeitalter in einer Zeit der fortschreitenden Dekadenz nicht als entfernter, weithin imaginerter Zustand einer besseren Welt, sondern als gerade noch erreichbare zeitliche Parallelerscheinung.

Stölzel läßt den Leser oder Zuschauer im Unklaren über den Fortgang der Dinge: Eurillo tritt im Verlauf des Stücks nicht mehr auf; der Rezipient ist aufgefordert, das von ihm besungene unverfälschte Schäferdasein vor dem eigenen inneren Auge auszumalen.

Währenddessen ringt Amoene weiter um eine Entscheidung und erklärt Ergasto schließlich, daß sie dieser Aufgabe nicht gewachsen sei und daher das Los über ihren künftigen Ehemann entscheiden solle. Erscheint die Partnerzuordnung durch Los bei Menantes noch als göttliche Intervention, so wird sie in Stölzels *Freuden-Ernde* zum Ausdruck menschlicher Selbstbestimmung, wenngleich auf dem Hintergrund mangelnder Entscheidungsfähigkeit. Die Tendenz aber, die Götter als Träger entscheidender Handlungen zu entwerten, ist an dieser Stelle unverkennbar.

In der folgenden Szene prahlt Montano mit seinem Reichtum, Amoene weist ihn entschieden zurück, daraufhin schwört Montano in einer Arie Rache, deren Text im Vergleich zu Polyphemus' Rachearie in *Acis und Galatea* bzw. *Die triumphierende Liebe* allerdings spürbar geglättet scheint:

Auf zur Rache! Auf, erwache! / Allzu sehr verletzter Muth! / Will man meine Gluth  
verschmähen / ey, so mag man zitternd sehen / was verschmähte Liebe thut.

Im Anschluß an diese Auseinandersetzung läßt Amoene schweren Herzens die Lose ziehen. Dorindo schwört Treue auch im Falle des ungünstigen Ausgangs, und in der Tat: er verliert. Montano, der das Geschehen beobachtet hat, fällt über den Sieger „Myrtillo“ her und wird von diesem zu Stein verwandelt. „Myrtillo“ enttarnt sich als Apollo, führt Amoene und Dorindo zusammen und wendet sich dann an die im Zuschauerraum sitzende Fürstin:

Mir war bekannt, wie dir das treue Land / der Andacht Weyrauch streuet / so oft dein  
Wohlseyn sich verneuet. / Doch dieses näher anzusehn, und Dein erwünschtes  
Lebens-Fest, Durchlauchtigste! Persönlich zu bedienen / verließ ich die gestirnten  
Bühnen / und ließe mich in diese Schäfer-Reihn / doch unter fremdem Namen ein. /  
Wodurch es dann geschehn / daß an den allgemeinen Freuden / wie ich gewünscht,  
mein Herz sich können weiden.

Weitaus eleganter als in *Acis und Galatea* bzw. *Die triumphirende Liebe* erscheint hier also die Verknüpfung mit der Huldigung an die Herrscherin, die daraufhin vom Chor nochmals aufgegriffen und gleichzeitig auf den Titel des Werkes bezogen wird:

Ja, Durchlauchtste Fürstin ernde / unsrer Wünsche Segen ein! / Alles Bittre sey Dir süße / und Dein gantzes Leben müsse / Eine Freuden-Ernde seyn.

Nicht nur in diesem strukturellen Aspekt erweist sich die *Freuden-Ernde* gegenüber *Acis und Galatea* bzw. *Die triumphirende Liebe* überlegen. Sie erfüllt auch die bereits erwähnten dichtungstheoretischen Anforderungen in weitaus höherem Maße.

Der Handlungsverlauf zeigt deutlich das Bemühen um Abgrenzung gegenüber der heroischen Oper, das Einwirken der Götter ist auf Apoll begrenzt, der sich noch dazu als Schäfer verkleidet und nicht mehr alle Fäden der Handlung in den Händen hält. Das Gebot der Mäßigung ist auf der Ebene der Sprache wie des bühnentechnischen Aufwandes gleichermaßen befolgt: Dialoge und Arien erscheinen stilistisch auf der Höhe der Zeit, von barockem Schwulst weitgehend gereinigt; der Einsatz von Maschinen wird auf den Auftritt Apolls begrenzt. Leider läßt sich derzeit nicht nachvollziehen, ob die Tendenz zur Verfeinerung und Abrundung sowie der Gewinn an Leichtigkeit und Eleganz, der im Vergleich der Textbücher deutlich wird, auch in der Musik eine Entsprechung gefunden haben.

Doch auch ohne Kenntnis der Vertonungen mag deutlich werden, daß die pastoralen Libretti im ersten Drittel des Jahrhunderts, diejenigen Stölzels insonderheit, eine wichtige Zwischenstufe in der Entwicklung des deutschsprachigen Musiktheaters bilden. Rund 130 Jahre nach der Geburt der Oper aus dem Geiste des pastoralen Modus hat die Pastorale älteren Stils in ihrer Bindung an die großen mythischen Gestalten ihren Lebensabend erreicht. Doch indem sie sich einem neuen Zeitgeist öffnet und dem Galanten oder zumindest dem Raisonnement über die Galanterie einen Platz einräumt, kann sie ihr Erbe an die allmählich entstehende Gattung des Singspiels weitergeben.

## „Die Wahrheit als Wahrheit muß mir lieb seyn“

### Zur Biographie und Persönlichkeit Heinrich Bokemeyers

von Wolfgang Hirschmann

Der folgende Beitrag möchte einige Materialien und Interpretationen zur Biographie des Kantors, Musiktheoretikers, Dichters und Gelehrten Heinrich Bokemeyer vorstellen.<sup>1</sup> Einer älteren, aber auch heute noch geläufigen Auffassung zufolge ist das Lebensbild Bokemeyers vor allem durch retrospektive und traditionalistische Züge bestimmt. In seiner intensiven Tätigkeit als Sammler älterer musikalischer Praktika und Theoretika<sup>2</sup> erscheint er als treuer Bewahrer des Überlieferten, eine Einschätzung, die in seiner Haltung im Kanonstreit mit Johann Mattheson scheinbar Bestätigung findet: Bokemeyer hielt in der Epoche des galanten Stils an den Traditionen des strengen Satzes fest und sah nicht die Melodie, sondern den Kanon als Fundament der Komposition an. Seine „conservative, scholastic and clearly non-Italian statements“, so die Formulierung in der jüngst neu aufgelegten lexikalischen Darstellung von George J. Buelow,<sup>3</sup> seien lediglich vor dem Hintergrund der Entgegnungen Matthesons bedeutsam, in denen der fortschrittliche Hamburger Musikgelehrte „an extensive doctrine of melody“ formuliert habe, „that remains an important source of insight into the radical change of musical styles taking place in the mid-18th century“.<sup>4</sup> Das moderne, zukunftsweisende Gedankengut formulierte gemäß dieser Sichtweise also Mattheson, dem die vermeintlich überholten Konzepte des Wolfenbütteler Kantors besonders gelegen kamen, um „den Kanon als Angeklagten, Bokemeyer als unzulänglichen, altmodischen Verteidiger“ erscheinen zu lassen.<sup>5</sup>

Das Verdienst, die einseitige Betrachtung Bokemeyers als rückständigen Traditionalisten relativiert zu haben, kommt Werner Braun zu. Braun hat in einem Beitrag zu Bachs Stellung im Kanonstreit darauf hingewiesen, daß die „in verschiedenen Anläufen entwickelten und auf Grund von Einwänden Matthesons teilweise modifizierten Überlegungen“ Bokemeyers „an die durch Gottfried Wilhelm Leibniz und Christian Wolff

<sup>1</sup> Der Beitrag basiert auf Studien des Verfassers zum Artikel „Bokemeyer“ in: *MGG*<sup>2</sup> 3, Personenteil, hrsg. v. L. Finscher, Kassel-Stuttgart etc. 2000, Sp. 289–293.

<sup>2</sup> Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18). Peter Wollny konnte kürzlich in den von Kümmerling zu dieser Sammlung gerechneten Beständen ein Autograph Johann Sebastian Bachs nachweisen. Vgl. Peter Wollny, „Neue Bach-Funde“, in: *BjB* 83 (1997), S. 7–50, hier S. 8f.

<sup>3</sup> George J. Buelow, Artikel „Bokemeyer, Heinrich“, in: *NGroveD* 2, hrsg. v. S. Sadie, London etc. 1980, S. 868f.; weitgehend unverändert neu aufgelegt in der 2. Ausgabe des Lexikons, London etc. 2001, Bd. 3, S. 815f.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Peter Cahn, Artikel „Kanon“, in: *MGG*<sup>2</sup> 4, Sachteil, hrsg. v. L. Finscher, Kassel-Stuttgart etc. 1996, Sp. 1693.

geprägte Schulphilosophie der deutschen Aufklärung“ anknüpfen: „Wie der ‚Weltweise‘ die Fülle der Erscheinungen mit letzten wirkenden Ursachen in eine logische Verbindung zu bringen weiß, so möchte der Kantor doppelten Kontrapunkt, Imitation, Fuge, a capella-Stil und sogar das Konzert vom Kanon als dem ‚a priori‘ bestehenden ‚Fundament‘ ableiten. Mit dem Wissen um diesen Inbegriff der Regel – die Technik der strengen Nachahmung wird dabei in Analogie zum Syllogismus, dem einzigen Mittel zur Wahrheitsfindung, gebracht – glaubt Bokemeyer einen Schlüssel zum Verständnis aller Musikwerke und musiktheoretischen Schriften zu besitzen.“<sup>6</sup> Der Wolfenbütteler Kantor argumentiert also auf dem hohen Niveau einer Prinzipienlehre, die in dem Bestreben um eine strikt logische Rückführung der Erscheinungen auf einen vernünftigen Wesensgrund philosophischen Konzepten der Frühaufklärung nahesteht. Braun weist in diesem Zusammenhang auf Bokemeyers gründliche Schulung im universitären Disputationswesen, aber auch auf seine umfassenden Kenntnisse in der Alchemie hin: Im Kanon könnte Bokemeyer so etwas wie den musikalischen ‚Stein der Weisen‘ gesehen haben.<sup>7</sup>

Brauns feinsinnige Erörterung legt zum einen den Schluß nahe, daß Bokemeyers Vorstellungswelt durch eine sehr individuelle Verschränkung von Traditionalismus und Modernität gekennzeichnet war, zum anderen aber, daß sie durch die außermusikalischen Interessen des Kantors wesentlich geprägt wurde. Bokemeyer galt seinen Zeitgenossen als Inbegriff eines „eruditus cantor“;<sup>8</sup> seine vielfältigen Tätigkeiten als Dichter und Gelehrter werden zwar in biographischen Darstellungen erwähnt, sind aber bislang im Hinblick auf seine Mentalität und Vorstellungswelt nicht näher ausgewertet worden.

1679 als Sohn eines „linter“<sup>9</sup> (Leinwebers) in Immensen bei Lehrte im Fürstentum Celle geboren, zeigte Bokemeyer schon als Kind eine Doppelbegabung „in litteris et in Musica“,<sup>10</sup> die während seiner Schulausbildung in den Jahren 1693 bis 1699 in Braunschweig weitere Förderung erfuhr. Sein Studium an der Universität Helmstedt war auf breiten Wissenserwerb angelegt: Er studierte u. a. Metaphysik, Logik, Naturrecht und Theologie und ergänzte später seine umfassende Bildung durch eine intensive Beschäftigung mit medizinischen und alchemistischen Fragen. Dem Nekrolog zufolge war sein ehrgeiziges Ziel, „vt Polyhistor tamdem aliquando, si posset, euaderet, nihil intactum, intentatum nihil relinquens, adeo vt muneribus iam ornatus publicis Arti salutari aequae ac Chymiae operam daret“.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Werner Braun, „Bachs Stellung im Kanonstreit“, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. v. M. Geck, Göttingen 1969, S. 106–111 und S. 218ff., hier S. 107f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 108.

<sup>8</sup> So charakterisiert ihn der Nekrolog von Johann Christoph Dommerich, *Memoriam viri praenobilissimi ac doctissimi domini Henrici Bokemeyeri* [...], Wolfenbüttel o. J. [1752], S. XV: „Iure igitur illum *Eruditus Cantoribus* adnumeramus“. Der Nekrolog ist faksimiliert bei Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* [s. Anm. 2], S. 14–17.

<sup>9</sup> Nekrolog [s. Anm. 8], S. XI.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd., S. XII.

Die Breite und Intensität seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen, aber auch die dabei von ihm gesetzten Schwerpunkte, werden greifbar im gedruckten Katalog zur Auktion von Bokemeyers Bibliothek, die nach dem Tod des Kantors – er starb am 7. November 1751 – am 12. März 1753 in Celle stattfand.<sup>12</sup> Der Katalog zeigt, daß bei der damaligen Versteigerung – abgesehen von einigen Opernlibretti und Gesangbüchern – keine Musikalien oder musikbezogenen Schriften zum Verkauf angeboten wurden.<sup>13</sup> Die Gelehrtenbibliothek des „vir inter poetas et musicos notissimus“<sup>14</sup> bestand, wie das Vorwort des Katalogs betont, aus „libris ex omni fere scientiarum genere sollicitè conquisitis“;<sup>15</sup> im Titel werden freilich bestimmte Wissensbereiche hervorgehoben: Die Sammlung umfasse „libros nempe theologicos, iuridicos, medicos, philosophicos, philologicos, et maxime poeticos“, außerdem „Lutheri et Coaevorum autographa complura“, schließlich eine nahezu vollständige Bibliothek „scriptorum itidem chymicorum“.<sup>16</sup> Schwerpunkte bilden also die poetischen und poetologischen Schriften, die alchemistischen Abhandlungen und die umfassende theologische Bibliothek Bokemeyers, die sich auch auf seltene, handschriftliche Zeugnisse des frühen 16. Jahrhunderts erstreckte. Der Katalog selbst bietet auf 347 Seiten 4 570 gebundene Titel und 250 „ungebundene Sachen und Convolute“; beider Auswertung wird dadurch erschwert, daß das Verzeichnis die einzelnen Bücher in bunter Folge ohne thematisch-inhaltliche, chronologische oder alphabetische Ordnung auflistet.

Man könnte annehmen, daß Bokemeyers Bibliophilie<sup>17</sup> und seine universalistischen Neigungen selbstzweckhafte Züge hatten, so daß das Anhäufen von Büchern und Wissen einzig dem selbstgenügsamen Streben nach umfassender Bildung gedient hätte. Diese Betrachtungsweise ist zu einseitig, denn offensichtlich stellte ihm seine umfangreiche Bibliothek und Bildung ein Reservoir von Wissensbausteinen und argumentativen Strategien zur Verfügung, aus dem ein anderer Wesenszug Bokemeyers gespeist wurde: Seine Neigung zum öffentlichen Disput, zur scharf polarisierenden, polemischen Aus-

<sup>12</sup> *Catalogus bibliothecae variae eruditionis apparatus comprehendentis, libros nempe theologicos, iuridicos, medicos, philosophicos, philologicos, et maxime poeticos, Lutheri et Coaevorum autographa complura, scriptorum itidem chymicorum collectionem fere absolutam, et rariora alia. Collegit, dum in vivis esset, vir inter poetas et musicos notissimus, Henr. Bokemeyer, Scholae Wolfenbutt. Cantor supra XXX annos meritissimus. Auctioni publicae Cellis Lunaeburgicis in curia horis pomerid. consuetis habendae dictus est dies XII Mart. A. R. S. cle lccc llii – Cellis. Typis Joannis Dieterici Schulzii.* Ein Exemplar des Katalogs befindet sich in der Universitätsbibliothek Augsburg.

<sup>13</sup> Die Annahme Klaus Beckmanns und Hans-Joachim Schulzes, daß bei der Auktion auch neuere Musikalien versteigert worden sein könnten, so daß „die über Winter an Forkel und von diesem nach Berlin gelangten Konvolute mit vorwiegend älteren Vokalwerken nur den ehemals unverkauft gebliebenen Rest darstellten, während die neueren Musikalien 1753 Abnehmer gefunden hätten“ (Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. v. K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 9), läßt sich also nicht bestätigen.

<sup>14</sup> Titelblatt des Auktionskatalogs [s. Anm. 12].

<sup>15</sup> Auktionskatalog [s. Anm. 12], Vorrede.

<sup>16</sup> S. Anm 14.

<sup>17</sup> Seine Kenntnis seltener Buch- und Handschriftenbestände verdeutlicht eine Mitteilung in Lorenz Christoph Mizlers *Musikalischer Bibliothek* (4 Bde., Leipzig 1739–1754, Ndr. Hilversum 1966, Bd. 2, 1743, Tl. 1, S. 148f.), in der Bokemeyer auf unvollendet gebliebene musiktheoretische Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz in der „Hannöverischen Bibliothek“ (heute Niedersächsische Landesbibliothek Hannover) hinweist.

einandersetzung mit aktuellen, nicht nur musiktheoretischen, sondern auch theologischen und tagespolitischen Fragen. Er sei „ein Mann von aufrichtigen Wesen und feurigen *temperament*“, hebt die Wolfenbütteler Chronik von 1747 hervor;<sup>18</sup> der Nekrolog spricht davon, daß ihm sein Hang zur Satire immer wieder Unannehmlichkeiten eingetragen habe: „Satyrico suo ingenio autem cum nimium indulgeret, varias sibi creavit molestias.“<sup>19</sup>

Diese Bereitschaft zur polemischen literarischen Attacke, zur selbstbewußten Einmischung in politische und religiöse Zeitfragen mag durch Bokemeyers Freundschaft mit dem ihm wesensverwandten Dichter Christian Friedrich Hunold (1681–1721) verstärkt worden sein, dem gebildeten Juristen, Poetologen, Opernlibrettisten und Meister des satirischen Schlüssel- und Kolportageromans. 1704 wurde Bokemeyer Kantor der St. Martinskirche in Braunschweig; im gleichen Jahr erschien eine Auswahl seiner Gedichte in Hunolds Sammlung *Galante, Verliebte und Satyrische Gedichte*;<sup>20</sup> eine weitere folgte in dessen *Theatralischen, Galanten und Geistlichen Gedichten* von 1706.<sup>21</sup> In einem Hochzeitsgedicht für seinen Braunschweiger Freund Benjamin Wedel spielt Hunold auf die 1704 erfolgte Vermählung Bokemeyers mit der Braunschweiger Bürgers-tochter Anna Sophia Abigail Trauseld an und entschuldigt sich in scherzhaftem Ton dafür, daß er eine poetische Wendung aus einem Gedicht Bokemeyers (seinem „Abriß der zukünftigen Ehe-Liebsten“) entlehnt habe.<sup>22</sup> Aus einem Brief Hunolds von 1706 geht hervor, daß sie in diesem Jahr auch persönlich Freundschaft geschlossen hatten: „Aber Monsieur Bockemeyer muß ich nicht vergessen, der mich noch vor Lesung deines

<sup>18</sup> *Chronicon der Stadt und Vestung Wolfenbüttel* [...], Blankenburg-Helmstedt 1747, S. 732.

<sup>19</sup> Nekrolog [s. Anm. 8], S. XIII. Vgl. ebd.: „Varias cum variis habuit contentiones [...]. Vix enim quieti hic datus, satyris suis in noua incidit bella“.

<sup>20</sup> Christian Friedrich Hunold (Menantes), *Galante, Verliebte und Satyrische Gedichte*, 2 Tle., Hamburg 1704, <sup>3</sup>1711, 2. Tl., S. 251–275. Die Gedichte erscheinen unter den Initialen H. B. und stammen offenbar aus Bokemeyers Studienzeit in Helmstedt. In der Vorrede zum 2. Teil kündigt Hunold Bokemeyers Beiträge ausführlich an: „Damit ich in übrigen dem Hochgeneigten Leser eine Abwechslung gönne / wenn er sich an meinen Kleinigkeiten vielleicht müde geblättert: so habe einen Bogen oder was drüber von fremden Gedichten mit angehängt / worunter der Nahme H. B. stehet / und welche meines Ruhms gantz nicht bedürffen / weil es / ich weiß nicht / was für einer selbstdeuchtenden Klugheit ähnlich scheint / Verständigen was gut oder übel vorzumahlen / das selber vor ihrer Augen lieget. Sie sind mir von Helmstädt aber etwas zu langsam zugeschicket worden / sonst hätten nach des so geschickten Herrn *Autoris* Belieben mehre der nach guten Sachen begierigen Welt sollen *communiciret* werden. Dannenhero habe nur / welche in der Eile ausgelesen / und sie mit den Meinigen bei richtgierigen Gemüthern ihr Heil wollen versuchen lassen. Wäre es der Bescheidenheit des Herrn *Autoris* nicht zu wieder / so würde seinen Nahmen ausgedrucket setzen; so aber verspahre es biß zu gelegener Zeit.“

<sup>21</sup> Christian Friedrich Hunold (Menantes), *Theatralische, Galante und Geistliche Gedichte*, Hamburg 1706, S. 234–236. Eine Auswahl von Bokemeyers Gedichten erschien später auch in Christian Friedrich Weichmanns *Poesie der Nieder-Sachsen*, 6 Tle., Hamburg 1721–1738, Ndr. Wolfenbüttel 1983. Die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel verwahrt außerdem ein handschriftliches Gedicht sowie drei gedruckte Hochzeits-Carmina aus den Jahren 1720, 1730 und 1735 (das letztgenannte mit einer eigentümlichen Titelillustration, die einen „Homo Microcosmus“ umgeben von Diagrammen der Dichtkunst und Musik und gerahmt von biblischen Dicta darstellt). Der Dichter Bokemeyer ist durch einen kurzen Artikel von Jürgen Rathje in Walther Killys *Literaturlexikon* (Bd. 2, Gütersloh-München 1989, S. 96) gewürdigt worden.

<sup>22</sup> Das Gedicht aus dem Jahr 1705 ist abgedruckt in: [Benjamin Wedel], *Geheime Nachrichten und Briefe von Herrn Menantes Leben und Schriften*, Köln 1731, S. 88–92; die Anspielung auf Bokemeyer steht auf S. 91f.

W .... Briefes aus meinen Reden und Wesen erkannte, und mit mir nunmehr die Freundschaft persönlich und vergnüglich bestätigt“.<sup>23</sup> Die freundschaftlichen Beziehungen beider Männer erstrecken sich auch auf die Diskussion unveröffentlichter Texte: So ließ Hunold Bokemeyer 1708 mit der Bitte um Beurteilung einen Traktat „von dem Opern-Wesen“ zukommen, „darinnen die Zuläßigkeit der Opern gebilliget, und die an einigen vornehmen Höfen ohne Aergerniß und löblich gespielte *Opern* angeführt würden werden“.<sup>24</sup> In der von Hunold 1707 herausgegebenen Poetik *Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* ist Erdmann Neumeisters lateinische Kantate *Me miserum! miseriarum conflictu tandem obruor* abgedruckt, die Bokemeyer vertont hat.<sup>25</sup>

Einen Skandal, der freilich nicht mit der öffentlichen Wirkung von Hunolds Romanen zu vergleichen ist, provozierte eine theologische Streitschrift, mit der Bokemeyer 1711 hervortrat, sein *Gespräch zwischen Orthodoxo und Alethophilo, von Ketzern und ketzerischen Schriften*. In diesem Pamphlet verbindet sich Bokemeyers literarische Begabung mit seiner logisch-dialektischen Schulung, seine umfassende theologische Bildung mit seinem Interesse an einer radikalen Erörterung prinzipieller Fragestellungen, sein Hang zur öffentlichen Polemik mit seiner Bereitschaft zur tagespolitischen Stellungnahme. Und noch stärker als in den musiktheoretischen Kontroversen, in die sich Bokemeyer hineinbegab, tritt hier die Affinität seines Denkens zu Konzepten der Aufklärung zu Tage. Für den Biographen ist diese Schrift insofern noch zusätzlich bedeutsam, als sie Ausdruck einer Konfliktsituation ist, in der Bokemeyers innerste Überzeugungen gegen die Positionen der weltlichen und geistlichen Obrigkeit standen.

Den frühesten Hinweis auf diese Abhandlung geben die *Unschuldigen Nachrichten von Alten und Neuen Theologischen Sachen*, die erste kirchliche Zeitschrift Deutschlands und eine Art Rezensions- und Kampfblatt der Leipziger lutherischen Orthodoxie. Dort wird in der letzten Ausgabe des Jahrgangs 1711 das anonyme Erscheinen einer Schrift mit dem Titel *Gespräch zwischen Alethophilo und Orthodoxo von Kätzern* vermeldet und dazu vermerkt: „Hält allerhand ärgerliche Dinge in sich: Der Autor ist Henr. Bockenmeyer / Cantor zu Braunschweig.“<sup>26</sup> In einer kurz gefaßten *Kirchen-*

<sup>23</sup> Brief aus Braunschweig vom 28. Juni 1706, abgedruckt in: Wedel, *Geheime Nachrichten*, S. 117–120, hier S. 119.

<sup>24</sup> Brief aus Wandersleben vom 2. April 1708, abgedruckt in: Wedel [s. Anm. 22], S. 146–150, hier S. 148.

<sup>25</sup> Christian Friedrich Hunold (Menantes), *Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg 1707, Auflage 1742, S. 290–292. Vgl. Erdmann Neumeister, *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music*, 2. Aufl., o. O. 1704, S. (173)–(175). Die Angabe in *MGG*<sup>2</sup> 3, Personenteil, Sp. 291, ist entsprechend zu berichtigen. Für freundliche Auskünfte danke ich Herrn Dr. Wolf Hobohm und Frau Ute Poetzsch (Magdeburg). – Neben Bokemeyers Vertonung, die in der Handschrift *Mus. ms. 30096* der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (B) (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) überliefert ist, sind zwei weitere Kantaten mit diesem Text erhalten. Die eine stammt von Georg Philipp Telemann (TWV 1:1135), die andere von dem Zeitzer Schloßorganisten Ernst Nicolaus Thaur. Beide Kantaten sind in der Sammelhandschrift *Mus. ms. 30286* der Staatsbibliothek zu Berlin überliefert. Vgl. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* [s. Anm. 2], Nr. 156, 992 und 999; Joachim Jaenecke, *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften*, München 1993 (= B, Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe, Bd. 7), S. 302.

<sup>26</sup> *Unschuldige Nachrichten von Alten und Neuen Theologischen Sachen / Büchern / Uhrkunden / Controversien / Veränderungen / Anmerkungen / Vorschlägen / u. d. g. Zur geheiligten Übung in gewissen*

*Historie des Jahrs 1711* im nachfolgenden Jahrgang des Periodikums wird die Schrift unter den „ärgerlichen Büchern“ nochmals eigens erwähnt.<sup>27</sup> Die erhaltene Ausgabe des Textes, die im Titel den Verfasser nennt und als Erscheinungsjahr 1712 angibt, scheint also bereits eine Neuauflage zu sein.<sup>28</sup>

Warum dieser kurze, auf eineinhalb Bogen gedruckte Dialogtraktat den Vertretern der protestantischen Orthodoxie ein Dorn im Auge war, läßt sich besser verstehen, wenn wir das historische Umfeld, in dem die Schrift stand, etwas näher beleuchten. Religiöse und theologische Kontroversen prägten die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts in einem ungekannten Ausmaß: Neben den stets schwelenden Auseinandersetzungen zwischen katholischer und protestantischer Glaubensrichtung stand das orthodoxe Luthertum in heftigen Kämpfen mit dem Pietismus, den preußischen Bestrebungen für eine Union von protestantischer und reformierter Kirche, mit verschiedenen religionskritischen Bewegungen der Frühaufklärung sowie freireligiösen Tendenzen. Die an den Universitäten etablierte Theologie war zudem durch interne Debatten zerstritten.

In den Auseinandersetzungen spielte die Frage nach dem angemessenen Verhalten gegenüber verschiedenen aus orthodoxer Sicht häretischen Tendenzen und den für deren Eindämmung tauglichen Mitteln eine wesentliche Rolle. Eine der obrigkeitlichen Maßnahmen gegen die Ketzerei bestand im Verbot und in der Zensur von Büchern, die heterodoxe Tendenzen zeigten. So ordnete der dänische König als Schleswig-Holsteinscher Landesherr in einem gegen den Pietismus gerichteten Edikt von 1712 an, daß „kein Buchdrucker und Buchhändler in hiesigen Unsern Hertzogthümern / bey harter Straffe und *Confiscation* aller *Exemplarien* sich unterstehen solle / einige geistliche Schrifften und Sachen ohne Unsers *p. t. General-Superintendenten* vorgängige *Censur* und *Approbation* in oder ausserhalb Landes zu drucken / oder drucken zu lassen / noch einige irriger Lehre verdächtige Bücher einzuführen und zu verkauffen.“<sup>29</sup>

Eine weitere Vorgehensweise bestand im Verbot religiöser Versammlungen bei Androhung von Gefängnis oder Landesverweisung. Ein Beispiel für die Praktizierung solch drastischer Strafmaßnahmen führt in die unmittelbare Nachbarschaft von Bokemeyers damaliger Wirkungsstätte Braunschweig. Der Braunschweigisch-Lüneburgische Kurfürst (und spätere englische König) Georg Ludwig schritt 1711 gegen freireligiöse Tendenzen in den Bergstädten des Oberharzes ein. Dort war es seit 1698 zu pietistisch-separatistischen Strömungen gekommen. Die vor allem im Clausthal aktiven Separatisten wollten „ein von der Landeskirche unabhängiges, auf häusliche Andachten konzentriertes Glaubensleben führen“ und lehnten „die Teilnahme an Gottesdiensten, Taufe,

*Ordnungen verfertigt Von Einigen Dienern des Göttlichen Wortes. Auf Das Jahr 1711.* [...], Leipzig o. J. [1711], S. 921. Das Register auf S. 1011 führt die Schrift unter den Anonymi.

<sup>27</sup> *Unschuldige Nachrichten von Alten und Neuen Theologischen Sachen.* [...] *Auf Das Jahr 1712.* [...], S. 79f. „Es sind auch sonst allerhand ärgerliche Bücher in die Welt geflogen / als D. Petersens Geheimnüß des Erstgebohrnen / *Pantophili* Gründe der einigen Religion / Gespräch von Kätzern / &c.“

<sup>28</sup> *Gespräch / Zwischen Orthodoxo und Alethophilo, von Ketzeren und ketzerischen Schriften / Pro memoria aufgezeichnet / und allen Verständigen zu beurtheilen übergeben von Heinrich Bokemeyer / Cantore des Gymn. Mart. zu Braunschweig, Wolfenbüttel 1712.* Der gesamte Text ist im Anhang wiedergegeben.

<sup>29</sup> *Unschuldige Nachrichten* [...] *Auf Das Jahr 1712* [s. Anm. 27], S. 883.

Abendmahl und Beichte“ ab.<sup>30</sup> Bereits 1703 verbot ein Edikt der Hannoverschen Landesregierung die Konventikel der Separatisten; sechs Clausthale Bergleute wurden des Landes verwiesen. Die Konflikte, in die zwischenzeitlich der Gelehrte und Geistliche Caspar Calvör vermittelnd eingriff, eskalierten nochmals in den Jahren 1710 und 1711. Auf die Tumulte, in deren Verlauf die Wohnungen der Separatisten attackiert wurden, reagierte der Landesherr Georg Ludwig mit einem Edikt gegen die religiösen Freidenker im Clausthal. Die obrigkeitlich angeordneten Maßnahmen bestanden zum einen in der Androhung der Landesverweisung: „Wer aber hinfüro weiter muthwillig und halsstarriger Weise dem öffentlichen Gottesdienst oder dem Gebrauch des Heil. Abendmahls sich entziehen wird / es geschehe unter was für Vorwand es wolle / der sol in Unsern Landen ferner nicht geduldet werden.“ Zum anderen wurde ein allgemeines Versammlungsverbot zu privaten Betstunden „bey Strafe des Gefängnisses“ erlassen; Privatandachten einzelner Familien waren weiterhin erlaubt, der Gebrauch häretischer Schriften jedoch strikt untersagt: „[...] in seinem eigenen Hause aber mag ein jeder für sich und mit seinen Haußgenossen allein / nach / wie vor / Bet-Stunde halten / jedoch ohn sich irriger Lehr-Puncte halber verbotener oder verdächtiger Bücher zu gebrauchen.“<sup>31</sup>

Die rigiden Repressionen gegenüber religiös Andersdenkenden stießen im frühen 18. Jahrhundert auf ebenso heftige Kritik von Seiten einer dogmenkritischen, gegen die lutherische Orthodoxie gerichteten Theologie, die vom Toleranzdenken geprägt war. Solche modernen Konzepte wurden um 1700 mit einer Radikalität vertreten, welche die gereizten Reaktionen der orthodoxen Geistlichkeit und der orthodox orientierten Obrigkeit in Mittel- und Norddeutschland verständlich macht. Die Leipziger *Unschuldigen Nachrichten* kritisieren auf das Heftigste eine 1712 erschienene Abhandlung des Bayreuther Predigers Johann Christian Seitz, in der die Auffassung vertreten wird, „die Obrigkeit solle die Religion nach allen Formen und Veränderungen dulden und seyn lassen / was und wie sie ist“; in der Frage der Heterodoxie „hätte keine Obrigkeit / und noch viel weniger die Clerisey / die geringste Macht / ein *Examen* oder *Inquisition* anzustellen“,<sup>32</sup> Sichtweisen, die von der Orthodoxie unter den Schlagworten des „Indifferentismus“, „Fanatismus“ und „Naturalismus“ bekämpft wurden. Im gleichen Jahrgang wird auch vor älteren Büchern mit verdächtigen Inhalten gewarnt, so etwa vor Johann Konrad Dippels Schrift *Anfang, Mittel und Ende der Ortho- und Heterodoxie*

<sup>30</sup> Herbert Lommatzsch, „'Es wird noch werden gut!' – Eine Studie über Willensbildungen und Kämpfe des Bergvolkes im niedersächsischen Harz um gesellschaftliche Eigenständigkeit, religiöse Freiheit, soziale Sicherheit und politische Mitbestimmung“, in: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 44 (1972), S. 189–232, hier S. 198.

<sup>31</sup> Edikt, erlassen in Hannover am 15. Mai 1711, Beginn: „Wir Georg Ludwig / von Gottes Gnaden / Hertzog zu Braunschweig und Lüneburg / des Heil Röm. Reichs Ertz-Schatzmeister und Chur-Fürst. Fügen hiemit zu wissen [...]“.

<sup>32</sup> *Unschuldige Nachrichten* [...] *Auf Das Jahr 1712* [s. Anm. 27], S. 856–859, hier S. 857f. Der Titel der Schrift lautet: *Kurtze und deutliche in natürlich- und göttlichen Rechten gegründete Vorstellung von dem Recht und Macht weltlich- und christlicher Obrigkeit in Religions- und Kirchendingen*, o. O., o. J. [1712]. Zu Johann Christian Seitz vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie*, 33. Bd., Ndr. der 1. Auflage von 1891, Berlin 1971, S. 662f.

(o. O. 1699), in welcher der evangelische Theologe und Alchemist die Behauptung aufstellte, daß „die *Heterodoxie* [...] der Liebe zur Wahrheit nicht entgegengesetzt“ sei und daß „alle Heyden / Jüden und Türcken“ „den seeligmachenden Glauben“ haben könnten: „Ein Heyd könne die Wahrheit annehmen / ob er gleich das was wir Christum nennen nicht weiß / oder demselben einen andern NAHMEN zueignet“.<sup>33</sup>

Der Gedanke, daß die Erkenntnis der Wahrheit und das Bekenntnis zu einer bestimmten Glaubensrichtung nicht untrennbar miteinander verbunden seien, führt auch ins Zentrum der Argumentation, die Heinrich Bokemeyer in seinem Dialog entwirft. Ob ein unmittelbarer äußerer Anlaß für die Veröffentlichung des Kurztrakats ausschlaggebend war, ist unklar: Natürlich besaß Bokemeyer Bücher, die von den Vertretern der Orthodoxie als Ketzerschriften angesehen wurden, und hatte diese sicherlich auch studiert; und mit Sicherheit wußte er um die gerade skizzierten religiösen Kontroversen und Unruhen und die rigorosen obrigkeitlichen Maßnahmen in seinem unmittelbaren Lebensumfeld. Möglicherweise geriet er in der aufgeheizten Situation dieser Jahre wegen des Besitzes heterodoxer Schriften in den Verdacht, ketzerischen Bewegungen nahezustehen. Wahrscheinlicher ist indes, daß Bokemeyer durch sein impulsives Temperament und seine Wahrheitsliebe dazu angetrieben wurde, seine Position in den Auseinandersetzungen um Ketzer und ketzerische Schriften öffentlich darzulegen. Und diese Position neigt sich, wie im folgenden zu zeigen sein wird, ganz dezidiert der frühaufklärerischen Kritik an der lutherischen Orthodoxie und ihren obrigkeitlichen Vertretern zu.

In dem fiktiven Gespräch zwischen Orthodoxus und Alethophilus, zwischen einem Anhänger der reinen Lehre und einem Freund der Wahrheit (von griechisch *αληθης*, wahr, aufrichtig, und *φίλος*, liebend, freundlich),<sup>34</sup> bildet die Figur des Alethophilus das Sprachrohr des Autors Bokemeyer. Der Dialog dreht sich um drei Fragen:

- (1) Ob es erlaubt sein solle, ketzerische Schriften zu lesen;
- (2) ob sich bestimmen lasse, was eine ketzerische Schrift und wer ein Ketzer sei;
- (3) wie man sich Ketzern gegenüber verhalten solle.

Die Antworten des Vertreters der lutherischen Orthodoxie sind ebenso eindeutig wie einfach:

(1) Rechtgläubige dürfen heterodoxe Bücher nicht lesen, weil sie andernfalls das Ketzergift einsaugen und sich um die ewige Seligkeit bringen würden: „Ach! kennet er die Tiefe des Satans nicht? Wie leicht ist es geschehen / daß etwas / von dem daraus gezogenen Gifte / seine Seele anstecke / und er dadurch um seine ewige Seligkeit ge-

<sup>33</sup> *Unschuldige Nachrichten [...] Auf das Jahr 1712* [s. Anm. 27], S. 931–933, hier S. 932f.

<sup>34</sup> Der lutherische Theologe Johannes Fischer veröffentlichte 1697 unter dem Pseudonym Christianus Alethophilus einen Brieftraktat; Sebastian Alethophilus nannte sich der Arzt Samuel Sorbiere (1615?–1670) in einem lateinischen Gelehrtenbrief. Alethia hieß in der griechischen Mythologie die Göttin der Wahrheit, deren Tempel in der Stadt des Schlafes, ganz in der Nähe des Tempels der Apates, der Göttin des Betrugs, stand. Vgl. Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon*, Halle-Leipzig 1732–1754, Ndr. Graz 1961–1964, Bd. 1 (1732), Sp. 1138, Bd. 9 (1735), Sp. 998f., Bd. 38 (1743), Sp. 924.

bracht werde.<sup>35</sup> Wer ketzerische Schriften liest, setzt sich außerdem dem Verdacht aus, selbst ein Ketzer zu sein, „denn das Sprich-Wort ist bekant: *Similis simili gaudet*.“<sup>36</sup>

(2) Bei der Verurteilung einer Schrift als ketzerisch und der Anklage eines Ketzers kann man sich auf das Urteil der Autoritäten, d. h. der kirchlichen Vertreter der orthodoxen Lehre, verlassen: „Was so viel vornehme und überall der richtigen Lehre halber gepriesene *Theologi* vor uns *censiret* und als verwerflich erklärt haben / darinnen / halte ich / können wir / ohn Verletzung unsers Gewissens / ihrer Meynung wol nachgehen. Denn es ist nicht zu *praesumiren* / daß solche hochgelehrte und redliche Leute uns darin solten hintergangen haben.“<sup>37</sup>

(3) Ketzerische Schriften müssen konfisziert und verbrannt, die Verbreitung der Irrlehren verboten werden; Personen, die sich an dieses Verbot nicht halten, müssen des Landes verwiesen oder im Gefängnis eingesperrt werden.

Man sieht, daß der Orthodoxus die offizielle Linie der Hannoverschen Regierung vertritt, wie sie in dem oben zitierten Erlaß des Kurfürsten gegen die freireligiösen Tendenzen im Oberharz aufscheint.

Der Alethophilus versucht, im Verlauf des Gesprächs zu zeigen, daß all diese Antworten unzulänglich und schlecht durchdacht sind, vor allem aber dem Schriftsinn zuwiderlaufen. An zwei entscheidenden Stellen unterstützt der Wahrheitsliebende seine Argumentation durch Stellen aus der Bibel. „Die gesunde Vernunft und heilige Schrift“<sup>38</sup> sind ihm alleinige Richtschnur des Denkens.

(1) Er lehnt das „*Praejudicium Auctoritatis*“<sup>39</sup> ab und insistiert auf dem Recht und der Pflicht jedes einzelnen Menschen, sich ein eigenes Urteil zu bilden und vorgefaßte Meinungen nicht ungeprüft zu übernehmen:

Ich trage die Hoffnung zu Gott / daß er mich / da er mir eine Liebe zur Wahrheit eingepflanzt / und die *Praejudicia*, womit die gelehrte Welt grössesten Theils erfüllet ist / nach und nach zu erkennen gegeben / nicht werde in Irrthum fallen lassen. Ja wenn ich / bey allen vorkommenden Sätzen / so wol nach der gesunden Vernunft / als nach der Heil. Schrift / eine genaue Prüfung anstelle / und nicht alles *simpliciter* glaube / so wird der so genannte Ketzer-Gift / bey mir nicht haften können. Denn ich habe ehedessen / in der Schule / eine Regul gehört / wornach ich mich im *studiren* allezeit richte / und die sonderlich zu dieser Zeit sehr nöthig ist / welche also lautet: Glaube keinem Menschen etwas schlechterdinges zu / er sey so hoch *conditioniret* / als er wolle. Denn Menschen können irren / weil alles unser Wissen nur Stückwerk ist / und wir nicht allwissend sind. Diese Regul hat mir ein solches Mißtrauen gegen alle

<sup>35</sup> Gespräch / Zwischen Orthodoxo und Alethophilo [s. Anm. 28], A2<sup>f</sup>. Vgl. auch die Übertragung des Textes im Anhang.

<sup>36</sup> Ebd., A2<sup>v</sup>.

<sup>37</sup> Ebd., B<sup>f-v</sup>.

<sup>38</sup> Ebd., [A4]<sup>r</sup>.

<sup>39</sup> Ebd., [A4]<sup>v</sup>.

Menschen-Lehre gemacht / daß ich nichts für wahr annehme / das mir nicht / durch unwidersprechliche Ursachen / so zu sagen / handgreiflich bewiesen worden ist.<sup>40</sup>

Da jeder einzelne vorgegebene Meinungen mit seinem eigenen Verstand prüfen und beurteilen müsse, sei es auch dringend geboten, ketzerische Schriften zu lesen, um „durch Gegeneinanderhaltung des Lichtes und der Finsterniß / [...] desto mehr“ im rechten Glauben „befestiget“ zu sein, außerdem auch in die Lage versetzt zu werden, „zu gelegener Zeit / die Widersprecher von ihrem Irrthum zu überzeugen“.<sup>41</sup> Dies setzt freilich voraus, daß ein Mensch sich bereits eine präzise Urteilsfähigkeit erworben hat, eine Fähigkeit, die der Alethophilus durch seine (fast schon maniert) gelehrte Sprache, sein scharfsinniges Denken und seine logischen Argumentationsverfahren von Beginn des Dialogs an unter Beweis stellt. So entlarvt er etwa die Annahme des Orthodoxus, daß der Leser ketzerischer Bücher zwangsläufig als Ketzer zu gelten habe, als fehlerhaften Syllogismus und führt diesen Trugschluß durch weitere Beispiele ad absurdum:

Wer ketzerische Bücher liestet / der ist ein Ketzer:

Nun liestet der Herr ketzerische Bücher:

*Ergo* ist er ein Ketzer.

Wo der *passiren* kan / so wil ich auch folgern:

Wer den Eulenspiegel / Reineke Fuchs etc. liestet /

der ist ein Eulenspiegel / Reineke Fuchs etc.

Ja so gehet auch dieser *Syllogismus* an:

Wer die heidnischen Bücher liestet / der ist ein Heide:

Die Christen lesen die heidnischen Bücher:

*Ergo* sind sie Heiden.<sup>42</sup>

Wer „von *Sectirischen Praejudiciis* eingenommen ist / und in seinem Verstande noch nicht aufgeräumt hat“,<sup>43</sup> kann solch eine Prüfung freilich nicht durchführen. Der einzelne ist dadurch dennoch nicht von der individuellen intellektuellen Anstrengung der Urteilsfindung entlastet, denn die Bibel fordert von jedem Gläubigen: „Prüfet alles / und das Gute behaltet“.<sup>44</sup>

(2) Der Satz aus dem ersten Brief des Paulus an die Thessalonicher (Kapitel 5, Vers 21) spielt auch eine wesentliche Rolle in der Argumentation des Alethophilus gegen die Meinung des Orthodoxus, man könne sich bei der Verurteilung ketzerischer Umtriebe einzig auf das Urteil der protestantischen Theologen verlassen. Wer nicht autoritätsgläubig sei und sich das Recht auf eine eigene Prüfung vorbehalte, müsse erkennen, daß es problematisch sei, jemanden der Ketzerei zu überführen: zum einen, weil selbst unter

<sup>40</sup> Ebd., A2<sup>r-v</sup>.

<sup>41</sup> Ebd., [A]<sup>v</sup>.

<sup>42</sup> Ebd., A2<sup>v</sup>.

<sup>43</sup> Ebd., [A4]<sup>v</sup>-B<sup>r</sup>.

<sup>44</sup> Ebd., [A4]<sup>r</sup>.

den Gelehrten die „rechte *Definition*“ fehle, „was eigentlich ein Ketzer sey“;<sup>45</sup> zum anderen, weil je nach gewähltem Standpunkt und je nach Glaubensrichtung die Ansichten darüber divergierten, wer nun eigentlich als Ketzer zu gelten habe. Der folgende Dialogausschnitt dürfte jenen orthodoxen Geistlichen, gegen die sich Bokemeyers Invektiven richteten, als besonders ungehörig und bedenklich erschienen sein:

- A. Wer saget indessen die Wahrheit denen / die es nöthig haben?  
 O. Ein jeglicher / den GOTT darzu berufen hat.  
 A. Wie / wenn er viele unter den so genannten Ketzern darzu berufen hätte?  
 O. Ey / was redet der Herr? das weiß er wol besser. Kan denn der Teufel die Wahrheit lehren / der ein Vater der Lügen ist?  
 A. Ist denn ein Ketzer und Teufel einerley?  
 O. Es ist zwar nicht einerley / indessen kommen doch die Ketzer vom Teufel her.  
 A. Kommt denn Lutherus auch von demselben her?  
 O. Behüte GOTT / wie fräget er so *absurd*? ist denn Lutherus ein Ketzer?  
 A. Bey uns ist er freylich kein Ketzer / sondern höchst *orthodox*: aber wenn man die Römisch-Catholischen frage / würden sie ohne Zweifel / ganz anders sagen.<sup>46</sup>

Ein dritter Gedanke schließt sich folgerichtig an: Da die Wahrheit an sich selbst gut sei, dürfe sie „kein recht-gesinnter [...] / wegen der bösen *circumstantien* / verwerfen“. Der Wahrheitsbegriff wird losgelöst von einer Verankerung in ein autoritativ gesetztes Monopol: Selbst der allerverdächtigste Ketzer könne „*per accidens*“ die Wahrheit predigen; und jeder sei verpflichtet, auch diese Stimme der Wahrheit zu hören, denn „die Wahrheit / als Wahrheit / muß mir lieb seyn / ohn Ansehen der Person / wo ich anders aus der Wahrheit gezeuget bin.“<sup>47</sup>

(3) Aus alledem resultiert fast zwangsläufig eine völlig andere Haltung gegenüber Ketzern, als sie dem Orthodoxus vorschwebt. Die religiöse Toleranz bildet in der Sicht des Alethophilus die Voraussetzung für die Überzeugungsarbeit, die das einzig probate Mittel gegen Häresien darstelle: „Wenn wir rechte Liebe an den Irrenden beweisen wollen / so müssen wir solche NB. dulden / und mit ihnen umgehen lernen / damit wir allmählich Gelegenheit finden / sie von ihren Irrthümern zu überzeugen / und ihnen solche zu benehmen“.<sup>48</sup> Der Strafkatalog des Orthodoxus wird mit teils pragmatischen, teils recht spitzfindigen Argumenten als letztlich wirkungslos und tendenziell unchristlich dargestellt: Bücherverbrennungen und Konfiszierungen führten nur dazu, die inkriminierten Texte „desto besser unter die Leute zu bringen“. Man stachle damit die Neugier der Menschen an und rufe „Eigen-nützig“ auf den Plan, die mit Nachdrucken Profit machen würden. Außerdem werde die Lehre ja weiterhin mündlich ausgestreut.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Ebd., A3<sup>v</sup>.

<sup>46</sup> Ebd., A3<sup>r-v</sup>.

<sup>47</sup> Ebd., A3<sup>v</sup>–[A4]<sup>r</sup>.

<sup>48</sup> Ebd., [B2]<sup>v</sup>.

<sup>49</sup> Ebd., B<sup>r</sup>.

Wolle man dem steuern, so müsse man die Ketzer des Landes verweisen; dies sei aber mit den Prinzipien der christlichen Nächstenliebe und dem Naturrecht nicht zu vereinbaren: Mit der Nächstenliebe nicht, weil man durch eine Landesverweisung die Last, sich mit ketzerischen Propagandisten auseinanderzusetzen, auf den Nachbarn abwälze. Mit dem Naturrecht nicht, weil in einem Ausweisungsverfahren, das sich auf Differenzen in Glaubensfragen beziehe, allein das Kriterium der „*pluralitas votorum*“, d. h. der Mehrheit der Geschworenenstimmen, nicht hinreichend sei, einen Angeklagten zu verurteilen.<sup>50</sup> Bei der vom Orthodoxus als *ultima ratio* ins Spiel gebrachten Gefängnisstrafe spielt der Wahrheitsliebende dann seinen wichtigsten Trumpf aus: Es gehe nicht an, „die Leute mit Gewalt in den Himmel zu zwingen“, denn Jesus selbst habe in dem Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen (Matthäus 13, 24–30) deutlich gemacht, daß die Gläubigen das Unkraut und den Weizen bis zur Ernte miteinander wachsen lassen sollten, „auf daß ihr nicht zugleich den Weizen mit ausraufet / so ihr das Unkraut ausgätet“. Der Alethophilus schließt daraus ganz folgerichtig, „daß die Lehrer / die sich für Gottes Knechte ausgeben / unrecht thun / wenn sie das Unkraut vor der Zeit ausgäten wollen.“<sup>51</sup>

Keineswegs überzeugt, aber resignierend angesichts der exegetischen und argumentativen Schärfe seines Kontrahenten zieht sich der Orthodoxe schließlich zurück: „Ich hätte mir nicht eingebildet / daß ich den Herrn so gerüstet finden würde.“<sup>52</sup>

Vor dem Hintergrund der Aufklärungsbewegung des 18. Jahrhunderts und ihrer bis heute das europäische Denken bestimmenden Grundpositionen erscheint Bokemeyers Haltung, wie er sie in der literarischen Figur des Alethophilus Gestalt werden läßt, außergewöhnlich modern: Die autonom gesetzte Vernunft, der Gebrauch des kritischen Urteils und das Herstellen einer kritischen Offenheit, das Eintreten gegen den Autoritätsglauben, die Toleranz gegenüber Andersdenkenden, das Recht auf Zweifel und freie Meinungsbildung sowie die Relativierung des Wahrheitsbegriffs – all dies gehört seit dem späteren 18. Jahrhundert zum Grundbestand des aufgeklärten europäischen Denkens.

Eine der Wurzeln dieses Denkens liegt in jener „*philosophia eclectica*“, die von Christian Thomasius seit dem späten 17. Jahrhundert gelehrt worden war.<sup>53</sup> In seiner Ablehnung der „*Sectirischen*“ Vorurteile und in seiner Bezugnahme auf das Paulus-Wort „Prüfet alles / und das Gute behaltet“ erweist sich Bokemeyer als Thomasianer und damit als Anhänger einer Geisteshaltung, deren wesentliches Anliegen sich knapp um-

<sup>50</sup> Ebd., B<sup>v</sup>.

<sup>51</sup> Ebd., [B2]<sup>f-v</sup>.

<sup>52</sup> Ebd., [B2]<sup>v</sup>.

<sup>53</sup> Vgl. vor allem seine *Introductio ad philosophiam aulicam*, Leipzig 1688, Ndr. Hildesheim 1993, § 90–98, S. 42–45. Dazu Max Wundt, *Die deutsche Schulphilosophie im Zeitalter der Aufklärung*, Tübingen 1945 (= Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte 32), S. 29: „Das Ziel ist es die *Philosophia eclectica* in Gegensatz zu der *Philosophia sectaria* zu stellen (§ 90 ff.). Jene bedeute, daß man nicht auf die Worte eines Meisters schwört, sondern die Wahrheit nimmt, wo man sie findet. Alle großen Philosophen seien Eklektiker gewesen. Heute passe die *Philosophia sectaria* mehr für die Schule, die *eclectica* für den Hof.“

reißen läßt als „Berufung auf das eigene Urteil“ mit dem Ziel einer „Befreiung von dogmatischen Systemen und einer Tradition, die der Prüfung sich entziehen will“.<sup>54</sup>

Für die Frühaufklärung war die eklektische Vorgehensweise offenbar deshalb so attraktiv, weil sie durch das ihr eigentümliche Verfahren der kritischen Selektion des Überlieferten eigenständige gedankliche Konzeptionen ermöglichte und damit ein vernunftautonomes Handeln förderte: „Da aber, zumahl in der Weltweißheit der einzige Grund unserer Erkenntniß eine wohl *cultiuirte* Beurtheilungs-Krafft ist, so wird ein vernünftiger *Eclecticus* vors erste nichts von seinen Vorgängern vor wahr annehmen, das er nicht vorherho selbst in der Probe richtig befunden, als auch wird er dadurch mancher unnützer Streitigkeiten überhoben seyn, die man doch sonst nicht entbehren kann, wenn man sich zu allen Aussprüchen einer Secte bekennt.“<sup>55</sup> Diese Formulierung aus dem Artikel „*Eclectici*“ in *Zedlers Universal-Lexikon* könnte aus dem Bokemeyerschen Traktat stammen.

Bezeichnend für die Traditionslinien, die vom eklektischen Denken des frühen 18. Jahrhunderts bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein führen, ist die Verbindung von Aufklärung, Eklektizismus und dem zitierten Paulus-Wort, die Johann Wilhelm Reche 1780 in seinen *Vermischten Papieren* herstellt: „Denn wahre Aufklärung ist eklektisch. Sie prüft alles und das Gute behält sie.“<sup>56</sup> Wenn Johann Mattheson 1722 in der *Critica musica* sich selbst als Eklektiker charakterisiert („Ich bin ein *Musicus eclecticus*, und kehre mich an keine *autorité*“),<sup>57</sup> dann verweist diese Äußerung fast schon programmatisch auf eine Denkhaltung, welche die Modernität der deutschen Philosophie des frühen 18. Jahrhunderts ausmachte.

Deren Impulse wirkten auch prägend auf die junge deutsche Komponistengeneration der Zeit um 1700: Weltoffene Synthesehaltung, kritische Selektion des Überlieferten, Weite des gedanklichen Horizonts und konzeptionelle Eigenständigkeit waren künstlerische Korrelate des eklektischen Denkens, die sich als musikgeschichtlich fruchtbar erweisen sollten. Die komplexen, eigenständigen Stilsynthesen eines Bach und Telemann, Mozarts späte Opern, die gesamte Lehre vom vermischten deutschen Geschmack – sie wären ohne die Öffnungen, die erstmals um 1700 und dann das ganze 18. Jahrhundert hindurch die eklektische Philosophie ermöglichte, nicht denkbar gewesen.<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Rainer Piepmeyer, Artikel „Aufklärung I“, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 4, Berlin-New York 1979, S. 575–594, hier S. 578.

<sup>55</sup> Artikel „*Eclectici*“, in: Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon* [s. Anm. 34], Bd. 8 (1734), Sp. 160.

<sup>56</sup> Johann Wilhelm Reche, *Vermischte Papiere für Westphalens Leser; Zur Beförderung wahrer Aufklärung und Menschlichkeit*, Bd. 1, Mülheim am Rhein 1780, S. 188f.

<sup>57</sup> Johann Mattheson, *Critica musica*, Bd. 1, Hamburg 1722/23, Ndr. Amsterdam 1964, S. 48.

<sup>58</sup> Zur Rolle des Eklektizismus in Mozarts spätem Operschaffen vgl. grundlegend Gerhard Splitt, *Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung*, Freiburg im Breisgau 1998, vor allem S. 228–254; zu musiktheoretischen Traditionszügen: Wolfgang Hirschmann, „Polemik und Adaption. Zur Kircher-Rezeption in den frühen Schriften Johann Matthesons“, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 5 (1996), S. 77–91; zur eklektischen Konzeption Telemanns und Bachs: Wolfgang Hirschmann, „Die gewisse Schreibart. Gedanken zum Problem des Personalstils bei Georg Philipp Telemann“, in: *Concerto* 9 (1992), Nr. 76, S. 17–24 und 33–37; ders., „Eklektischer Imitationsbegriff und konzertantes Gestalten bei Telemann und Bach“, in: *Bachs*

Mit Blick auf den Alethophilus-Traktat wird man den gelehrten Kantor Heinrich Bokemeyer in die Reihe der modernen eklektischen Denker des frühen 18. Jahrhunderts eingliedern können, zumal er persönliche und berufliche Anfeindungen in Kauf nahm, wenn es darum ging, seine einmal gefaßten Überzeugungen öffentlich darzustellen und zu verteidigen. Wie die Obrigkeit auf den „ärgerlichen“<sup>59</sup> Traktat des Kantors genau reagierte, ist unklar. Ob ihm ein Wechsel lediglich nahegelegt wurde oder ob er auf Befehl seine Anstellung quittieren mußte – Tatsache bleibt, daß ihm die Schrift so große Schwierigkeiten eintrug, daß er Braunschweig mit seiner jungen Familie 1712 verließ und das Kantorat in Husum antrat. Der Nekrolog vermerkt zu den biographischen Folgen des Textes zurückhaltend, aber unzweideutig: „Luci publicae exposuit *Colloquium Orthodoxum inter et Alethophilum de Haereticis*, [...] quod nouas ipsi concitauit turbas, quas vt subterfugeret a. MDCCXII Husumum in Ducatu Slesuicensi, ad Cantoris spartam ibi gerendam, concessit.“<sup>60</sup> Johann Melchior Kraffts Husumer *Jubel-Gedächtnis* spricht neutral von „einigen“ ihm in Braunschweig „erwachsenen Verdrießlichkeiten“.<sup>61</sup> Nach der hier gegebenen Darstellung lassen sich diese vagen Andeutungen konkreter fassen: Bokemeyer mußte offensichtlich dem Druck der Obrigkeit und der orthodoxen Geistlichkeit weichen, die in seinen kritischen Thesen eine gefährliche publizistische Attacke auf das durch sie repräsentierte Ordnungs- und Machtgefüge sahen.

Was können wir aus all diesen Beobachtungen für das Persönlichkeitsbild und die Vorstellungswelt Bokemeyers folgern? Er war offensichtlich ein Wahrheitssuchender im modernen Sinne, der auf der Instanz seines eigenen kritischen Urteils insistierte und dem blindes Autoritätsdenken verhaßt war. In seiner Persönlichkeit vereinigte sich ein besonderes Interesse an einer radikalen und prinzipiellen Hinterfragung der Erscheinungen mit einem impulsiven, disputierlustigen Temperament, das zur literarischen Satire und publizistischen Offensive neigte; seine umfassende Gelehrsamkeit und Literaturkenntnis wie auch seine Fähigkeiten in logisch-dialektischen Argumentationsverfahren lieferten ihm die kritischen Instrumente an die Hand, mit denen er seine Prinzipiensuche, notfalls auch

*Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996*, hrsg. v. M. Geck, Witten 1997, S. 305–319; Ulrich Siegele, „Bachs vermischter Geschmack“, in: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998*, hrsg. v. M. Geck in Verbindung mit K. Hofmann, Dortmund 1999, S. 9–17; Karl Heller, „Nach Italiaenischen Gusto‘. Annotationen zur kompositorischen Rezeption des instrumentalen Concerto durch Johann Sebastian Bach“, in: *Rezeption als Innovation. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. B. Sponheuer, S. Oechsle und H. Well unter Mitarbeit von S. Rotter, Kassel-Basel etc. 2001 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 46), S. 37–52; zu literaturgeschichtlichen Perspektiven: Rolf Christian Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, Bd. 1, München 1969, vor allem S. 19ff.; zu Traditionen des eklektischen Denkens: Hans Gerd Rötzer, *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur*, Darmstadt 1979, vor allem S. 46–68 und 74–81; zur Begriffs- und Wissenschaftsgeschichte: Michael Albrecht, *Eklektik. Eine Begriffsgeschichte mit Hinweisen auf die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart – Bad Cannstatt 1994.

<sup>59</sup> S. Anm. 27.

<sup>60</sup> Nekrolog [s. Anm. 8], S. XIII.

<sup>61</sup> Johann Melchior Krafft, *Ein Zweyfaches Zwei-Hundert-Jähriges Jubel-Gedächtnis [...]*, Hamburg 1723, S. 362.

äußeren Widerständen zum Trotz, verfolgte. Der Okkultismus des Alchemisten, die strikten Denkopoperationen des Kanontheoretikers, die autoritätskritische Haltung des eklektischen Denkers sind unter diesem Blickwinkel nur verschiedene Wege, die der Polyhistor Heinrich Bokemeyer auf der Suche nach dem kostbaren Gut der Wahrheit abschritt: „Die Wahrheit / als Wahrheit“<sup>62</sup> war ihm vor allem anderen lieb. Daß er bei seinen Erkundungsgängen zu Positionen vorstieß, die späteren Betrachtern einerseits als retrospektiv-traditionalistisch, andererseits aber auch als zukunftsweisend modern erscheinen können, spricht für die aufgeklärte Eigenständigkeit seines Denkens: Er war fürwahr ein Gelehrter, der sich die Freiheit nahm, „nichts von seinen Vorgängern vor wahr“ anzunehmen, „das er nicht vorher selbst in der Probe richtig befunden“.<sup>63</sup>



<sup>62</sup> S. Anm. 47.

<sup>63</sup> S. Anm. 55.

## Anhang

Bokemeyers Dialogtraktat *Gespräch / Zwischen Orthodoxo und Alethophilo, von Ketzerern und ketzerischen Schriften*, Wolfenbüttel 1712.

In lateinischer Schrift gesetzte Textpartien sind in der Wiedergabe kursiviert. Statt dem doppelten Bindestrich = steht -. Ansonsten hält sich die Übertragung an Orthographie und Zeichensetzung der Vorlage.

Gespräch / | Zwischen | *ORTHODOXO* | und | *ALETHOPHILO*, | von Ketzerern | und ketzerischen Schriften / | *Pro memoria* aufgezeichnet / | und | allen Verständigen zu beurtheilen | übergeben | von | Heinrich Bokemeyer | *Cantore des Gymn. Mart.* zu Braunschweig. – Wolfenbüttel | druckt Christian Bartsch / HochFürstl. *priv.* | Hof- und Cantzley-Buchdrucker. Anno 1712.

[A<sup>v</sup>]

*Orthod.* Es ist mir lieb / daß ich den Herrn einmal zu sprechen kriege: ich habe längst gewünscht Gelegenheit zu haben mich mit demselben wichtiger Punkte halber zu unterreden.

*Alethoph.* Der Herr kömmt mir auch eben recht / und wünsche ich nichts mehr / als demselben mit meinem geringfügigen *Discourse satisfaction* zu geben.

O. Er wird mir aber nicht verdenken / wenn ich ihn zupforderst um etwas frage?

A. O nein / der Herr beliebe nur darunter seine Freyheit zu gebrauchen.

O. Lieset der Herr zuweilen der *Heterodoxorum* (*vulgo* Ketzer) verdächtige Bücher?

A. Ja! ich halte dafür / daß / **NB. wer in seiner *Thesi***, durch Gottes Gnade / **gegründet** ist / derselbe wol thue / wenn er auch der *dissentirenden* Schriften / *propter Antithesin*, fleißig durchnehme / damit er solchergestalt / durch Gegeneinanderhaltung des Lichtes und der Finsterniß / um desto mehr befestiget / auch über dem geschickt gemacht werde / zu gelegener Zeit / die Widersprecher von ihrem Irrthum zu überzeugen.

O. Dieses wäre etwas. Indessen kan ich demselben nicht bergen / daß er sich dadurch hin und wieder in grossen Verdacht setzt.

A. Ey / das wäre nicht gut.

[A2<sup>r</sup>]

O. Wie ich sage. Wofern er sich nicht von Lesung dergleichen im Lutherthum verworfenen *Scribenten* enthält / so stehet zu besorgen / daß er ein grosses Unglück über sich bringen werde / und er hernach wünschen mögte / daß er solche verdamnte *Chartequen* niemals mit Augen gesehen hätte.

A. Wie so?

O. Ach! kennet er die Tiefe des Satans nicht? Wie leicht ist es geschehen / daß etwas / von dem daraus gezogenen Gifte / seine Seele anstecke / und er dadurch um seine ewige Seligkeit gebracht werde.

A. Der Herr macht mich sehr bange. Aber was nennet er denn Gift?

- O. Die Irrthümer / welche in dergleichen Büchern sich finden.
- A. So kan mir denn die **Wahrheit** / deren ich / GOtt sey Dank / überzeuget bin / an Statt des **Gegen-Giftes** dienen.
- O. Wenn der Herr sich nur nicht zu viel vermisset.
- A. Das wird auf die Probe ankommen. Ich trage die Hoffnung zu Gott / daß er mich / da er mir eine Liebe zur Wahrheit eingepflanzt / und die *Praejudicia*, womit die gelehrte Welt grössesten Theils erfüllet ist / nach und nach zu erkennen gegeben / nicht werde in Irrthum fallen lassen. Ja wenn ich / bey allen vorkommenden Sätzen / so wol nach der gesunden Vernunft / als nach der Heil. Schrift / eine genaue Prüfung anstelle / und nicht alles *simpliciter* glaube / so wird der so genannte Ketzer-[A2<sup>y</sup>]Gift / bey mir nicht haften können. Denn ich habe ehedessen / in der Schule / eine Regul gehöret / wornach ich mich im *studiren* allezeit richte / und die sonderlich zu dieser Zeit sehr nöthig ist / welche also lautet: **Glaube keinem Menschen etwas schlechterdinges zu / er sey so hoch conditioniret / als er wolle. Denn Menschen können irren / weil alles unser Wissen nur Stückwerk ist / und wir nicht allwissend sind.** Diese Regul hat mir ein solches Mißtrauen gegen alle Menschen-Lehre gemacht / daß ich nichts für wahr annehme / das mir nicht / durch unwidersprechliche Ursachen / so zu sagen / handgreiflich bewiesen worden ist.
- O. Unterdessen kan er gleichwohl nicht verwehren / daß ihn jedermann mit für einen Ketzer hält. Denn das Sprich-Wort ist bekant:  
*Similis simili gaudet.*
- A. Verständige werden sich so nicht übereilen / daß sie ein Urtheil fällen / ehe sie von der Sache gründlich *informiret* sind. Denn was wäre das für ein Schluß?  
**Wer ketzerische Bücher lieset / der ist ein Ketzer:**  
**Nun lieset der Herr ketzerische Bücher:**  
**Ergo ist er ein Ketzer.**  
Wo der *passiren* kan / so wil ich auch folgern:  
**Wer den Eulenspiegel / Reineke Fuchs etc. lieset /**  
**der ist ein Eulenspiegel / Reineke Fuchs etc.**  
Ja so gehet auch dieser *Syllogismus* an:  
**Wer die heidnischen Bücher lieset / der ist ein Heide:**  
**Die Christen lesen die heidnischen Bücher:**  
**Ergo sind sie Heiden.**
- [A3<sup>1</sup>]
- O. Wenn alle Leute verständig wären / so mögte es hingehen. **Weil aber die meisten noch in der Blindheit des Verstandes liegen / und ihre Affecten sich übermeistern lassen** / so ärgern sie sich leicht / wenn sie dergleichen hören.
- A. Das wäre kein gegebenes Aergerniß. Wer hat aber Schuld an der meisten Leute Unwissenheit?
- O. Davon gebührt uns nicht zu reden. Ein jeder wird für sich selbst GOTT Rechen-schaft geben / und seine Last tragen.
- A. Wer saget indessen die Wahrheit denen / die es nöthig haben?

- O. Ein jeglicher / den GOTT darzu berufen hat.
- A. Wie / wenn er viele unter den so genannten Ketzern darzu berufen hätte?
- O. Ey / was redet der Herr? das weiß er wol besser. Kan denn der Teufel die Wahrheit lehren / der ein Vater der Lügen ist?
- A. Ist denn ein Ketzer und Teufel einerley?
- O. Es ist zwar nicht einerley / indessen kommen doch die Ketzer vom Teufel her.
- A. Kommt denn Lutherus auch von demselben her?
- O. Behüte GOTT / wie fräget er so *absurd*? ist denn Lutherus ein Ketzer?
- [A3<sup>v</sup>]
- A. Bey uns ist er freylich kein Ketzer / sondern höchst *orthodox*: aber wenn man die Römisch-Catholischen fragte / würden sie ohne Zweifel / ganz anders sagen.
- O. Nun verstehe ich den Herrn erst. Er wil mir zu Gemüthe führen / **daß nicht alle diejenigen Ketzer seyn / die in dem Catalogo derselben stehen.**
- A. Das ist eben meine Meynung. Also wird der Herr nunmehr nicht leugnen können / **NB. daß einer erst der Ketzerey müsse überführet seyn / ehe er der Ketzer-Rolle einverleibet wird.** Und ehe solches geschehen kan / muß erst unter den Gelehrten recht ausgemacht werden / was eigentlich ein Ketzer sey. Denn so lange wir die rechte *Definition* nicht haben / wird es wol am besten seyn / daß wir unser Urtheil zurücke halten. Ich fürchte / wenn es recht ans Tages-Licht kommen sollte / daß das Los welche treffen würde / die sich es jetzo wol nicht einbilden. Doch weil es eine *odieuse* Materie ist / wil ich davon schweigen.
- O. So kan er doch gleichwohl den Satz nicht behaupten / daß Gott alle diejenigen / die in der Kirchen-Historie als falsche Lehrer beschrieben sind / zu Zeugen der Wahrheit erkohren hätte.
- A. Solches unterstehe ich mich auch keines wegs zu thun. Inzwischen halte ich fest dafür / daß / wenn auch der allerverdächtigste Ketzer / *per accidens*, die Wahrheit predigte / und mir meine Sünden unter Augen stellte / ich schuldig wäre mich darauf zu bessern.
- O. Das kan ich nicht absehen.
- [A4<sup>t</sup>]
- A. Die gesunde Vernunft und heilige Schrift wird es genugsam bekräftigen / wer sich nur bemühen wil / solche zu Rahte zu ziehen[.] Die Wahrheit / als Wahrheit / muß mir lieb seyn / ohn Ansehen der Person / wo ich anders aus der Wahrheit gezeuget bin. Alle Menschen sollen ja unstreitig das Gute lieben: Weil nun die Wahrheit / nach der meisten Begriff / an sich selbst gut ist; So wird kein recht-gesinnter solche / wegen der bösen *circumstantien* / verwerfen. Spricht nicht die Schrift: Prüfet alles / und das Gute behaltet?
- O. Ja wenn solche Leute in der Lehre rein wären / mögte es *passiren*. Aber weil sie so viel Gift austreuen / sind sie nicht wehrt / daß man auf sie *reflectire*.
- A. Darf man aber andere Leute wol dafür warnen?
- O. Dieses verstehet sich von sich selbst. Denn es erfordert ja die Christliche Liebe / daß einer den andern für Seelen-Gefahr warne. Dahero bringt es auch die Pflicht recht-

- schaffener Lehrer also mit sich / daß sie / bey Gelegenheit / ihre Zuhörer davon abrahten.
- A. Kan aber einer mit gutem Gewissen wol die Leute von einem *Scripto* abmahnen / das er selbst nie mit Augen gesehen / und also nicht versichert ist / ob die Irrthümer auch darinnen stehen / deren der *Auctor* desselben beschuldiget wird?
- O. Was so viel vornehme und überall der richtigen Lehre halber gepriesene *Theologi* vor uns *censiret* und als verwerflich erklärt haben / darinnen / halte ich / können wir / ohn Verletzung unsers Gewissens / ihrer Meynung wol nachgehen. Denn es ist [A4<sup>v</sup>] nicht zu *praesumiren* / daß solche hochgelehrte und redliche Leute uns darin solten hintergangen haben.
- A. Um Verzeihung / mein Herr / es scheint / als ob das *Praejudicium Auctoritatis* noch einiger massen bey demselben hafte. Nach diesem *Principio* werden die Schriftgelehrten und Pharisäer Recht haben / daß sie den HERRN Christum und seine Apostel verdammet. *Item* die Heyden / daß sie die Christen verfolgt. Und wie werden wir denn unsern seligen Vor-Fechter Lutherum / gegen die Römisch-Catholischen *legitimiren*? **Ja wenn wir deren Parthey allezeit annehmen sollen / welche publice den meisten Beyfall haben / und welchen jedermann wol redet / so dürfte die Unschuld nicht selten darunter leiden.**
- O. Was wil er denn hieraus schliessen?
- A. Dieses / daß man selbst dergleichen verhassete Schriften zur Hand nehme / und sie / ohne *Praejudicio* mit dem grössesten Fleisse lese / um hernach ein gewissenhaftiges Urtheil zu fällen / damit man sich nicht für der Göttlichen Strafe zu befürchten habe / weil der Befehl da stehet: Prüfet alles.
- O. Es ist aber nicht ein jeglicher geschickt eine *accurate* Prüfung anzustellen.
- A. In diesem Stücke bin ich mit dem Herrn einig. Daher habe ich vorhin nicht ohne Ursach erwehnet: **Daß einer erstlich in seiner *Thesi* gegründet seyn müsse.** Über dem muß auch solche Untersuchung unpartheyisch seyn / und mit Verstande geschehen. Wer dannenhero von *Sectirischen Praejudiciis* eingenommen ist / und in seinem Verstande noch nicht aufge-[B<sup>r</sup>]räumet hat / der ist ganz unfähig ein so wichtiges Werk zu übernehmen. Weil nun die wenigsten die gehörige *capacität* haben über die Lehr-Sätze **nach der Wahrheit und Liebe** zu urtheilen / so sind auch nur die wenigsten zu einer solchen Prüfung geschickt.
- O. Darum wäre es am besten / daß man solche Bücher entweder *confiscirete* / oder gar zu Pulver verbrennete / damit sie nicht so in der Welt herum flögen / wie leider! jetzo geschicht.
- A. Daß das *confisciren* und verbrennen die Sache nicht hebe / solches kan die Erfahrung von langen Zeiten her genugsam beweisen: sondern es ist vielmehr ein Mittel sie desto besser unter die Leute zu bringen. Denn wo man deßwegen viel Lermen macht / so werden viele erst darnach *curieux*, und findet sich leicht ein Eigen-nütziger / der seinen *Profit* damit machet.
- O. Es darf doch keiner offenbar thun.

A. So thut ers heimlich desto mehr. Und gesetzet / daß solche Bücher / *supprimiret* würden / welches doch / wo sie albereit gedrucket / und in vieler Händen sind / nicht wol möglich ist / so ist doch der falschen Lehre deßwegen nicht gesteuert / so lange die Person noch lebet / die solche auch mündlich austreuen kan.

O. So müssen Christliche Regenten ihr das Hand-Werck legen.

A. Auf was Weise könnte das geschehen?

O. Durch ein nachdrückliches Verbot / die Irrthümer weder *publice* noch *privatim* auszubreiten.

[B<sup>v</sup>]

A. Wenn aber der Irrende sich daran nicht kehrete?

O. So müßte ihm der Weg zum Lande hinaus gewiesen werden.

A. Das stehet in meinem *Jure naturae* und in meiner Bibel nicht.

O. Warum nicht?

A. Ich muß den Herrn erst wieder eins fragen: Liebet er auch sich selbst?

O. Allerdings.

A. Wenn er nun eine Meynung für wahr hielte; andere aber *dissentireten* von ihm / und zwingen ihn / ehe er eines andern *convinciret* wäre / entweder zu *revociren* / oder das Land zu räumen / was würde er darzu sagen?

O. Das könnte ich wohl nicht für Recht erkennen. Daher müssen auch solche Ketzter ihres Irrthums erst überführet seyn.

A. Wenn aber der vermeynete Ketzter sagte: Der Richter wäre partheyisch / und er wäre noch niemals überzeugt / daß er Unrecht hätte / sondern die *plurima vota* hätten ihn verdammet / könnte denn *in credendis* die *pluralitas votorum* auch gelten?

O. Das ist eine bedenkliche Frage.

[B<sup>2</sup>]

A. Unsere Gelegenheit leidet es auch wol für dismal nicht / sie auszumachen. Dannenhero bitte nicht mehr als dieses: der Herr wolle nur unmaßgeblich erwegen / was aus der Landes-Verweisung / und wenn eine solche Person hernach irgendwo Schutz findet / insgemein zu folgen pflege / nemlich / die falsche Lehre wird anderer Orten desto häufiger ausgebreitet. Wie stimmt aber dieses mit der Liebe des Nächsten?

O. So müste man solchen Menschen im Lande behalten / und in einem Gefängnisse so lange mit Wasser und Brodt speisen / bis er sich bekehrete.

A. Ist das der *modus convertendi*? so muß man die Leute mit Gewalt in den Himmel zwingen?

O. Das ist meine Meynung nicht; sondern man würde durch diese *incarcerirung* verhindern / daß der böse Same / daraus hernach so viel Unkraut wächset / nicht ausgestreuet werden könnte.

A. Ob solches Mittel darzu hinlänglich wäre / stünde dahin. Inzwischen weil der Herr auf das Unkraut zu reden kömmt / so erinnere ich mich derjenigen *Parabel* / welche der Heyland *Matth. 13. v. 24. bis 30.* anführet. Da denn insonderheit die drey letzten *Versicul* merkwürdig sind. Denn als die Knechte den Haus-Vater frageten: **Wilt du**

denn / daß wir hingehen / und es (scil. das Unkraut) ausgäten? gab er zur Antwort: **Nein** / und füget die Ursache nicht vergeblich hinzu / **auf daß ihr nicht zugleich den Weizen mit ausraufet / so ihr das Unkraut ausgätet**[.] Darauf ertheilet er diesen unwidersprechlichen Befehl: **Lasset beydes mit einander wachsen / NB. bis zur Erndte**. Dannenhero schliesse ich / daß die Lehrer / [B2'] die sich für Gottes Knechte ausgeben / unrecht thun / wenn sie das Unkraut vor der Zeit ausgäten wollen.

- O. Ich hätte mir nicht eingebildet / daß ich den Herrn so gerüstet finden würde. Zwar könnte ich noch verschiedenes dagegen einwenden: doch weil ich denselben von seiner Amts-Verrichtung nicht abhalten darf / so muß ich vor dismal abrechnen. GOTT gebe demselben ferner seinen heiligen Geist / damit er der Wahrheit bis an den Tod ergeben bleibe / und dermaleinst das Ende des Glaubens davon bringe / nemlich der Seelen Seligkeit!
- A. Danke für das geneigte Zutrauen / und den wolgemeynten Wunsch. GOTT lasse denselben auch auf des Herrn Seite erfüllet werden! Unterdessen wollen wir beyderseits diese Lehre merken: **Man muß über eine Person oder Schrift nicht eher urtheilen / bis man jene selbst gehöret / und diese mit Bedacht gelesen. Ja wenn wir rechte Liebe an den Irrenden beweisen wollen / so müssen wir solche NB. dulden / und mit ihnen umgehen lernen / damit wir allmählich Gelegenheit finden / sie von ihren Irrthümern zu überzeugen / und ihnen solche zu benehmen.**

# „Simplicität“ und Figuration als satztechnische Kategorien in Christoph Graupners Vater-unser-Kantaten von 1729 und 1746

von Christoph Hust

## I

Er dachte sich die Kirchenmusik so hoch, ehrwürdig und heilig, daß er sie von dem Opern- und Kammerstil himmelweit un[t]erschied; der Fremde, der ihn zum erstenmal hörte, staunte und währte in eine andre Welt versetzt zu seyn. In dieser Musikart arbeitete er mit Fleiß, Pünktlichkeit, stiller Heiterkeit und sanfter Freude des Herzens. Verband Kunst mit Natur, Pracht mit Einfalt, Reitz mit Schönheit und bewirkte Erbauung und Vergnügen; war kein slavischer Nachbeter gleichzeitiger Componisten, sondern selbst Genie mit eigem Gepräge.<sup>1</sup>

Die Rede ist in dieser Schrift eines unbekanntenen Verfassers von den Kirchenkantaten des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner (1683–1760) – mit über 1400 Werken das Zentrum seines kompositorischen Schaffens,<sup>2</sup> zumal die regelmäßige Gestaltung der Kirchenmusik, bis 1739 gemeinsam mit Gottfried Grünewald (1675–1739),<sup>3</sup> nach der Schließung des Darmstädter Opernhauses im Jahre 1719 auch zu Graupners vornehmlicher Aufgabe geworden war.<sup>4</sup> Daß das Idealbild des „Genie[s]

<sup>1</sup> Aus der Biographie Graupners eines unbekanntenen Verfassers, in: *Hoch-Fürstlich Hessen-Darmstädtischer Staats- und Adreß-Kalender auf das Jahr 1781*, zitiert nach Oswald Bill, „Dokumente zum Leben und Wirken Christoph Graupners in Darmstadt“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt 1709–1760*, hrsg. v. O. Bill (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 28), Mainz 1987, S. 88f. – Herrn Dr. Oswald Bill, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, und Herrn Prof. Dr. Jürgen Blume, Universität Mainz, herzlichen Dank für manchen Hinweis!

<sup>2</sup> Zu Graupners Kantaten: Friedrich Noack, *Christoph Graupner's Kirchenmusik*, Berlin 1916; Ders., „Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner, ‚Mein Herz schwimmt im Blut‘“, in: *AfMw* 2 (1919/20), S. 85–98; Ders., *Christoph Graupner als Kirchenkomponist*, Wiesbaden 1960; Henry C.[utler] Fall, *The Passion-Tide Cantatas of Christoph Graupner*, Diss. Santa Barbara 1971; Vernon E.[stil] Wicker, *Solo Cantatas for Bass by Christoph Graupner*, Diss. Oregon 1979; Ders., „Die Kirchenkantaten Christoph Graupners“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt* [s. Anm. 1], S. 331–382.

<sup>3</sup> Keine der Kantaten Grünewalds ist erhalten, dafür aber einige Kompositionen, die Johann Samuel Endler (1694–1762), später Graupners Nachfolger als Hofkapellmeister, möglicherweise in Vertretung Grünewalds schrieb. Vgl. Joanna Cobb Biermann, *Die Sinfonien des Darmstädter Kapellmeisters Johann Samuel Endler 1694–1762. Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie* (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 33), Mainz u. a. 1996, S. 43.

<sup>4</sup> Vgl. zur Situation am Darmstädter Hof z. B. Manfred Knodt, *Die Regenten von Hessen-Darmstadt, Darmstadt* <sup>3</sup>1989, S. 33–42. Graupners Autobiographie findet sich in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740, Reprint Kassel u. a. 1969, S. 410–413). Zur Arbeitsbelastung durch die Kirchenmusik schreibt Graupner dort abschließend: „Ich bin also mit Geschäften dermaassen überhäuffet, daß ich fast gar nichts anders verrichten kann, und nur immer sorgen muß, mit meiner Composition fertig zu werden, indem ein Sonn- und Fest-Tag dem andern die Hand bietet, auch noch öfters andre Vorfälle dazwischen kommen.“

mit eigenem Gepräge“ bereits einer etwas späteren Zeit und deren Musik- und Kunstanschauung entstammt,<sup>5</sup> mag als Signal dafür gewertet werden, daß Graupners Kantaten, deren „körnigen Kirchenstil“ der Autor rühmt,<sup>6</sup> hier generell bereits aus der Distanz dieser nachfolgenden Epoche betrachtet werden. Im folgenden Beitrag sei nun der Frage nachgegangen, welche satztechnischen Charakteristika von Graupners Musik den Autor möglicherweise zur These führten, sie vermittelten zwischen „Kunst“ und „Natur“.

Als Gegenstand eingehenderer Betrachtungen wurden die beiden auf dem Choral *Vater unser im Himmelreich* basierenden Kantaten Graupners zum Sonntag Rogate der Jahre 1729 und 1746 gewählt (bislang unedierte: D-DS Mus. ms. 437/15 und D-DS Mus. ms. 454/15; nach der Zählung in Friedrich Noacks Katalog:<sup>7</sup> 1729/15 und 1746/15), beide auf Texte des Darmstädter Superintendenten Johann Conrad Lichtenberg (1689–1751).<sup>8</sup> Anhand dieser Beispiele soll insbesondere auf ein probates satztechnisches Mittel hingewiesen werden, durch das Graupner imstande war, in kürzester Zeit aus einem schlicht gesetzten vierstimmigen Choral eine Choralbearbeitung für Chor und Orchester zu erstellen: auf die in zeitgenössischen musiktheoretischen Lehrwerken umfänglich vorgestellte Technik der Figuration.<sup>9</sup>

Doch seien einige Bemerkungen zu Besetzung und Aufbau der Kantaten vorweggeschickt. Grundlage des aufgebotenen Apparates ist in beiden Fällen der vierstimmige gemischte Chor (CATB), zu dem jeweils mehrere Vokalsolisten treten (in 1729/15 Alt und Baß, in 1746/15 Cantus, Tenor und Baß). Der basso continuo<sup>10</sup> bildet zugleich die Stütze des Chorsatzes und dreier Streicherstimmen (zweier Violinen und einer Viola). In der ersten Arie der Kantate 1746/15 sind zudem zwei obligate „Chalum:[eaux]“ gefordert,<sup>11</sup> die an der Spitze der Partitur in zwei getrennten

<sup>5</sup> Hierzu allgemein: Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 1–60. Spezifisch zur Musik: Anselm Gerhard, „Der Komponist im 18. Jahrhundert – gottgleicher Schöpfer oder ruhestandsbedürftiger Handwerker?“, in: *Mth* 15 (2000), S. 167–177.

<sup>6</sup> Quelle: [s. Anm. 1]. – „körnicht, körnig“ heißt laut Auskunft von Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5, Leipzig 1863, München 1984, Sp. 1827, „bildlich“ so viel wie „gediegen, gehaltvoll“.

<sup>7</sup> Friedrich Noack, *Graupner als Kirchenkomponist*, S. 48 u. 64 [s. Anm. 2].

<sup>8</sup> Vgl. Wolfgang Promies, „Johann Conrad Lichtenberg“, in: *Christoph Graupner und die Musik seiner Zeit. Festschrift zu den Graupner-Musiktagen am 11. und 12. Juni 1983 in Darmstadt*, Darmstadt 1983, S. 34–37.

<sup>9</sup> Hierzu [s. Anm. 30].

<sup>10</sup> Beziffert ist lediglich die gesonderte Continuo-Stimme, die – auch in den Rezitativen – den Text der Singstimme(n) nicht enthält (vgl. dagegen die Forderung Johann Gottfried Walthers: „also ist es nöthig, daß die recitirende Stimme über den G. B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitanten nachgeben könne“ [Art. „Recitativo“, in: *WaltherL*, S. 515]). Selten finden sich bei der offenbar nachträglich eingetragenen Bezifferung völlig unsinnige Flüchtigkeitsfehler.

<sup>11</sup> Vgl. Heinz Becker, „Das Chalumeau im 18. Jahrhundert“, in: *Speculum Musicae Artis. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag*, hrsg. von H. Becker und R. Gerlach, München 1970, S. 23–46; Colin Lawson, *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music* (= *British Studies in Musicology* 6), Diss. Aberdeen 1976, Ann Arbor, Michigan 1981; Ders., „Graupner and the Chalumeau“, in: *EM* 11 (1983), S. 209–216; Christian Leitherer, *Zu Instrumentengeschichte und Original des Chalumeau*, Mag.-Arb.

Systemen (einmal aus Platzgründen in einem zusammengefaßt) im  $f_4$ -Schlüssel, aber eine Oktave nach unten versetzt,<sup>12</sup> notiert sind. Als Stimmumfänge ergeben sich für das erste Chalumeau  $f$  bis  $b'$  (notiert als  $F$  bis  $b$ ), für das zweite Chalumeau  $c$  bis  $f'$  (notiert  $C$  bis  $f$ ). Die Instrumente sind damit als Tenor- und Baßchalumeau zu identifizieren, deren Ambitus von Graupner vollkommen ausgeschöpft wird.<sup>13</sup>

Beide Kantaten weisen ohne nahezu identischen Formplan auf: Auf eine einleitende Choralbearbeitung für Chor und Orchester, die – mit nunmehr anderem unterlegten Strophentext – zugleich den Abschluß der Stücke bildet, folgt zweimal die Kombination von Rezitativ<sup>14</sup> und Arie<sup>15</sup> (in 1746/15 im zweiten Paar Rezitativ und Duett<sup>16</sup>) sowie ein zum Schlußchor überleitendes Rezitativ (in 1746/15 ein Accompagnato-rezitativ). Die Textgestaltung hält sich mit außerbiblischen Texten und deren Organisation in Rezitativ-Arie-Folgen an das Modell, das Erdmann Neumeister um die Jahrhundertwende für die Kantatenlibrettistik entworfen hatte<sup>17</sup> und das Graupner, war es für ihn nicht ohnehin selbstverständlich, durch Vermittlung seines Vizehofkapell-

Erlangen, Nürnberg 1991. Eine Zusammenfassung bietet Christoph Großpietsch, *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog* (= Beiträge zur mittelherrnischen Musikgeschichte 32), Mainz u. a. 1994, S. 110–118.

<sup>12</sup> Die transponierende Leseweise der im  $f_4$ -Schlüssel notierten Chalumeaustimmen wurde erstmals von Heinz Becker vorgeschlagen („Das Chalumeau im 18. Jahrhundert“ [s. Anm. 11], S. 30f.). Abgesehen davon, daß ein bis zum  $C$  herabreichendes Instrument nirgends erwähnt wird, wäre die Instrumentation in ihrer Disposition bei nicht transponierendem Spiel der Chalumeaux sehr ungewöhnlich, würde doch bereits in T. 6 zwischen Chalumeau und Violine ein zweioktaviges Loch klaffen. Davon abgesehen träten in den Tn. 15 und 61 auch satztechnische Probleme auf, da es wegen der Unterschreitung der Continuostimme durch das zweite Chalumeau zu unvorbereiteten Quartsextakkorden käme. Sie wären zwar beim Mitgehen eines Instrumentes in Sechzehnfußlage im Continuo klanglich vermieden, trotzdem wäre das Unterschreiten des basso continuo durch eine obligate Bläserstimme zumal im Kadenzvorgang ungewöhnlich. Siehe auch den letzten Satz (*Rejouissance*) der *Ouverture D-DS*, Mus. Ms. 464/2, in dem Graupner die Chalumeaux kurzzeitig klingend notiert.

<sup>13</sup> Nach Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer (*Museum musicum theoretico practicum, das ist Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*, Schwäbisch Hall 1732, Reprint, hrsg. von H. Becker, Kassel u. Basel 1954 [= DM I, 8], S. 32) „erstreckt sich“ der Ambitus „nicht viel über eine *Octav*“. Majer unterscheidet „*Discant, Alt- oder Quart-Chalumeaux*, wie auch *Tenor- und Bass-Chalumeaux*, theils mit dem Französischen/ theils mit Teutschem Ton“.

<sup>14</sup> Zum Rezitativ: Werner Steger, *Gottfried Heinrich Stölzels „Abhandlung vom Recitativ“*, Diss. Heidelberg 1962.

<sup>15</sup> Formal handelt es sich in allen Fällen um „da-capo-Arien“. Tonale Binnendisposition und relative Länge der Abschnitte entsprechen zeitgenössischen Gepflogenheiten; manche instrumental anmutenden Führungen der Solostimmen könnten als Reminiszenzen des Komponisten an die Virtuosität des Opernstils gedeutet werden. Hierzu: Andrew D. MacCredie, „Christoph Graupners Opern. Hintergründe, Textvorlagen und Musik“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt* [s. Anm. 1], S. 269–302.

<sup>16</sup> Graupner sucht die beiden Solisten gleichberechtigt zu behandeln: Die kontrapunktisch aufeinander bezogenen Phrasen werden im Stimmtausch wiederholt, bis kurz vor Schluß des Mittelteils beide Stimmen in parallelen Terzen geführt werden. Mit den polyphonen Einschüben steht das Duett zwischen den von Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint hrsg. v. M. Reimann, Kassel, Basel 1954 [= DM I, V], S. 215) beschriebenen Extremen, den eher homophonen „frantzösischen *Airs à deux*“ und „der welschen Art“, polyphon gearbeitet und so „den musicalisch-gelehrten Ohren eine grosse Lust“.

<sup>17</sup> Vgl. zur Kantate als literarischer Gattung Joachim Birke, „Die Poetik der deutschen Kantate zu Beginn des 18. Jahrhunderts“, in: *Speculum Musicae Artis* [s. Anm. 11], S. 47–62.

meisters Gottfried Grünewald kennengelernt haben könnte, der in Weißenfels mit Johann Philipp Krieger zusammengetroffen war.<sup>18</sup>

## II

Einige Maximen seines Choralsatzes (und seiner Kompositionsweise generell) drückte Graupner im Vorwort zum 1728 erschienenen Darmstädter *Choral-Buch* folgendermaßen aus:<sup>19</sup>

Die Nachlässigkeit derer / die den öffentlichen Gesang zu besorgen haben / wie nicht weniger die überleye<sup>20</sup> vermeynte Kunst einiger Organisten unter wehrenden Choral, ist auch an vieler Verwirrung der Melodien mit Schuld / und der hierinne aus den rechten Principiis Geschicklichkeit besitzt / läßt solche viel besser zum Praeludio dem Choral, als in selben / hören / und ist wohl das allerbeste / wenn der Choral gantz simpel und schlecht [= schlicht] gespielt wird / daß die Gemein[d]e die Melodie fein deutlich hören kan. Doch ist dieses auch nicht so simpel und schlecht zu verstehen; Es hat die SimPLICITÄT in der Music gar ein grosses zu sagen / und wenn die Inventiones und allerhand Manieren noch so bund und krauß aussehen / und lassen sich nicht ad primum fontem nemlich zur SimPLICITÄT reduciren / so ist ein gewisses Merckmahl / daß das Fundament nicht zum besten gelegt worden.<sup>21</sup>

Oberste Priorität gebührt demnach der „Simplicität in der Music“. Ein Blick auf die Choralsätze der Kantaten 1729/15 und 1746/15 zeigt die konkrete Umsetzung dieser

<sup>18</sup> Vernon E. Wicker, „Die Kirchenkantaten Christoph Graupners“ [s. Anm. 2], S. 333. – Mattheson nennt „Bach, Graupner, Händel, Hein[i]chen, Hurlebusch, Keiser, Stölzel, Telemann“ als seine Gewährsleute im Streit der von ihm favorisierten „heutige[n] theatralische[n] und poetisch-abgefaßte[n], auch mit *dictis* und Chorälen untermengte[n], Kirchen-Music“ mit der „alte[n] Compositions-Art, dabey lauter Schrift-Stellen *in prosa* vorkommen“ (Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, Reprint Leipzig 1975, S. 217f.).

<sup>19</sup> Graupners Choralbuch wird 1732 von Majer erwähnt (*Museum musicum theoretico practicum* [s. Anm. 13], S. 20): „Es begreift aber der Choral alle die jenen Gattungen des Gregorianis. Lieder und Gesänge/ wovon der berühmte Hr. Christoph Graupner, Hochfl. Hessen-Darmstädtis. Capell-Meister An. 1728. ein gantz besonder neu-vermehrtes Choral-Buch geschrieben/ und mit saubern Kupfferstichen der Welt durch den Druck publiciret hat.“

<sup>20</sup> Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, 2. Abteilung, Leipzig 1936, München 1984, Sp. 391, Art. „überlei“: „bedeutung: superflus [...]; aus superflus entwickelte sich weiter die bedeutung supervacaneus, unnöthig, nicht zur sache gehörig“.

<sup>21</sup> Vorwort Graupners zu: *Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral-Buch. In welchem nicht alleine bishero gewöhnliche so wohl alt als neue Lieder enthalten, sondern auch beydenheils aus mehrern Gesang-Büchern ein Zusatz geschehen. Zum Nutzen und Gebrauch vor Kirchen und Schulen hießiger Hoch-Fürstl. Landen*, [Darmstadt] 1728. – „Inventiones“ legen für Graupner also nicht das „Fundament“, sondern sind als nachträgliche Ausschmückungen auf eine Satzbasis („ad primum fontem“), die sich durch größere „Simplicität“ auszeichnet, reduzierbare Erscheinungen. Dies im Gegensatz zum Begriffsgebrauch Matthesons, der in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713, S. 104) „inventio“, „elaboratio“ und „executio“ unterschieden hatte. Hierzu: Wolfgang Horn, Artikel „Inventio/Invention“, in: *HmT*.

Prämisse, sowohl im vierstimmigen Chorsatz des Chores als auch in dessen figurativer Ausweitung zur vokal-instrumentalen Choralbearbeitung.

Zunächst seien die vierstimmigen Aussetzungen des Chorals betrachtet. Generell ist festzustellen, daß Graupner melodische Signale bezüglich kadenzieller Vorgänge genau beachtet. Die Wendungen am Ende der Choralzeilen 1, 5 und 6 werden in beiden Fassungen als Tenorklauseln behandelt; zu den *clausulae primariae* der Zeilen 1 und 6 tritt im Alt die Sopranklausel als Gegenklausel hinzu, in Zeile 5, die als *clausula tertiaria* auf der III. Stufe kadenziert, setzt der Alt zwar zur Klauselbildung an, springt dann jedoch in einer *heterolepsis* vom *subsemitonium* ab.<sup>22</sup> Auffällig ist die Strenge, mit der Graupner die Klausellehre beachtet: In den Zeilen 1 und 6 entstehen hierdurch im Chorsatz sogar leere Quintoktavklänge auf der Kadenz-ultima.<sup>23</sup> Die Zeilen 3 und 4 des Chorals (*clausula primaria* und *clausula secundaria*) bilden Sopranklauseln. In beiden Fällen und beiden Fassungen werden ihnen von Graupner jedoch keine Tenorklauseln entgegengestellt: Diesmal entscheidet er sich zugunsten vollständiger ultima-Dreiklänge mit Terz. In den genannten Fällen wird das kadenzielle Geschehen im Baß zu *clausulae perfectae* komplettiert. Die Schlußwendung der zweiten Choralzeile faßt der Komponist als *mi*-Klausel der V. Stufe auf; zur Sopranklausel im Cantus setzt er im Baß die komplementäre Tenorklausel. Es ist in den beiden Chorsätzen jeweils der einzige Fall, in dem ein Zeilenschluß im Baß nicht von einer *clausula perfecta*, sondern – notgedrungen – von einer *clausula tenorizans* gebildet wird.

<sup>22</sup> Siehe Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 184–186. Auffallend ist, daß Graupner auch in den Rezitativen die im Rahmen des (traditionell im Umkreis des „stylus phantasticus“ angesiedelten) „stylus recitativus“ zugelassenen Lizenzen bezüglich der Dissonanzbehandlung kaum nutzt (zu deren Begründung z. B. Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, übers. von Lorenz Christoph Mizler, Leipzig 1742, Reprint Hildesheim, Zürich, New York 1984, S. 193). Ein im Cantus in die Terz abspringender Nonenvorhalt in T. 9 des ersten Rezitativs von 1746/15 ist bei Graupner eine absolute Ausnahme, die nach zeitgenössischer Theorie eigentlich korrekter Dissonanzbehandlung im Continuo bedarf – der Hinweis auf den 9-8-Vorhalt fehlt in der Continuo Stimme indes.

<sup>23</sup> Zu vermeiden wären diese eigentlich unbefriedigenden Schlüsse durch Abspringen des Alts aus dem „subsemitonium“ *cis'* zum *a* (in sehr tiefe Lage), was dem Tenor ermöglicht hätte, seinerseits zum *f* oder *fis* abzuspringen. Doch die Reinheit der Klausellehre ging Graupner offenbar vor dem ‚Wohlklang‘ des Chorsatzes, der ja ohnehin noch durch das Orchester ergänzt wird. Die leeren Klänge von Zeile 1 in beiden Fassungen und von Zeile 6 in der Fassung 1729/15 werden von der ersten Violine und vom Continuosatz mit der Terz aufgefüllt, im verbleibenden Fall, der Schlußzeile in Fassung 1746/15, muß die vom Continuo gelieferte Terz allein ausreichen.

1729/15

I. II.

1746/15

III. IV.

V. VI.

## Notenbeispiel 1

Akkordlich überwiegen in beiden Fassungen weitaus die Drei- über die Vierklänge – vollständige Vierklänge stehen nur in Kantate 1729/15, 5. Choralzeile, Akkord 6 (i)

folgenden abgekürzt notiert als 1729/15: V/6) und 1746/15: V/6, 7.<sup>24</sup> Dissonante Akkorde finden sich außer an diesen beiden Stellen noch in 1729/15: I/4, IV/3 und 1746/15: III/5, IV/5. Es handelt sich in allen Fällen um Sextakkorde des verminderten Dreiklangs (bei denen die Dissonanz ja nicht zwischen Oberstimmen und Baß auftritt, im Intervallsatz zum Baß also unbedenklich ist), meist mit Baßtonverdoppelung, nur im Beispiel 1729/15: IV/3 zur Vermeidung von Einklangsparellen mit (intervallisch zum Baß gerechnet) Terzverdoppelung. Auch ein Blick auf die Verwendung konsonanter Akkorde zeigt eindeutige Ergebnisse: In nicht weniger als 22 Fällen reduziert Graupner die Vier-, durch Verdoppelung äquisonanter Töne, faktisch zur Dreistimmigkeit.<sup>25</sup> Bezüglich der Akkordumkehrungen fällt die absolute Dominanz von Grundstellungen gegenüber den eher spärlich verwendeten Sextakkorden und jeweils nur einem Fall eines kadenzierenden Quartsextakkords am Schluß auf. Die Baßlinie weist daher recht viele Sprünge auf (zu Beginn der zweiten Zeile in 1746/15 sogar zwei steigende Quartan in Folge), was Graupner eine spätere Figuration erleichtern mochte. Im Chorsatz überrascht der gänzliche Verzicht auf Figuration. Weder im Baß noch in anderen Stimmen kommt es zu rhythmischer Belebung: Der Choral ist durchgängig im *contrapunctus simplex*, Note gegen Note, gesetzt – eine äußerliche Gemeinsamkeit mit dem früheren Kantionalsatz, der sich jedoch insofern gravierend davon unterscheidet, als er nicht durch das auf dem Generalbaß fußendem Denken Graupners geprägt ist.<sup>26</sup>

„Simplicität“ ist also in charakteristischer Weise in Graupners sparsamer Harmonisierung des Chorals verwirklicht<sup>27</sup> – ein Vergleich mit dem Choralatz Johann Sebastian Bachs,<sup>28</sup> insbesondere mit dessen Fassungen von *Vater unser im Himmel-*

<sup>24</sup> Hier erscheint die Harmoniefolge mit zwei aufeinanderfolgenden Septimenakkorden als Verlegenheitslösung, um nicht – wie in der ersten Fassung geschehen – in der Fortschreitung IV<sup>7</sup>/V (bezogen auf F-Dur) offene Quintparallelen zwischen Cantus und Tenor in Kauf nehmen zu müssen. Graupner änderte 1746 lediglich die V in eine V<sup>7</sup>, wobei er die im Tenor frei einspringende Septime als zuvor stellvertretend im Baß vorbereitet rechtfertigen konnte. – Zwar wäre die Septime im leitereigenen Septimenakkord des Dur-V-Typs auch nach der Terminologie Johann Philipp Kimbergers (*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Erste Abtheilung*, Berlin 1776, Reprint Hildesheim, Zürich, New York 1988, S. 30) als „*nothwendige* oder wesentliche“ Dissonanz zu deuten (im Gegensatz zu „zufälligen Dissonanzen“), eine zum akkordeigenen Ton emanzipierte Erscheinung (hierzu: Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 2 Bde. [= Geschichte der Musiktheorie 10, 11], Darmstadt 1984, 1989, Bd. 1, S. 9–13, Bd. 2, S. 124–127), deren Verwendung im harmonisch-vertikalen Denken nicht mehr zwangsläufig an imperfekt konsonierende Vorbereitung gebunden war. Doch scheint eine gleichsam selbstverständliche Anwendung solch später theoretischer Kategorien im vorliegenden satztechnischen Kontext noch nicht statthaft.

<sup>25</sup> 1729/15: I/8, II/3, II/7, III/2, III/5, IV/2, IV/6, VI/4, VI/6, VI/7, VI/8; 1746/15: I/8, II/7, III/2, III/7, IV/2, IV/4, IV/6, VI/4, VI/6, VI/7, VI/8.

<sup>26</sup> Hierzu: Elmar Seidel, *Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen in ihren Beziehungen zum Kantionalsatz*, 2 Bde., Mainz 1998, S. 9–15.

<sup>27</sup> Graupners überaus schlicht bezifferte Rezitative sind durchaus als Beispiele des von Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil*, Berlin 1726, Reprint Kassel u. a. 1994, S. II/313) propagierten Rezitativtypus zu sehen, in dem es einem neu aufgekommenen „vernünftigen Geschmacks“ zu danken sei, wenn „man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringt“.

<sup>28</sup> Vgl. z. B. einige jüngere Studien zu Bachs Choralatz: Zsolt Gárdonyi und Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 72–82; Hans-Jürgen Knipphals und Dirk Möller, *Johann Sebastian Bach – Der Choralatz*, ebd. 1995; Heinrich Poos, *Johann Sebastian Bach. Der Choralatz als musikalisches*

reich, zeigt die gewaltige Kluft zwischen diesen beiden zeitgenössischen Komponisten (und mag auch als ein konkretes musikalisches Beispiel Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik verdeutlichen).<sup>29</sup>

1729/15, T. 6-8

1746/15, T. 2-4

### Notenbeispiel 2

Graupners Ideal der „Simplicität“ wirkt sich aber auch in der Figuration des Chorbasses zur instrumentalen basso-continuo-Linie aus. Aus einer Vielzahl möglicher Modelle<sup>30</sup> wählte der Komponist nur wenige Techniken. Es finden sich – in verschiedenen Formen für den 4/4- und den 12/8-Takt – Oktavsprünge, Dreiklangsbrechungen, unbetonte Durchgangstöne und die untere Wechselnote. Figurationsmodelle mit Achtelnoten über-

*Kunstwerk* (= MK 87), München 1995; Elmar Seidel, *Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen* [s. Anm. 26].

<sup>29</sup> Bekanntlich hat Scheibe Bach vorgeworfen, daß er „seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge“ und daß „die Schwülstigkeit“ ihn „von dem natürlichen auf das künstliche, und von dem erhabenen auf das Dunkle geführt“ habe (zit. nach Walter Kolneder, *Johann Sebastian Bach (1685–1750). Leben, Werk und Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten*, Wilhelmshaven 1991, S. 225). Erkennbar ist eine Parallellität dieser Anschuldigungen mit den positiv formulierten Forderungen Graupners: Was Scheibe als „Schwülstigkeit“ bezeichnet, verwirft Graupner als „bund und krauß“, und Scheibes Ideal der Natürlichkeit deckt sich mit Graupners Forderung nach „Simplicität“, die den musikalischen Satz „ad primum fontem [...] reduciren“ solle. – Zur Kategorie der Simplizität in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts: Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* [s. Anm. 24], Bd. 2, S. 14–18 und Karsten Mackensen, *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts* (= Musiksoziologie 8), Kassel 2000.

<sup>30</sup> Vgl. Zsolt Gárdonyi und Hubert Nordhoff, *Harmonik* [s. Anm. 28], S. 28–35. Umfänglich erläutert ist die Technik der Figuration in Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische[r] Handleitung. Anderer Theil*, Hamburg 1717, Reprint Buren 1976 (= Bibliotheca organologica 32). Diese Quelle und weitere Theoretikerzitate zu Figuration und Variation sind wiedergegeben bei Egidius Doll, *Anleitung zur Improvisation*, Regensburg 1989, S. 146–209.

wiegen bei weitem die vereinzelt Beispiele mit Sechzehnteln. Wieder lebt sein Satz von der (starken) Beschränkung, wenn Graupner zwar auf alles verzichtet, was ihm „bund und krauß“ erscheint, dafür aber den Bezug „ad primum fontem nemlich zur Simpllicität“ aufrechterhält (und damit wahrscheinlich nicht zuletzt zeigen möchte, daß bei ihm „das Fundament“ tatsächlich „zum besten gelegt worden“ sei).

Ein maßgeblicher Unterschied zwischen der Baßfigurationstechnik Graupners und derjenigen Bachs besteht darin, daß Graupner die Entstehung von Dissonanzen auch im Figurationsprozeß möglichst vermeidet. Dies erklärt einerseits die Vorherrschaft akkordeigener Figurationsformeln, andererseits den in den Choralsätzen der untersuchten Kantaten gänzlichen Verzicht auf den *transitus irregularis*, der im 18. Jahrhundert eigentlich zum gängigen Figurationsrepertoire zählt.<sup>31</sup> Symptomatisch für Graupners Scheu vor Dissonanzen erscheint eine Passage aus der Kantate 1746/15, in deren einleitender Choralbearbeitung er in T. 13 einen dissonierenden, aber lediglich auf unbetonter Zeit entstandenen Durchgang in der Partitur nachträglich noch durch ein konsonierendes akkordeigenes Figurationsmodell ersetzt.

Doch läßt sich nicht nur der basso continuo auf eine Chorstimme zurückführen. Auch die übrigen Instrumentalstimmen schließen sich mehr oder minder eng an den Chorsatz und dessen Stimmführungen an, durchbrechen dessen homorhythmische Faktur aber durch elementare Figurationen. Ganz offensichtlich ist die Parallelität zum Chorsatz bei der zweiten Violine, die den Cantus gänzlich unkoloriert in Achtfußlage doppelt. Erste Violine und Viola lassen sich hingegen über weite Strecken als figurierte Varianten der Alt- und Tenorstimmen beschreiben. Dabei sind Viola und Tenor in identischer Oktavlage geführt, während die erste Violine den Alt in Vierfußlage koloriert, dessen Gerüsttöne also nach oben oktaviert und deshalb über der äquisonant an die Cantusstimme angekoppelten zweiten Violine liegt. (Verschiedentlich ändert sich diese Disposition kurzzeitig jedoch dahingehend, daß die erste Violine mit der Tenor- und die Viola mit der Altstimme geht.) Die permanenten Einklangs- und Oktavschwerpunktparallelen zwischen Chorstimmen und Orchesterinstrumenten können bei dieser Satzanlage als unbedenklich klassifiziert werden. Ungewollt entstanden sind dagegen höchstwahrscheinlich die Akzentquintparallelen<sup>32</sup> zwischen erster Violine und Alt/zweiter Violine in T. 16 der Kantate 1726/15, die sich durch die Oktavversetzung der nicht im doppelten Kontrapunkt der Oktave zum Cantus entworfenen Altstimme ergeben: Die durch die Aufeinanderfolge zweier Sextakkorde bedingten Quartparallelen zwischen Cantus und Alt werden komplementär zu parallelen Quinten.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Vgl. Z. Gárdonyi und H. Nordhoff, *Harmonik* [s. Anm. 28], S. 33, Hans-Jürgen Knippfals und Dirk Möller, *Johann Sebastian Bach – Der Choralatz*, S. 27 [s. Anm. 28], und Diether de la Motte, *Harmonielehre*, München, Kassel 8 1992, S. 70.

<sup>32</sup> Die Parallelen fallen insbesondere deswegen auf, weil der zur fehlerhaften Fortschreitung führende Spitzenton beide Male sprungweise erreicht und ebenso auch wieder verlassen wird.

<sup>33</sup> Ende des 18. Jahrhunderts warnte Albrechtsberger eigens vor dieser bei solch stereotyper Satzdisposition typischen Fehlerquelle: „Unrathsam aber ist es, wenn man zumal die erste Violin mit dem Alt um eine Octave höher und die zweyte Violin mit dem Discant im *Unisono* einhergehen läßt; weil bey zweyen Sext-Accorden zwey Quinten entstehen“ (Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790, S. 378).

1729/15, T. 14-17

The image displays a musical score for Christoph Graupner's work 1729/15, T. 14-17. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for VI. 1, VI. 2, Va., Cantus, Alt, Tenor, Bass, and B. c. The second system includes staves for VI. 1, VI. 2, Va., Cantus, Alt, Tenor, Bass, and B. c. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. In the second system, there are three specific annotations: a circle around a sixteenth-note figure in the VI. 1 staff, a box around a quarter-note figure in the Va. staff, and a circle around a quarter-note figure in the Tenor staff. The B. c. part is a basso continuo line, and the vocal parts (Cantus, Alt, Tenor, Bass) are written in a style typical of 18th-century church music.

Notenbeispiel 3

Die Choralzeilen werden von sehr kurzen instrumentalen Zwischenspielen unterbrochen, die nie die Länge eines Taktes erreichen; umrahmt ist der Choral von jeweils etwas ausgedehnteren Vor- und Nachspielen. Sie dienen in jedem Fall harmonisch der Einführung und kadenziellen Bekräftigung der Grundtonart *d*-Moll. Das Vorspiel zur Kantate 1729/15 führt außerdem die den Satz prägenden rhythmischen und melodischen Impulse der ersten Violine ein, während im späteren Werk die der Introduction zugrunde liegende Kadenz den Orchesterinstrumenten lediglich homophon und homorhythmisch zugewiesen ist.

1729/15, T. 1-3

1746/15, T. 1-2

#### Notenbeispiel 4

Die motivische Führung der Instrumente ist, über den gesamten Satz gesehen, recht locker. Meist ist der Orchestersatz eher von typischen Figurationswendungen als von charakteristischer Motivik bestimmt. Der Zusammenhang wird überwiegend an den Nahtstellen zwischen den Choralzeilen von immer wieder aufgegriffenen rhythmischen Impulsen gestiftet (was der Prägnanz des Geschehens insbesondere in der rhythmisch lebhaft formulierten ersten Violinstimme aber keinen Abbruch tut).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Als Beispiel einer anderen motivischen Disposition sei die erste Arie der Kantate 1746/15 genannt. Die Chalumeaux stehen den Streichern blockweise gegenüber und sind häufig in Terz- oder Sextparallelen geführt (ähnlich auch in den Konzerten für zwei Chalumeaux, vgl. Peter Ahnsehl, „Zum Konzertschaffen

## III

Nochmals sei auf die eingangs referierte These verwiesen. „Kunst“ und „Natur“ waren dort als Eckpfeiler von Graupners „körnigten Kirchenstil“ benannt. Nach der Analyse zweier Werke und der Kenntnis seiner theoretischen Darlegungen lassen sich diese Begriffe präzisieren: „Natur“ meint offenbar Eigenschaften, die der Komponist selbst als „Simplicität in der Music“ bezeichnet hat – ein terminologischer Wandel, der symptomatisch für die zeitliche Kluft stehen kann, die zwischen Werk und Werkbeschreibung liegt. Solche Kategorien konkretisieren sich in der Harmonik, die auf Dissonanzen und kompliziertere chromatische Bildungen weitestgehend zu Gunsten einer konsonanten Dreiklangsharmonik verzichtet, in der Anlage der Rezitative wie auch der harmonisch, formal und motivisch unkomplizierten Arien. „Simplicität“ kennzeichnet auch in den die Kantaten umrahmenden Choralbearbeitungen die Bildung der Instrumentalstimmen, für deren Beschreibung sich die Modellvorstellung nachträglich kolorierter Chorstimmen als nützlich erwies – die Instrumentalpartien lassen sich somit beinahe wörtlich „ad primum fontem [...] reduciren“. Dabei scheint es, daß Graupner alle diese Mittel tradierter Kompositions-„Kunst“ bewußt (und, von wenigen Satzfehlern abgesehen, gekonnt) einsetzt und mit seinen Kantaten wohl auch nicht zufällig, sondern in voller Absicht den Boden ‚barocker‘ Schreibweisen zum Teil verläßt.<sup>35</sup> Zugleich bietet sich das Modell einer Genese der Orchesterstimmen aus figurierten Einzelstimmen des Chors als einleuchtende Möglichkeit dar, die fast unheimlich anmutende Produktivität Graupners zu erklären. Wie Friedrich Erhard Niedts Generalbaßschule zeigte, handelte es sich bei solchen Techniken um einfachste handwerkliche Kunstgriffe, die, wurden sie sogar als Handreichung zum Extemporieren dargeboten, dem geübten Hofkapellmeister, der zudem seinen Satz schriftlich ausarbeiten konnte, keinerlei Mühe mehr bereiten durften.

Christoph Graupners“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt*, [s. Anm. 1], S. 19). So sind Bemühungen festzustellen, instrumentenspezifisch und koloristisch zu komponieren und instrumentieren, was sich in drei motivischen Schichten manifestiert, die, zu Beginn für Streichinstrumente, Chalumeaux und Cantus solo konzipiert, sich erst im Laufe der Arie stellenweise von der Klanggruppe lösen, der sie ursprünglich zugeteilt waren. Außer elementaren Ähnlichkeiten durch Dreiklangsbrechungen und Skalenausschnitte zeigt deren Material keine Verwandtschaft: Die ersten Takte der Arie erscheinen eher gereiht als entwickelt; die Gesamtform wirkt im Nebeneinander sich ablösenden motivischen Materials konstruktiv. Solchem miniaturmäßigen Motivwechsel stehen ausgedehnte statische Klangflächen gegenüber, z. B. – betont durch Tonrepetitionen im Chalumeau I und Motivwiederholungen in Sextparallelen zwischen Cantus solo und Violine – in den Tn. 68–70 des Mittelteils. (Das hier zutage tretende „gleichsam stationäre Moment in Graupners Musik“ hebt Peter Cahn [„Die Sinfonien Christoph Graupners“, in: *Christoph Graupner. Hofkapellmeister in Darmstadt* [s. Anm. 1], S. 235] auch für Graupners Orchesterwerke als typisch hervor.) Beide Techniken, kontrastierendes Nebeneinanderstellen wie statisches Verharren, entfernen sich gleichermaßen von der früher dominanten Art der Melodiebildung, dem heute als Fortspinnungstyp bekannten Modell. Nicht „entgegengesetzter Kontrast, sondern ungehinderte motivische Energie“, nicht stationäres Stehenbleiben, sondern „fließendes Weitertreiben“ machten dieses Prinzip aus (Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel u. a., München <sup>3</sup>1992, S. 45), das Graupner in seinen Werken wiederholt kurzfristig außer Kraft setzt.

<sup>35</sup> Bemerkungen zu Graupners Satztechnik, zum größten Teil auch für die vorliegenden Kantaten gültig, finden sich bei Christoph Großpietsch, *Graupners Ouverturen und Tafelmusiken* [s. Anm. 11], S. 257–278.

Wenn man die hochgegriffenen Werturteile im Anfangszitat aufgrund obiger Analysen vielleicht nicht in allen Punkten nachvollziehen kann, so hängt dies einerseits mit der Aufgabe des zitierten Textes zusammen. Mit ihm sollten – wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem lange währenden Streit um Graupners Nachlaß<sup>36</sup> – Interessenten für einen Kauf der Kantatenmanuskripte gefunden werden („Es sind von ihm eine Menge Jahrgänge Kirchen-Musiken vorhanden, welche seine Erben gelegentlich unzertrennt aus freyer Hand zu verkaufen gesonnen sind.“<sup>37</sup>), deren ideeller Wert dabei möglichst hoch angesetzt wurde. Zum anderen wurden für die vorliegende Untersuchung keine der ‚herausragenden‘, penibel durchgearbeiteten Kantaten ausgewählt, sondern Beispiele, die repräsentativ für die Gesamtheit der Werke stehen können. So ergibt sich eher ein Einblick in den Alltag der musikalischen Gottesdienstgestaltung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Graupner selbst betonte, daß die Kantaten regelmäßig unter Zeitdruck entstanden.<sup>38</sup>) Dabei rücken die handwerklichen Aspekte ‚gut gemachten‘ und – im besten Sinne – ‚alltäglichen‘ Komponierens in den Blick, die mit einem emphatischen Kunstverständnis späterer Epochen nur schwer vereinbar sind. Selbst die gelegentlich unterlaufenden Satzfehler sind dann als beinahe unvermeidbarer Bestandteil eines solchen Gesamtbildes zu sehen. Nichtsdestoweniger kann, gerade in Anbetracht der Fülle verschiedenster Konzeptionen, von denen man sich beim Durchblättern der edierten Kantaten Graupners ein Bild verschaffen kann,<sup>39</sup> der Meinung Friedhelm Krummachers zugestimmt werden, der Christoph Graupner im zeitgenössischen Umfeld als den „gediegensten Kantatenmeister neben Bach“ bezeichnete.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Ebd., S. 35f.

<sup>37</sup> Zitiert nach Oswald Bill, „Dokumente“ [s. Anm. 1], S. 89.

<sup>38</sup> Vgl. Anm. 4.

<sup>39</sup> *Ausgewählte Kantaten*, hrsg. v. Friedrich Noack (= DDT I, 51/52), Leipzig 1926, mehrere Einzelausgaben hrsg. v. Vernon E. Wicker: Stuttgart 1981ff.

<sup>40</sup> Friedhelm Krummacher, „Kulmination und Verfall der protestantischen Kirchenmusik“, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. C. Dahlhaus (= NHdb 5), Laaber 1994, S. 117.

# Ein unbekanntes Buch zur Erziehung der Kinder „nebst einem Anhang von *MUSIC* und Tantzen“ von 1711\*

von Andrew Talle

Im Jahre 1711 veröffentlichte Christian Gräbner, Organist an der Leipziger Thomaskirche von 1701 bis zu seinem Tod im Jahre 1729, ein Buch über Erziehung, das bislang völlig unbeachtet geblieben ist. Die Titelseite lautet:

Unmaßgebliche Gedancken  
Von Erziehung eines  
*Honetten* Menschen  
Männlichen und Weiblichen  
Geschlechts /  
Was bey solchen vom Anfang seiner Geburt  
Biß ins männliche Alter in acht zu nehmen  
nöthig /  
Nebst einem Anhang /  
Worinnen von der  
*MUSIC* und Tantzen  
Unvorgeifflich *sentiret* wird /  
Wohlmeinend entworfen  
von  
Christian Gräbner / *Organist.*  
zu *S. Thom.* in Leipzig.  
LEIPZIG /  
Zu finden bey dem *Autore*, und in Lanckischen  
Buch-Laden.  
Gedruckt bey Immanuel Tietzen.

Trotz seines interessanten Titels ist das Buch in den Bänden über das bis 1800 gedruckte Musikschrifttum des RISM nicht zu finden. Erstaunlicherweise fehlt es auch im *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums 1700–1910*.<sup>1</sup> Eine Anzeige für Gräbners Buch erschien im Bücherkatalog der Ostermesse im Jahre 1711 und wurde 1902 von Karl Albert Göhler in seiner Doktorarbeit reproduziert.<sup>2</sup> Das einzige mir bekannte

\* Für Unterstützung bei der deutschen Fassung dieses Beitrags danke ich Dr. Ulrich Leisinger, Bach-Archiv Leipzig.

<sup>1</sup> München: Saur, 1979–1987.

<sup>2</sup> Karl Albert Göhler, *Die Meßkataloge im Dienst der musikalischen Geschichtsforschung*, 2 Bde., Leipzig 1902; reprint, Hilversum 1965, Bd. III: Nr. 95.

Exemplar dieses Buches liegt in der Württembergischen Landesbibliothek zu Stuttgart (Signatur: Paed. 8° 1247).

Von dem Lebenslauf des Organisten Christian Gräbner ist leider nur wenig bekannt. Nach Schering wurde er 1665 zu Colditz in Sachsen geboren. 1703 heiratete er Anna Elisabeth Beyer aus Zeitz, die ihm im Laufe von 18 Jahren 14 Kinder gebar<sup>3</sup>. Gräbner wurde am 12. Mai 1701 als Organist der Thomaskirche angestellt, nachdem Johann Kuhnau zum Thomaskantor befördert worden war.<sup>4</sup> Kompositionen Gräbners sind nicht erhalten geblieben. Als er am 18. November 1729 starb, wurde die Organistenstelle an St. Thomas von dem ehemaligen Bach-Schüler Johann Gottlieb Görner übernommen. Ob Gräbner mit dem Dresdener Organist Johann Heinrich Gräbner (?–1739) oder mit dem Bach-Schüler Christian Heinrich Gräbner (1705?–1769) verwandt ist, konnte bislang nicht ermittelt werden.<sup>5</sup>

Im „Vorbericht an den geneigten Leser“ des Buches findet man vage weitere Informationen zum Lebenslauf des Autors:

Nachdem ich die meiste Zeit meines Lebens / die Jugend in Künsten und Wissenschaften zu *informiren* / zugebracht / auch der gleichen *Exercitia* so wohl an Höfen / als an welchen ich / meiner *Profession* gemäß / in *Condition* gewesen / und mit Fürstlichen / Adlichen / als auch in Städten mit Bürgerlichen / Gelehrten und Ungelehrten männlichen und weiblichen Geschlechts getrieben / und darbey nicht alleine den grossen Mangel wahrer Erziehung spühren können / sondern auch die schönste Gelegenheit gehabt / die *differenten* Neigungen der Menschen zu erkennen und zu lernen / welcher gestalt ein *honetter* Mensche zu erziehen / als habe meine Neben-Stunden wohl anzuwenden / aus Liebe zu GOtt und meinen Nechsten / auch mich selbst zu erbauen / gegenwärtige Gedancken von Erziehung eines *honetten* Menschen entwerffen wollen.

Wir dürften hieraus schließen, daß Gräbner in Leipzig als privater *Informator* bei bürgerlichen Familien tätig war.<sup>6</sup> Johann Sebastian Bach und Christian Gräbner arbeiteten zusammen im Musikdienst der Thomaskirche von Bachs Ankunft in Leipzig im Jahre 1723 bis zu Gräbners Tod im Herbst 1729.

<sup>3</sup> Arnold Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Bd. III: „Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (von 1723 bis 1800)“, *Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig 1941, S. 61.

<sup>4</sup> Stadtarchiv Leipzig, Tit. VIII.52. fol. 323. Ich danke Herrn Professor Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv Leipzig, für diesen Hinweis.

<sup>5</sup> Es ist unwahrscheinlich, daß Christian Heinrich Gräbner der Sohn des Christian Gräbners war, weil der erste in Dresden um 1705 geboren wurde, als der letzte schon als Organist in Leipzig tätig war.

<sup>6</sup> Gräbners Nachfolger Johann Gottlieb Görner hat Christiana Sibylla Bose, Anna Magdalena Bachs „wertheste Herzens Freundin“, das Clavierspiel in den Jahren 1732/33 beigebracht. Siehe Werner Neumann, „Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte: Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose,“ in: *BJb* 56 (1970), S. 22.

### Inhalt des Traktats

Damit der Leser einen umfassenden Überblick über das Werk bekommt, reproduziere ich hier das vollständige Inhaltsverzeichnis. Gräbners Buch ist in 50 Abschnitte unterteilt; jeder Abschnitt stellt eine rhetorische Frage.<sup>7</sup> Im ersten Teil wendet sich Gräbner an Eltern mit jungen Kindern:

- 1 Was ist bey Erzeugung eines Kindes / damit der Grund zu einem *honetten* Menschen geleget werde / in acht zu nehmen?
- 2 Wenn nun das Kind zur Welt gebohren / was ist gleich anfangs nöthig zu bedencken?
- 3 Was habe ich nach der Tauffe zu *observiren*?
- 4 Was habe ich zu thun / wenn die Frau unvermögend zu stillen?
- 5 Was habe ich zu *observiren* / wenn das Kind entwehnet ist?
- 6 Was ist ferner zu thun / wenn das Kind 3. bis 4. Jahr alt / und vernemlich reden kan?
- 7 Was habe ich vor *invention*, denen Kindern Liebe zur Tugend / und Haß zu den Lastern zu erwecken?
- 8 Wodurch kan ich der Jugend ein *conversables*, leutseeliges und *complaisantes* wesen angewöhnen?
- 9 Was ist ferner in acht zu nehmen / wenn das Kind 8. bis 10. Jahr alt / und die nöthigsten *Principia* im Christenthum begriffen / auch schreiben und lesen kan / und den Anfang in der *Latinität* machet?
- 10 Was ist zu thun / wenn ich ein böses und zu allen Lastern geneigtes Kind habe / welches sich auff keinerley Weise vom bösen will abhalten lassen?
- 11 Was ist in acht zu nehmen / wenn das Kind sein Alter über 12. Jahr gebracht / und ein gut Fundament in der *Latinität* geleget?
- 12 Was habe ich vor Merckmahle eines jungen Menschen *Temperament* zu erforschen?
- 13 Wie habe ich mich in der Prüfung und Wahl der *Profession* zu verhalten?
- 14 Woraus erkenne ich / zu welcher *Profession* mein Untergebener von Natur geschickt sey?

Mit den Fragen 15 bis 23 richtet sich Gräbner an die Kinder selbst, nicht an ihre Eltern:

- 15 Wie habe ich mich zu verhalten / damit ich keinen Irrthum begehe / wenn mich meine Eltern befiehlt / *Theologiam* zu *studiren*?
- 16 Ists auch nöthig / daß ein *Studiosus Theologiæ Exercitia* lerne?
- 17 Ists auch nöthig / daß ein *Studiosus Theologiæ Musicam* lerne?

<sup>7</sup> Wo es eine Diskrepanz zwischen einer Frage im Inhaltsverzeichnis des Traktats und im Buch selbst gibt, habe ich immer die letzte wiedergegeben.

- 18 Welches ist denn die sichere Prüfung und Erkänntiß / ob mich GOTT zu dem Apostel-Amt beruffen hat?
- 19 Wie habe ich mich zu verhalten / wenn mir meine Eltern befehlen / *Jura* zu *studiren* / und sonderlich künfftig einen *Advocaten* abzugeben?
- 20 Ists auch nöthig / daß einer / so *Jura studiret* / die *Exercitia* lerne?
- 21 Wie habe ich mich zu verhalten / wenn mich meine Vorgesetzten anhalten / *Medicinam* zu *studieren*?
- 22 Woraus kan ich schliessen / daß ich *Philosophiam* zu lernen geschickt bin?
- 23 Wie kan ich mich prüfen / ob ich zu einem *Officier* oder tapffern Soldaten geschickt sey?

Die Fragen 24 bis 30 handeln von der Erziehung der Mädchen. Hier wendet sich Gräbner wieder zum größten Teil an die Eltern:

- 24 Was habe ich bey *Education* eines Frauenzimmers von 10. Jahren in acht zu nehmen?
- 25 Was ist ferner zu thun / da ein Frauenzimmer von 12. biß 14. Jahren von dem Informator so viel gelernet / daß sie sich nunmehr demselben gänzlich entziehen kan?
- 26 Welches ist der rechte Weg eines Frauenzimmers zum wahren Christenthum?
- 27 Was erwehlet eigentlich ein *honettes* Frauenzimmer vor Künste und Wissenschaften / wenn sie sich ihrem Stande gemäß gedencket aufzuführen?
- 28 Wodurch kan ein Frauenzimmer ihren Verstand *excoliren*?
- 29 An welchem Ort findet ein Frauenzimmer die beste Gelegenheit sich *galant* und *qualificirt* zu machen?
- 30 Was hat ein Frauenzimmer *in genere* vor Regeln / sich *honett* aufzuführen?

Die Fragen 31 bis 50 sind mehr philosophisch als praktisch und sind nicht geschlechtsspezifisch.

- 31 Was ist der Entzweck der *Moralität*?
- 32 Was ist die Pflicht eines Tugend-liebenden Menschen?
- 33 Worinnen bestehet der gröste Reichthum / oder die gröste Glückseligkeit?
- 34 Warum sind die Kinder der Glückseligkeit mehr fähig als die Alten?
- 35 Wie habe ich mich zu verhalten in Essen und Trincken?
- 36 Was habe ich bey den so genandten *Complimenten* / oder höfflichen Aufführung zu mercken?
- 37 Wie verhalte ich mich auff öffentlicher Gasse im *complimentiren* und des Oben-Angehens?
- 38 Wie verhalte ich mich im *complimentiren* in der *Conversation* Männ- und Weiblichen Geschlechts?

- 39 Wie verhalt ich mich im *discouriren* / wenn ich mit *irraisonablen* und tummen Leuten *conversiren* muß?
- 40 Wie verhalte ich mich in Grüßen / Ehrbezeugungen oder Hut-Abnehmung auff der Gassen?
- 41 Wie habe ich mich gegen grosse Männer / oder insgemein gegen vornehme Leute / die mir so wohl schaden als nutzen können / oder auch wegen ihres Amtes zu befehlen haben / zu verhalten?
- 42 Wie kan ich mich fassen / wenn ich aus angebohrner Blödigkeit allzugrossen Scheu vor einen vornehmen Manne habe / so / daß ich nicht *capabel* selbigen meine Angelegenheit mündlich vorzutragen?
- 43 Wie verhalte ich mich auff der Reise?
- 44 Wie verhalte ich mich in Einnahme und Ausgabe meiner Gelder?
- 45 Wie habe ich mich zu verhalten / wenn ich von einem *brutalen* Menschen unverhofft mit groben *Injurien* überfallen werde?
- 46 Wie kan ich meine *Affecten* bändigen?
- 47 Ists rathsam / daß ein junger Mensch / um sich in *moribus* zu erbauen / nach Hofe begiebt?
- 48 Wie verhalte ich mich bey Hofe?
- 49 Wie soll ich mich in einem Amte so wohl gegen die Untern als Obern verhalten?
- 50 Wodurch überkomme ich einen guten Freund?

Im Anhang von der Music und Tantzten stellt Gräbner achtzehn weitere Fragen: sechs zur Musik und zwölf zum Tanzen:

Cap. 1: Von der Music.

- 1 Was ist die Music / und wie viel ist von solcher zu halten?
- 2 Ist denn die Kirchen-Music ein *necessarium*?
- 3 Ist es denn nöthig / daß man so gar künstlich in der Kirche *musiciret* / wäre es denn nicht besser / daß man nur *choraliter*, oder nach Art der alten Muteten / oder aus dem Hammerschmid *musicirte*?
- 4 Was ist die Ursache / daß Menschen als rechte Feinde der Music gefunden werden?
- 5 Wer soll *Musicam* lernen?
- 6 Woher kömmt die Verachtung der Music?

Cap. 2: Vom Tantzten.

- 1 Was ist eigentlich das so genannte Frantzösische Tantzten / und wie viel ist von solchem zu halten?
- 2 Was habe ich vor Bewegungs-Gründe / tanzten zu lernen?
- 3 Vor welcher *Condition* müssen diejenigen seyn / denen das Tantzten wohl anstehet?
- 4 In welchem Alter kan man am füglichsten tanzten lernern?

- 5 Kan man von dem Tanz-Meister sonst nichts als tantzen lernen?
- 6 Was sind es aber eigentlich vor *Moralen*, so ein *Maitre* bey der *Lection* im Tantzen mit beybringen kan / massen ich einen gantzen *Cursum moralem* zu *dociren* von ihm nicht verlangen kan?
- 7 Kan man nicht von dem Unterschied dieser *Complimente* eine *Manuduction* geben?
- 8 Wie hab ich mich als ein Mensch von mittlerer *Condition* zu verhalten / wenn mir eine fürstliche Person durch einen Zutritt erlaubet / mein *Devoir* durch ein *Compliment* abzulegen?
- 9 Wie habe ich mich zu verhalten / wenn bey einer vornehmen *Assemblée* ein Frauenzimmer hohen Standes mich als einen von mittler *Condition* zum Tanz auffordert?
- 10 Worinnen bestehet eigentlich ein manierlicher Tanz?
- 11 Was ist von denenjenigen zu halten so wider das Tantzen geschrieben?
- 12 Was hat man von denenjenigen zu halten / die gar ein *necessarium* aus dem Tantzen machen wollen?

### Erziehungsbücher des frühen 18. Jahrhunderts

Gräbners *Unmaßgebliche Gedancken* gehören zur reichen Kindererziehungsliteratur des frühen 18. Jahrhunderts. Die folgenden Bücher sind einige Beispiele aus der Leipziger Universitätsbibliothek:

Sebastian Schmidt

*Die rechte Kinder-Zucht / aus unterschiedlichen Sprüchen der heiligen Schrift angewiesen von Sebastian Schmidt / der heiligen Schrift Doctore, und vornehmsten Professore zu Straßburg / wie auch deß Kirchen Convents daselbst Præside*, Lüneburg 1687.

[Signatur: PR 55]

Johann Christoph Wagenseil

*Von Erziehung eines Jungen Printzen / der vor allem Studiren einen Abscheu hat / Daß er dennoch gelehrt und geschickt werde [...] Es werden Gedancken beygefügt: Welcher Gestalt ein ieder Mensch / zu einer seinem Geschlecht / Alter / und Lebens-Beschaffenheit / wohl-anstehenden Wissenschaft in geistlichen und weltlichen Sachen / leicht anzuführen [...]*, Leipzig 1705.

[Signatur: PR 4271]

Gottfried Hoffmann

*Kleine teutsche Schrifften von Erziehung der Jugend und vernünftigen Einrichtung des Schul-Wesens / welche von dem seel. Autore in unterschiedenen Schrifften vorgetragen worden, die man zu besserem Gebrauch mit nützlichen Registern voritzo zusammen*

drucken lassen, nebst einer Vorrede von denen Ursachen des verderbten Schul-Wesens / abgefasset von D. Christian Gottfried Hoffmann / P. P., Zittau 1720.

[Signatur: PR 1949]

François de Salignac de LaMothe Fénelon

*Die Erziehung der Töchter: wie solche Herr von Fénelon beschrieben / François de Salignac de LaMothe Fénelon. Aus dem Franz., nebst einer Vorrede von A., Lübeck 1735.*

[Signatur: PR 1190].

Johann Jacob Rambach

*D. Joh. Jacob Rambachs [...] wohlunterwiesener Informator, oder deutlicher Unterricht von der Information und Erziehung der Kinder, aus dem eigenen Manuscript des seligen Autoris mit einer Vorrede von desselben Verdiensten in das gesamte Schul-Wesen ans Licht gestellt von Ernst Friedrich Neubauer [...], Züllichau 1737.*<sup>8</sup>

[Signatur: PR 2119]

Johann Jacob Rambach

*D. Joh. Jac. Rambachs [...] Erbauliches Handbüchlein für Kinder, in welchem enthalten: I Die Ordnung des Heyls. II Die Schätze des Heyls. III Ein neues Gesang-Büchlein. IV Ein neues Gebet-Büchlein. V Exempel frommer Kinder. VI Christliche Lebens-Regeln. VII Nöthige Sitten-Regeln. Anietzo vermehret VIII Mit einem Unterricht von der Gefahr der Verführung. IX Mit einer Unterweisung vom heiligern Abendmahl, Beichten und Gevatterstehen. Auch mit nöthigen Registern versehen. Neunte vermehrte und corrigirte Auflage. Mit Kön. Pohln. und Churfl. Sächs. PRIVILEGIO, Leipzig 1739.*

[Leipzig Universitätsbibliothek Signatur: PR 3615]

[Staatsbibliothek zu Berlin: B XIV. 540 R] 8. Ausgabe, Berlin 1736.

Da sich Gräbner auf Freizeitaktivitäten wie Musik und das französische Tanzen konzentriert, ist sein Buch viel liberaler als die oben angeführten. Das Werk wurde von der sogenannten „galanten Bewegung“ (ca. 1680 bis ca. 1730) stark beeinflusst. Während dieser Zeit pflegten die Bürgerlichen ein artiges, höfliches Benehmen. Gräbners Buch ist den „Sitten-Lehren“ und „Manuals commodes“ dieser Zeit, die sich zum Teil mit Musik befassen, sehr ähnlich. Ich nenne vier:<sup>9</sup>

<sup>8</sup> In Rambachs *Wohlunterwiesenem Informator* (S. 32–35) findet man eine ziemlich vollständige Bibliographie von Büchern zur Erziehung der Kinder, die vor 1737 veröffentlicht wurden.

<sup>9</sup> Bibliographien für diese Literatur finden sich in Ulrich Wendland, *Die Theoretiker und Theorien der sogenannten galanten Stilepoche und die deutsche Sprache: ein Beitrag zur Erkenntnis der Sprachreformbestrebungen vor Gottsched*, Bd. 17, *Form und Geist: Arbeiten zur Germanischen Philologie*, Leipzig 1930, und *Der galante Stil, 1680–1730*, hrsg. v. C. Wiedemann, Tübingen 1969.

Johann Christian Wächtler

*Commodes Manual, oder Hand-Buch / darinnen zu finden 1) eine compendieuse Methode zu einer galanten Conduite [...] 2) ein vollkömmliches Dictionaire [...] 3) Die vornehmsten Heydnischen Nomina Propria, so in Romänen / Operen / Poësie, Mahlereyen / und sonst gebrauchet werden [...] 4) Le Secretaire d'Amour, oder: Ein Fascicul etlicher bey einer familieren Correspondence gewechselten und aus einem vertraulichen Liebes Cabinet genommenen Brieffe [...] 5) Allerhand mündliche Complimenten in Teutsch und Frantzösischer Sprache [...]* verfertiget / und ediret von Johann Christian Wächtlern [...], Leipzig 1703.

[Signatur: Philos. 1018–p]

Antoine de Courtin

*La Civilité Moderne, Oder die Höflichkeit der Heutigen Welt. Übersetzt von Menantes [...]*, Hamburg 1708.

[Signatur: PR 4116]

Friedrich Wilhelm Scharffenberg

*Die Kunst complaisant und galant zu conversiren, oder in kurzem sich zu einen Menschen von guter Conduite zu machen. Worinnen auf das deutlichste gewiesen wird, (I.) Wie eine rechtschaffene Conduite müsse beschaffen seyn. (II.) Wie man bey Hofe sich aufzuführen hat. (III.) Wie man mit Ministern umgehen muß. (IV.) Was auf Reisen erfordert wird. (V.) Auf Universitäten. (VI.) cum Eruditis. (VII.) Mit Leuten geringen Standes, und endliche wie man gegen Frauenzimmer sich Complaisant und Galant erzeigen soll. Auf Verlangen der Complaisanten Welt zum Besten heraus gegeben von Friedrich Willhelm Scharffenberg, Chemnitz 1713.*

[Signatur: PR 712]

Anonym

*Vergnügung müßiger Stunden, oder allerhand nützliche zur heutigen galanten Gelehrsamkeit dienende Anmerckungen*, Leipzig 1713.

[Signatur: Dt.Zs. 987]

## Die bürgerliche Musikkultur bei Gräbner

Gräbners *Unmaßgebliche Gedancken* sind besonders wertvoll wegen ihrer Hinweise auf das bürgerliche Musikleben. Solche Aktivitäten assoziierte Gräbner mehr mit weiblichen Personen als mit männlichen, denn Frauen studierten nicht an den Universitäten, durften in der Arbeitswelt nicht tätig sein und hatten folglich mehr Freizeit, um ihre Fertigkeiten zu pflegen. Bei der Antwort auf die 27. Frage schreibt Gräbner erläuternd über die Erziehung von „Frauenzimmern“:

Nachdem sie sich im Christenthum / wie auch Rechnen und Schreiben wohl *informiren* lassen / und es in dem letztern so weit gebracht / daß sie ein wohlgesetztes Brieffgen / welches eines Frauenzimmers beste Galanterie / zu *elaboriren capable* ist / so ist das Tantzen selbigen noch anständiger als Manns-Personen / in Betrachtung / daß das weibliche Geschlecht zu einem freundlichen / hingegen das männliche zu einem *seriösen Wesen incliniret* / welches letztere sich nicht so wohl zum tantzen / als das erstere schicket. Andern theils haben sie auch nicht so viel Gelegenheit sich zu *moviren* / als das männliche Geschlecht / drum kan ihnen auch solches zur Gesundheit dienen. Hat sie die gütige Natur mit einer angenehmen Stimme versehen / oder zu einer Instrumental-Music geschickt gemacht / denn ohne diese *requisita* will ich niemand hierzu rathen / die thun sehr wohl / daß sie sich hierinnen *habilitiren*; allermaßen die Music sonderlich das singen / eine vortreffliche Zierde des Frauenzimmers ist / und beweisen die Exempel / daß viele ihr grosses Glück dadurch gemacht / sonderlich weil noch dieses dazu kömmt / daß die Music die gute Eigenschafft an sich hat / einen rohen und übel *moralisirten* Menschen zu einer wohlstandigen Lebens-Art zu *disponiren*.

Am Ende der Antwort führt Gräbner eine Liste von Fähigkeiten und Merkmale eines „honetten und galanten Frauenzimmers“ vor. Für die wichtigsten hält er:

- 1 Die ungefärbte Gottesfurcht
- 2 Ein zulänglicher Verstand
- 3 Eine modeste manierliche Aufführung in allen *Actionibus*
- 4 Dem weiblichen Geschlecht zur Haußhaltung gehörige nöthige Wissenschaftten
- 5 Nebst dem Rechnen und Schreiben können sie durch die Music und Tantzen / Französisch *parliren* zu mehrerer *perfection* gelangen.

Musikalische Leistung, eine „vortreffliche Zierde des Frauenzimmers“, wurde freilich von praktischer „Haushaltung“ und auch anderen „galanten“ Fähigkeiten wie Briefschreiben, Rechnen und Tanzen überschattet. Immerhin ist die Rolle der Musik im Leben der Mannespersonen weiter zurückgedrängt. Gräbner schrieb bei der Antwort auf die 17. Frage, daß ein Geistlicher sein „geschwächtes Gemüthe“ durch das Spielen eines geistlichen Liedes auf dem Clavier „erquicken“ könne.<sup>10</sup> In seiner Antwort auf die vierte Frage des Anhangs von der Musik hätte der Autor sicher den Rechtsanwältten, Soldaten, Ärzten und Philosophen den gleichen Rat gegeben.<sup>11</sup> Gräbner nahm bei der Einteilung der männlichen Persönlichkeiten (zwölfte Frage) eine weibliche Veranlagung für die

<sup>10</sup> „Ob es gleich kein *necessarium*, so scheint es doch sehr dienlich zu seyn / nicht allein darum / daß er in seinem schweren Amte sein geschwächtes Gemüthe durch ein geistlich Lied auff dem Clavier / oder andern Musicalischen Instrumente wieder erquicke; sondern / daß er auch dadurch Thon-feste werde / damit er vor dem Altar bey gewöhnlicher *Intonation* der Collecten und Seegen sprechens / den auff dem Chor angegebene Thon behalte / und nicht in einem wider die Natur lauffenden Thone dem Chore *respondire*.“

<sup>11</sup> Daß sich Gräbner als Thomasorganist mit den Geistlichen eigens beschäftigt, ist wenig verwunderlich.

Musik an: *Cholericus* (ehrgeizig, gebieterisch – ein perfekter Soldat), *Melancholicus* (geldgeizig und berechnend – ein idealer Geschäftsmann), *Phlegmaticus* (unachtsam und verzagt – „Seine *Profession* ist ein slavisch und *servitutisches* Leben“), und *Sanguineus* (wollustig und empfindlich, „mehr weibisch als männlich [...] unbeständig, weichherzig und furchtsam [...] waschhaft und leichtgläubig [...] hat eine gute Erfindungs-Krafft. Die Wahl seiner *Profession* ist *oratorie*, Music und Poesie.“

Die enge Beziehung zwischen Frauen und einer nicht-beruflichen Musikpflege ist nicht nur bei Gräbner zu finden. Schon in Daniel Speers Traktat *Grund-richtiger kurtz, leicht, und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst* (Ulm 1687) findet man ein Kapitel, dessen Titel lautet „Hierbey kommt aber auch noch eine leichte *Information* deß *Claviers* vor das Frauen-Zimmer“. Ab etwa 1740 wendeten sich Verleger wie der von Balthasar Schmidt in Nürnberg gezielt an „Frauenzimmer“ mit besondern Anzeigen und Titelseiten.<sup>12</sup> Die Frau beim Musikspiel war auch bei Dichtern wie Christoph Gottehr Burghart,<sup>13</sup> Johann Ulrich König<sup>14</sup> und Johann Christoph Gottsched<sup>15</sup> ein wichtiges Thema.

### Gräbners Verteidigung der künstlichen Kirchenmusik

Am Ende seiner Antwort auf die 17. Frage („Ists auch nöthig / daß ein *Studiosus Theologiae Musicam* lerne?“) zeigt Gräbner eine gewisse Bitterkeit gegenüber den Geistlichen, die Feinde der Musik sind:

Daß er auch um desto eher die Music (welche GOtt selbst zu seinem Dienste gewidmet) weil er Verstand davon hat / mehr befördere als verfolge / welches letztere mehrentheils von der Ignorantz seinen Ursprung hat.

Im *Anhang von der Music* läßt Gräbner die subtile Schärfe dieser Bemerkung und auch den Zweck des Buches – die Erziehung der Kinder – völlig beiseite, um seinen Beweis für die Wichtigkeit der artifiziellen Kirchenmusik fortzusetzen. Nachdem er die Heilkraft der Musik und ein paar biblische Präzedenzfälle für deren Gebrauch beim Gottesdienst angeführt hat, stellt er die Frage: „Ist denn die Kirchen-Music ein *necessarium*?“

<sup>12</sup> Siehe Christian Ahrens, „Joh. Seb. Bach und der ‚neue Gusto‘ in der Musik um 1740“, in: *BJb* 72 (1986); Horst Heussner, „Der Musikdrucker Balthasar Schmidt in Nürnberg“, in: *Mf* 16 (1963); und Matthew Head, „If the Pretty Little Hand won't Stretch'': Music for the Fair Sex in Eighteenth-Century Germany“, in: *JAMS* 52/2 (1999).

<sup>13</sup> „Als sie auff dem Clavir spielte und drein sang“, in: *Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher noch nie zusammen-gedruckter Gedichte / vierdter Theil*, Bd. 24, in: *Neudrucke Deutscher Literaturwerke*, hrsg. v. B. Neukirch, Glückstadt 1704; reprint, Tübingen 1975, S. 49–50.

<sup>14</sup> „An Mademoiselle S\*: Über ihre Perfection in der Music“, in: Johann Ulrich von König, *Theatralische, geistliche, vermischte und galante Gedichte, allen Kennern und Liebhabern der edlen Poesie, zur Belustigung, ans Licht gestellt von Johann Ulrich von König* (Hamburg u. Leipzig, 1716), S. 380–381.

<sup>15</sup> „Als sie spielte“, in: Johann Friedrich Gräfe, *Samlung verschiedener und auserlesener Oden, zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertigt worden*, 4 Bde., 3. Bd., Halle 1741, Nr. 12.

Seine Antwort lautet: „Gott will sich nach bestem Vermögen gedienet haben.“ Dieses Thema kommt in der Antwort auf die dritte Frage des *Anhangs von der Music* wieder vor. Dort klagt Gräbner über die, die nur das schmucklose „a capella“-Singen, die altmodischen Motetten und Andreas Hammerschmidts *Musicalische Gespräche über die Evangelia* (Dresden 1655–56) beim Gottesdienst erlauben würden. Obwohl er die damals hitzig geführte Debatte zu opernhafter Musik in der Kirche nicht erwähnt, vertritt Gräbner die liberale Ansicht, daß die Wahl der Kirchenmusik den Musikern überlassen werden solle.<sup>16</sup>

Später im *Anhang* stellt Gräbner zwei Fragen über die Feinde der Musik im allgemeinen, obwohl es insgeheim auch um Feinde der Kirchenmusik geht. Bei der vierten Frage des *Anhangs* bietet der Autor drei Erklärungen für die falschen Meinungen der Musikfeinde: 1) den übermäßigen Geld- und Ehrgeiz, 2) die „Ignorantz“ der Musik und 3) das Fehlen an musikalischem Talent. Bei der Antwort auf die sechste Frage schreibt Gräbner die Schuld für den schlechten Ruf der Musik den niedrigen „Bierfiedlern“ zu, deren Ziel beim Musikspielen es sei, die Zuhörer „in der verfluchten Uppigkeit weiter fort“ zu drängen.<sup>17</sup> Nach Gräbner schütten die Feinde der Musik das Kind jedoch mit dem Bade aus.<sup>18</sup>

Im folgenden biete ich eine Übertragung des ganzen *Anhangs von der Music*, damit dieser kulturhistorisch wichtige Quellentext erstmals leicht zugänglich wird.

<sup>16</sup> Zur Kontroverse der opernhaftern Kirchenkantaten siehe: Georg Motz, *Die vertheidigte Kirchen-Music* [...], [Tilse]: 1703, s. RISM B-VI, S. 599; Christian Gerber, *Send-Schreiben an Tit. Herrn Georgium Motzen* [...], Arnstadt 1704, s. RISM B-VI, S. 357; Gottfried Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedancken von der Kirchen-Music, wie sie heutiges Tages beschaffen ist* [...], Frankfurt u. Leipzig 1727, s. RISM B-VI, S. 762; Joachim Meyer, *Unvorgreiffliche Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music* [...], Göttingen (?) 1726, s. RISM B-VI, S. 579, und ders., *Der anmassliche Hamburgische Criticus sine crisi* [...], Lemgo 1728, s. RISM B-VI, S. 579; Martin Heinrich Fuhrmann, *Das in unsern Opern-Theatris und Comædien-Bühnen Siechende Christenthum und Siegende Heidenthum* [...], Canterbury 1728, s. RISM B-VI, S. 337, ders., *Gerechte Wag-Schal* [...], Altona 1728, s. RISM B-VI, S. 337, und ders., *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle*, Köln 1729, s. RISM B-VI, S. 338; Johann Mattheson, *Der neue göttingische, aber viel schlechter, als die alten lacedämonischen urtheilende Ephorus* [...], Hamburg u. Leipzig 1727, s. RISM B-VI, S. 562, und ders., *Der musicalische Patriot* [...], Hamburg 1728, s. RISM B-VI, S. 562.

<sup>17</sup> Das Verspotten der „sündlichen“ Bierfiedler ist auch bei Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 62ff., und Johann Beer, *Musikalische Diskurse*, Nürnberg 1719, S. 161ff. zu finden.

<sup>18</sup> Dieses Argument wurde von Jacob Adlung auf S. 69 seiner *Anleitung* auf die Spitze getrieben. Er schrieb: „Die Kleider werden sehr misbraucht von denen Hoffärtigen; wollen wir deswegen (wie die Hottentotten in Africa) nackend gehen?“.

[S. 114] **Anhang von der Music und Tantzen.**

## Cap. 1: Von der Music.

## Die 1. Frage.

Was ist die Music / und wie viel ist von solcher zu halten?

Die Music nach ihrem Ursprung / nach ihrer Vortrefflichkeit / nach ihren verborgenen Geheimnissen / nach ihrer Wirkung / nach ihrer grossen Würde gnugsam zu beschreiben / stehet nicht in meinem Vermögen. Dieses will ich nur sagen / daß sie viel was edlers / was herrlichers / was vortrefflichers / und was nützlichers sey / als sich viele einbilden. Ich will versuchen / ob ich nicht meine hierbey gefasten einfältigen *Penseen* entwerffen kan / die ich aber keinem als unfehlbare Wahrheiten auffdringen / sondern ieden nach seinem Gutbefinden / davon zu halten was er will / freystellen will. Die Music kan nicht unfüglich der Abriß der gantzen Natur genennet werden. Zu verwundern ist es / weil sie zwar was materialisches / und dennoch unsichtbahres an sich hat / daß der *Sonus* in der Lufft verschwindet / und doch die Geheimniß-[S. 115]vollen Eigenschaften bey sich führet / daß sie den Menschen statt einer kostbahren Gemüths Artzeney kan *appliciret* werden. Sie ist nechst dem Wort GOTTes / das schönste Wesen / so wir auff der Welt zu unserer Gemüths-Ergötzlichkeit gebrauchen können / gestalt ihr auch dießfalls der theure Lutherus den Rang nach der Theologie gegönnet / wie er denn auch ferner schliesset / daß wenn alles Zeitliche auffhören / die Music alsdenn erst recht zum unendlichen Lobe GOTTes ihren Anfang nehmen werde. Die Music kan ferner auch genennet werden eine Linderung der Traurigkeit / eine Dämpfung der Rasenden / oder *Disposition* der unordentlichen Begierden. Eine Bewegung zur Andacht und Aufmunterung zum Lobe GOTTes. Zu Vermehrung ihres Lobes habe ich nicht nöthig / die Mauern zu Jericho anzuführen / so von dem Posaunen-Schall umgefallen / denn so dieses ihre eigene Wirckung / würde das Abblasen der Stadt-Pfeiffer von den Thürmen denen Städten grossen Schaden zufügen: Auch will ich nicht gedencken der Harffe Davids / vermittelt welcher der böse Geist von Saul getrieben wurde. Dieses ist beydes vielmehr denen *extraordinairen* Göttlichen Wunder-Wercken als der Music zuzuschreiben. Jedoch ist dieses *remarquabel*, daß es der Göttlichen Ma-[S. 116]jestät gefallen / durch die Music Wunder zu thun. Gleichwie auff Göttlichen Befehl die Arca Noa / die Bundes-Lade / die Stiffts-Hütte / der Tempel Salomonis in gewisse *Proportion* hat müssen eingerichtet werden / wie denn auch der Mensch / ja die gantze Welt in solcher Ordnung zusammen gesetzt ist / also auff gleiche Art bestehet der Music Natur und Wesen in nichts anders als richtiger Proportion. Weil ich mich oben schon entschuldiget / daß ich nicht vermögend zulänglich von dem Ursprung / Nutzen / Vortrefflichkeit / Würde und Würckung der Music zu schreiben / will ich allhier abbrechen.

## Die 2. Frage.

Ist denn die Kirchen-Music ein *necessarium*?

Auff gewisse *Condition* will es vor eine Nothwendigkeit gehalten werden / daß man aber die Bauern in kleinen Dörffern / wo etwa nur 20. Feuerstädte eingepfarret / dieser Nothwendigkeit wegen in Ermangelung der behörigen Mittel nicht entschuldigen könne / will ich nicht verneinen; wiewohl bekandt / daß auch auff vielen grossen Kirch-Farthen derer Dörffer die Music üblich eingeführet ist. Der liebe GOtt will sich nur nach unsern Vermögen gedienet haben / darum darff der-[S. 117]jenige / der eine rauhe unangenehme Stimme hat / das schöne Lied: Nun lob meine Seel den HERREN / mit eben solcher Freudigkeit anstimmen / als der / so mit der angenehmsten Stimme begabet; Denn GOTT siehet das Hertz an. Hieraus aber will nicht folgen / daß der eine schöne Stimme / selbige nur zur fleischlichen Ergötzlichkeit brauchen dürffe / bey dem Gottesdienst aber grunzen wolle wie eine Sau. GOtt will sich nach bestem Vermögen gedienet haben: Drum durffte das Opffer im Alten Testament keinen Fehl noch Mangel haben / und musten auch von denen Schaafen die Erstlinge geopffert werden. Hieraus folget nun klar / daß so ferne wir in einer Stadt oder Ort die Music haben können / nothwendig dem lieben GOtt in der Kirche nach bester Wissenschaft damit gedienet werden soll. Das Unvermögen aber führet auch allezeit die Entschuldigung bey sich / und ausser dieser kan auch sonst keine andere angenommen werden.

## Die 3. Frage.

Ist es denn nöthig / daß man so gar künstlich in der Kirche *musiciret* / wäre es denn nicht besser / daß man nur *choraliter*, oder nach Art der alten Muteten / oder aus dem Hammerschmid *musicirte*?

[S. 118] Ich bleibe bey obiger hievon gehaltenen Meinung / wo man es nicht besser haben kan / wird dem lieben GOtt noch hierdurch schon gedienet seyn; wenn wir es aber besser können / stehets uns *absolut* nicht frey geringer zu machen. Denn wenn dieser Satz seinen Grund hat / das wir GOtt nach bestem Vermögen dienen sollen / so muß auch nothwendig folgen / daß wir dem lieben GOtt mit der besten Music / so wir erlernen / dienen müssen / denn deßhalb giebt GOtt manchem Menschen ungemeyne Gaben / daß er dadurch wiederum will gerühmet seyn. Denn der Ruhm eines vortrefflichen Künstlers fällt nicht so wohl auff ihn / als auff GOtt / den Uhrheber wieder zurücke / maßen ein ieder / der wahre Erkänntniß von GOtt und sein[er] selbst besitzt / wird bekennen / daß die ihm beywohnenden Tugenden und Qualitäten nicht von ihm selbst / sondern von GOtt herkommen / und also fällt folglich der Ruhm desselben auff GOtt wieder zurücke. Denn GOTTES Güte rühmet sich in allen Creaturen und Wercken selbst.

## Die 4. Frage.

Was ist die Ursache / daß Menschen als rechte Feinde der Music gefunden werden?

[S. 119] Die erste ist diese / weil sich viel Menschen von Ehr- und Geld-Geitz so sehr bestricken lassen / daß sie auff keine Seelen- und Gemüths-Ergötzlichkeit *regardiren* können. Die andere Ursache ist die grosse Ignorantz von dieser herrlichen Wissenschaft. Die dritte halte ich gar vor ein *vitium naturæ*, da sich Leute finden / die in der Seelen und Gemüths-Ergetzlichkeit noch ihr Vergnügen suchen / und dennoch die Music nicht leiden können; ob schon die Music denen Menschen sonst angebohren / so seynd doch solche Leute nicht vermögend die leichteste Melodie nachzusingen / oder mit ihrer Stimme ein *accurates Intervallum* zu machen / welches doch sonst eine einfältige Bauern Magd zu thun vermag.

## Die 5. Frage.

Wer soll *Musicam* lernen?

Die Music ist allen Menschen / so von Natur dazu geschickt / wegen ihrer guten Eigenschaft zu *recommendiren*. Es ist hoch zu rühmen / und gereicht der edlen Music zu sonderbahrer Glorie und Auffnehmen / daß auch grosse Monarchen / Käyser / Könige und Fürsten solche an ihren Höfen mit grossen Kosten unterhalten / so wohl den lieben GOTT damit zu loben / als auch sich selbst dadurch zu erqui-[S. 120]cken / und die Centnerschwere Regierungs-Last zu erleichtern / noch mehr aber ist zu bewundern / daß solche grosse Häupter so viel Annehmlichkeit in der Music gefunden / daß sie solche selbst zu erlernen würdig zu achten bewogen worden. Welt-kündig ist es / wie gar sonderlich der grosse *Leopold*, ich meine den niemahls genug gepriesenen Römischen Käyser gloriwürdigsten Andenckens / in der Music *versiret* gewesen / so / daß höchstgedachte Se. Käyserl. Majestät so wohl den Unterscheid der *Musicorum* hauptsächlich verstanden / als auch selbst in der *Composition* in so weit *habil* gewesen / daß noch bey unterschiedenen *Maitern* der Music sonderliche *specimina* der stärcksten Kirchen-Stücke von Sr. Majestät eigener *elaboration* zu sehen seyn. Dergleichen ungemeines Exempel haben wir auch an dem theuersten Friedrich zu Sachen Gotha / gleichwie dessen wohlabgefaste Preißwürdige Regierung in ihren Progressen einer künstlichen und wohlgesetzten Harmonie zu vergleichen / also haben sich auch Se. Hoch-Fürstliche Durchl. in der Zusammensetzung der Musicalischen *Proportion* wie auch das Clavier gar sonderlich zu tractiren / *perfectioniret* / daß der Ruhm davon sehr weit erschollen. Da nun solche Hohe Häupter die Music gewürdiget / solche zu *exerciren* / so haben um desto weniger [S. 121] Geringere sich Bedencken zu nehmen / solche zu lernen / wenn sie anders von Natur darzu geschickt / und wird folglich die Music keinen *degradiren* / er sey von Stand und *Condition* was er wolle / nur muß der Unterscheid hierinnen wohl *observiret* werden / daß derjenige / so nicht Profeßion davon machen will / nicht allzu viel Zeit darauff wende / dadurch sein vorgesetztes *Propos* allzu grossen Abbruch leiden müste.

Die 6. Frage.

Woher kömmt die Verachtung der Music?

VON dem allzu sehr überhand genommenen / schädlichen / schändlichen und sündlichen Mißbrauche / und allzu grosser Geringachtung der Music. Wem ist nicht bekannt / wie bey allen Schwelgereyen / fressen und sauffen / huren und buben / sonderlich in denen Bier-Häusern und Dorff-Schencken / die Music auff das allerschändlichste gemißbrauchet wird? da sie doch / wie schon oben gedacht / keinen andern Entzweck hat / als den Schöpffer dadurch zu loben / und die geschwächten Gemüths-Kräfte wieder zu erquickten. Hier aber wird es umgekehret / indem Göttliche Majestät durch den schändlichen Mißbrauch verunehret / und die mehr als viehische Begier-[S. 122]den solcher gestalt durch die sündlichen Lieder und Melodien noch mehr gereizet werden in der verfluchten Uppigkeit noch weiter fort zu gehen. Es tragen auch andern Theils zu Verachtung der Music / ein vieles bey / die überhäufften Nacht-Musiken und allgemeines Ständgen machen / ja man vor dieser Zeit nur bey *Solennitäten* und bey Antritt grosser Aemter vornehmer Männern Nacht-Music gebracht / so wartet man ietzund damit den Mägden / auch wohl gar Huren auff / drum wundere dich nicht / warum die Music verachtet werde.

## Der Kopist „C. G. S.“ und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels

von Heike Pleß

Unser grosser Telemann hat uns eine Menge von solchen Kirchenstücken dargelegt, in welchen allezeit eine vortreffliche und abwechselnde Ordnung der Gesänge, eine edle Stärke des Ausdruckes, und zugleich das Leichte und Natürliche in den Melodien herrschet. Seine Kirchensachen haben dahero einen so allgemeinen Beyfall gefunden, daß in Teutschland wenig protestantische Kirchen zu finden seyn werden, wo man nicht die Telemannischen Jahrgänge aufgeföhret.<sup>1</sup>

Wie aus diesen 1758 formulierten Worten des Eisenacher Organisten Johann Ernst Bach ersichtlich wird, prägten Telemanns Kantaten in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Kirchenmusik an vielen Orten Deutschlands; zugleich bildeten sie über viele Jahrzehnte hinweg den Hauptbestandteil des zeitgenössischen Gebrauchsrepertoires der protestantischen Kirchenmusik, da viele Kantoren und Organisten nicht genügend Zeit zum Komponieren hatten oder nicht die erforderliche Qualifikation dazu besaßen.<sup>2</sup> Forschungen Wolf Hobohms zufolge „entsprachen Telemanns geistliche Kompositionen ganz den Anforderungen der von Kantoren, ‚Hörern‘ oder Pastoren vorherbedachten liturgischen Situationen.“<sup>3</sup> Aus diesem Grund fanden seine Kantaten in Abschriften weite Verbreitung, ja sie gingen bei den deutschen Kantoren gewissermaßen von Hand zu Hand<sup>4</sup> und wurden dabei oft den jeweils wechselnden Aufführungsmöglichkeiten angepaßt.<sup>5</sup>

Die Beliebtheit von Telemanns geistlichem Vokalschaffen schwand auch nach dem Tod des Komponisten nicht, so daß bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein Abschriften seiner Werke kursierten und als Repertoirestücke für die sonntäglichen Kirchenmusik-aufführungen in Gebrauch blieben.<sup>6</sup> Heute sind viele dieser Abschriften noch an ihren Entstehungsorten erhalten, so zum Beispiel in Goldbach bei Gotha, Schotten, Luckau,

<sup>1</sup> Johann Ernst Bach, Vorrede zu Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 14f.

<sup>2</sup> Vgl. Richard Petzold, *Georg Philipp Telemann – Leben und Werk*, Leipzig 1967, S. 148.

<sup>3</sup> Wolf Hobohm, „Grundzüge der Telemann-Überlieferung“, in: *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen, Bericht über die internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 9. Telemann-Festtage der DDR*, Magdeburg 12. bis 14. März 1987, hrsg. v. W. Hobohm u. C. Lange, Köln 1991, Teil 1, S. 5–18, speziell S. 6.

<sup>4</sup> Vgl. Werner Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's – Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel 1942, S. 24; sowie Georg Philipp Telemann, *Der Harmonische Gottesdienst, 72 Solokantaten für 1 Singstimme, 1 Instrument und Basso continuo – Hamburg 1725/26*, Teil 1: „Neujahr bis Reminiscer“, hrsg. v. G. Fock (= Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke*, Bd. 2), Kassel und Basel 1953, S. VII.

<sup>5</sup> Vgl. Petzold [s. Anm. 2], S. 149.

<sup>6</sup> Ebd.

Mügeln und Brandenburg; diese Quellen ermöglichen uns „bemerkenswerte Einblicke in lokale musikgeschichtliche Traditionen.“<sup>7</sup>

Andere Handschriftenbestände sind im Laufe der Zeit in die großen öffentlichen Bibliotheken abgewandert; die Rekonstruktion der oftmals nicht mehr direkt erkennbaren Provenienz solcher Quellen und ihrer ursprünglichen Bestimmung gehört zu den zentralen Aufgaben der Telemann-Quellenforschung. Ein instruktives Beispiel aus diesem weitgefächerten Problemkreis bildet den Gegenstand des vorliegenden Beitrags.

Die überaus weite Verbreitung der Kantaten Telemanns kann zum Teil damit erklärt werden, daß er seine Werke speziell auch mit Blick auf die Verwendung in beschränkten Verhältnissen komponierte. Er war daran interessiert, daß seine Kantaten nicht nur an wenigen Orten erklangen, sondern traf entsprechende Vorkehrungen, daß möglichst viele Kantoren dazu in die Lage gesetzt würden, diese in ihren Kirchen aufzuführen. Ein eindeutiger Beleg hierfür ist der Umstand, daß Telemann einige seiner Kantatenjahrgänge im Druck herausgab, so den *Harmonischen Gottesdienst* (Hamburg 1725/26, Texte von Matthäus Arnold Wilkens u. a.), den *Auszug derjenigen musicalischen und auf die Evangelien gerichteten Arien* (Hamburg 1727, Texte von Johann Friedrich Helbig), die *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (Hamburg 1731/32, Texte von Tobias Heinrich Schubart), das *Musikalische Lob Gottes* (Nürnberg 1744, Texte von Erdmann Neumeister) und den sogenannten *Engel-Jahrgang* (Hermsdorf 1748/49, Texte weitgehend von Daniel Stoppe).<sup>8</sup> Speziell der von ihm verfaßte Vorbericht zum *Harmonischen Gottesdienst* zeigt deutlich, wie sehr Telemann an der Verbreitung und möglichst umfassenden Verwendbarkeit seiner Kantaten gelegen war. In diesem Vorbericht räumt er den Aufführenden alle nur denkbaren Freiheiten ein. Er bestand weder auf bestimmten Instrumenten noch auf bestimmten Stimmlagen. Selbst eine rein instrumentale Ausführung in kammermusikalischem Rahmen lag im Bereich der von ihm umrissenen Möglichkeiten. Durch diese Freiheiten dürfte es für die Musiker nicht schwierig gewesen sein, sich die Kantaten je nach den vorhandenen Gelegenheiten einzurichten.

Innerhalb der Telemann-Forschung existieren verschiedene Studien, die sich mit den weit verstreuten handschriftlichen Quellen auseinandersetzen. Eine erste bedeutende Schrift zur Überlieferung der Vokalwerke Telemanns ist die von Werner Menke 1942 publizierte Dissertation *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's – Überlieferung und Zeitfolge*.<sup>9</sup> 1982 und 1983 folgte das ebenfalls von Menke erarbeitete *Telemann-Vokalwerkeverzeichnis* (TVWV), das einen umfassenden Überblick über das uns heute bekannte Vokalschaffen Telemanns ermöglicht.<sup>10</sup> Ein weiterer wichtiger Schritt für die

<sup>7</sup> Vgl. Hobohm [s. Anm. 3], S. 15.

<sup>8</sup> Vgl. Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. I: „Cantaten zum gottesdienstlichen Gebrauch“, Frankfurt am Main 1982, S. 200–204.

<sup>9</sup> Vgl. Menke 1942 [s. Anm. 4].

<sup>10</sup> Vgl. Menke 1982 [s. Anm. 8], und Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. II, Frankfurt am Main 1983.

Aufarbeitung des Quellenbestandes war ohne Zweifel die Internationale Wissenschaftliche Konferenz von 1987, bei der sich mehrere Forscher mit dem in verschiedenen Bibliotheken erhaltenen Werkbestand befaßten.<sup>11</sup>

In der einschlägigen Literatur wird immer wieder ein größerer Quellenbestand erwähnt, dessen Herkunft und Einordnung bislang nicht zuverlässig geklärt werden konnte. Dieser Bestand stammt von der Hand eines Kopisten, der die Titelseiten seiner Abschriften mit dem Monogramm „C. G. S.“ signiert hat. Mit der Provenienz dieser Kantatenabschriften beschäftigte sich bereits Werner Menke in seiner Studie von 1942,<sup>12</sup> auch in seinem Werkverzeichnis von 1981 kam er auf das damit verbundene Problem zurück.<sup>13</sup> Peter Krause setzte sich mit dem Problem im Blick auf die in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig erhaltenen Kantatenabschriften von der Hand dieses Kopisten anlässlich der Magdeburger Telemann-Konferenz von 1987 auseinander.<sup>14</sup> Die jüngste Abhandlung, die auf den Kopisten C. G. S. eingeht, ist der 1995 erschienene Aufsatz von Gundela Bobeth, in dem sich die Autorin anhand der in Hamburg überlieferten Abschriften von C. G. S. mit dem Hamburger Sänger Schieferlein als möglichem Kopisten und Vorbesitzer der Kantatenabschriften befaßte.<sup>15</sup>

Quellen von der Hand des Kopisten C. G. S. sind in Leipzig und Hamburg erhalten. Die von Menke erwähnten Abschriften dieses Kopisten in der Staatsbibliothek zu Berlin<sup>16</sup> konnten hingegen nicht nachgewiesen werden.<sup>17</sup> In Leipzig befinden sich, verteilt auf zwei Kapseln mit den Signaturen III. 2. 179 und III. 2. 181, insgesamt 95 von der Hand dieses Kopisten stammende Abschriften; es handelt sich dabei ausschließlich um Kantaten Telemanns. Die Quellen stammen sämtlich aus der Sammlung von Carl Ferdinand Becker (1804–1877). Eine Übersicht über die hier vorhandenen Werke findet sich in Anhang 1.

In der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg lassen sich unter den Signaturen ND VI 960 und ND VI 965 insgesamt 118 Kantaten von der Hand dieses Schreibers nachweisen. Es handelt sich dabei um 33 Kantaten von Georg Philipp Telemann sowie

<sup>11</sup> Vgl. *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung* [...] [s. Anm. 3].

<sup>12</sup> Vgl. hierzu Menke 1942 [s. Anm. 4], S. 10ff.

<sup>13</sup> Vgl. Menke 1982 [s. Anm. 8], S. 233.

<sup>14</sup> Vgl. Peter Krause, „Zu einigen Telemann-Quellen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig“, in: *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung* [...] [s. Anm. 3], S. 73–80.

<sup>15</sup> Vgl. Gundela Bobeth, „Der Hamburger Sänger Schieferlein als Sohn einer Buxtehuder Musikerfamilie und seine Stellung innerhalb der Kirchenmusik zur Zeit Telemanns“, in: *Hamburger Telemann-Archiv, Sonderveröffentlichung 3*, hrsg. v. A. Clostermann, Hamburg 1995, S. 1–20.

<sup>16</sup> Vgl. Menke 1942 [s. Anm. 4], S. 12.

<sup>17</sup> Siehe hierzu die Zusammenstellung der in den Berliner Telemann-Abschriften nachgewiesenen Kopisten und die entsprechenden Schriftproben bei Joachim Jaenecke, *Georg Philipp Telemann – Autographie und Abschriften* (= Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, I. Reihe, Bd. 7), München 1993, S. 335ff.

um 85 Kantaten von Gottfried Heinrich Stölzel.<sup>18</sup> Eine genaue Aufstellung dieser Werke findet sich in Anhang 2.

Auf dem Titelblatt und/oder der Partitur der von diesem Kopisten angefertigten Abschriften findet sich in der Regel der Vermerk „Poss: C. G. S.“ (s. Abb. 1–4 am Ende des Beitrags). Demnach verbirgt sich hinter den Initialen C. G. S. nicht nur der Name des Hauptschreibers dieser Quellen, sondern auch deren ursprünglicher Besitzer. Bevor Überlegungen zur Identität dieses Kopisten angestellt werden, seien zunächst einige Merkmale seiner Kantatenabschriften anhand der in Leipzig vorhandenen Kopien diskutiert.

Jede Kantatenabschrift umfaßt jeweils eine Partitur und einen zugehörigen Stimmensatz. Die Quellen sind durchgängig im Hochformat geschrieben und werden von einem gemeinsamen Titelumschlag zusammengefaßt. Die heute in den Kapseln nach dem Kirchenjahr geordneten Kantaten stellen keinen geschlossenen Kantatenjahrgang dar: 41 Stücke sind dem *Harmonischen Gottesdienst* entnommen, 35 stammen aus der *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*, während die restlichen verschiedenen Kantaten anderen Jahrgängen angehören. Auch zusammengenommen bilden die einzelnen Serien keinen vollständigen Jahrgang, da einerseits die Stücke zu einigen Sonn- und Festtagen – wie zum Beispiel zum Sonntag nach Neujahr, zu Epiphania oder zum ersten Pfingsttag – fehlen, andererseits zu vielen Sonntagen zwei oder drei Kantaten vorliegen.

Da die meisten der 95 in Leipzig vorhandenen Telemann-Kantaten des Kopisten C. G. S. aus dem *Harmonischen Gottesdienst* von 1725/26 stammen, wurden die Abschriften mit der in der Telemann-Gesamtausgabe Band 2 bis 5 vorliegenden quellenkritischen Edition des Originaldrucks verglichen.<sup>19</sup> Dabei konnte festgestellt werden, daß die Besetzungsangaben in der Partitur im wesentlichen dem Originaldruck entsprechen und die Instrumentenangaben sogar bei allen Kantaten übereinstimmen. Die Singstimmen sind überwiegend dem Sopran, manchmal aber auch dem Tenor oder Baß zugewiesen. Auf der Partitur wird Telemann nicht immer als Komponist genannt. Weiterhin fällt bei den Partituren das häufige Fehlen bzw. die Unvollständigkeit der dynamischen Zeichen auf. Auch die Generalbaßbezifferung der Basso-continuo-Stimme ist nicht immer eingetragen oder entspricht nicht ganz dem Original. Eine weitere Abweichung von den Originaldrucken stellt die Kantate Nr. 21 *Weg mit Sodoms gift'gen Früchten* dar, die von C-Dur nach D-Dur transponiert wurde.

Die durch die Stimmensätze geforderte Besetzung entspricht hingegen meist nicht der ursprünglichen, so treten neben den im Originaldruck vorgesehenen Stimmen zusätzliche Ripien-, Violoncello- und Fagottstimmen auf. Die diesbezüglichen Angaben auf dem Titelblatt des Stimmensatzes korrespondieren allerdings nicht immer mit den wirk-

<sup>18</sup> Mit dem Problem der C. G. S.-Abschriften von Kantaten Stölzels setzte sich bereits Fritz Henneberg auseinander, vgl. hierzu F. Henneberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel* (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Bd. 8), Leipzig 1976, S. 28.

<sup>19</sup> Vgl. Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke*, Bd. 2–5, Kassel 1953–1957.

lich vorhandenen Stimmen. Manchmal fehlen einige Stimmen, manchmal wurden einzelne Stimmen begonnen, aber nicht beendet.

Alle Organo-Stimmen sind transponiert, sie stehen einen Ganzton oder eine kleine Terz tiefer als die übrigen. Die Singstimmen sind manchmal in einem anderen Schlüssel notiert. Außerdem wurde die Singstimme von Nr. 65 in eine andere Stimmlage umgeschrieben (eine Oktave tiefer notiert als im Originaldruck).

Die Ripienstimmen weisen viele Pausen auf: Sie schweigen immer dann, wenn der Originaldruck ein ‚piano‘ vorgibt und spielen mit, wenn ‚forte‘ vorgeschrieben ist. Bei der Notierung dieser Ripienstimmen wurden demnach die dynamischen Zeichen des Originaldruckes stets beachtet, auch wenn sie in den abgeschriebenen Partituren oft fehlen.

Wie erwähnt, konnte in der einschlägigen Literatur bislang keine plausible Auflösung der Initialen C. G. S. erbracht werden. Nach Menke stammen die Abschriften nach Analyse der Handschrift, des Papiers und der Wasserzeichen aus dem siebenten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts.<sup>20</sup> Entsprechend datiert auch Glöckner die Kantatenabschriften anhand der Wasserzeichen und der Schrift auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>21</sup> Menke setzt den Kopisten C. G. S. mit dem Musiker Schieferlein gleich,<sup>22</sup> der in Hamburg in der Zeit von 1729 bis 1767 als Sänger bei Kirchenmusik- und Opernaufführungen nachweisbar ist<sup>23</sup> und nach dem Tod Telemanns bis zum Dienstantritt Carl Philipp Emanuel Bachs die Amtsgeschäfte des städtischen Musikdirektors versah.<sup>24</sup> Menke erschien es plausibel, Schieferlein als den gesuchten Schreiber in Betracht zu ziehen, da Abschriften von C. G. S. auch in Hamburg vorliegen.

Des weiteren nannte Menke als möglichen Kantatenabschreiber Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782), der seit 1732 als Organist in Nordhausen wirkte. Schröter war jahrelang Kopist von Antonio Lotti in Dresden und führte in seinem Musikverzeichnis vor allem Dichter auf, deren Texte häufig auch von Telemann vertont wurden.<sup>25</sup> Die Auflösung der Initialen C. G. S. als Christoph Gottlieb Schröter verwarf Menke später allerdings wieder und gab in seinem Thematischen Verzeichnis nur noch Schieferlein an, allerdings ohne weiteres Material beizubringen.<sup>26</sup>

Bei näherer Prüfung der Argumente ergibt sich allerdings, daß keiner der beiden von Menke genannten Personen als möglicher Kopist der Kantatenabschriften wirklich in Betracht kommt. Die Zuweisung an Christoph Gottlieb Schröter läßt sich durch nichts begründen. Anhand der Wasserzeichen konnte festgestellt werden, daß das Papier der

<sup>20</sup> Vgl. Menke 1942 [s. Anm. 4], S. 10.

<sup>21</sup> Vgl. Andreas Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1990 (= Beiträge zur Bachforschung, Bd. 8), S. 24.

<sup>22</sup> Vgl. Menke 1942 [s. Anm. 4], S. 10.

<sup>23</sup> Vgl. Krause [s. Anm. 14], S. 79.

<sup>24</sup> Ebd.; Bobeth [s. Anm. 15], S. 3f.

<sup>25</sup> Vgl. Menke 1942 [s. Anm. 4], S. 10.

<sup>26</sup> Vgl. Menke 1982 [s. Anm. 8], S. 233.

Kantatenabschriften hauptsächlich aus sächsischen Papiermühlen stammt.<sup>27</sup> Da Schröter aber im Thüringer Raum ansässig war, kann er als möglicher Kandidat von vornherein ausgeschlossen werden. Auch Schieferlein kommt nicht in Frage, da seine Vornamen Otto Ernst Gregorius lauteten,<sup>28</sup> also nicht mit den Initialen C. G. S. übereinstimmen. Selbst die von Bobeth erwogene Möglichkeit, daß Schieferlein nur seinen dritten Vornamen benutzte und mit C. seine Berufsbezeichnung Cantor abkürzte, muß als sehr unwahrscheinlich angesehen werden.<sup>29</sup> Letztlich kann Schieferlein als Kopist auch deshalb abgelehnt werden, weil er als Hamburger Musiker und kurzzeitiger Nachfolger Telemanns keine Veranlassung gehabt haben dürfte, dessen Kantaten abzuschreiben, da davon ausgegangen werden kann, daß ihm entsprechende Notendrucke und Originalhandschriften Telemanns an seinem Wirkungsort zur Verfügung standen.

Wie bereits dargelegt, stammt das Papier der Kantatenabschriften fast ausschließlich aus Sachsen, hauptsächlich aus den Papiermühlen Crossen bei Zwickau, Glauchau, Niederlungwitz; das einzige nichtsächsische Papier stammt aus der Papiermühle Röthenbach bei St. Wolfgang in Mittelfranken.<sup>30</sup> Aufgrund dieser Beobachtung ist entgegen der bisher in der Literatur vertretenen Auffassung zu vermuten, daß die Quellen in Sachsen – und nicht in Norddeutschland – entstanden, denn: „Jeder, der viel Schreibpapier konsumiert, [...] bedient sich in der Regel der Papiersorten, die am jeweiligen Wohnort zu erwerben sind.“<sup>31</sup> Weiterhin ist zu bedenken, daß Abschriften Telemannscher Kantaten hauptsächlich von Kantoren angefertigt wurden.<sup>32</sup> Menke spricht sogar davon, daß die sächsischen Kantoren bei der Beschaffung von Kantaten Telemanns besonders eifrig waren. Er nennt als Beispiele Kopisten in Grimma und Mügeln. Aus einem in Grimma erhaltenen Brief von Johann Weyrauch geht hervor, daß auch noch andere Kantoren aus der näheren und weiteren Umgebung an der Aufführung Telemannscher Werke interessiert waren. Die Musiker machten sich gegenseitig mit ihren Sammlungen bekannt und tauschten Werke aus.<sup>33</sup> Somit kann als Arbeitshypothese gelten, daß es sich bei C. G. S. um einen sächsischen Kantor handelte, der vermutlich in der Mitte und zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig war.

Anhand von Reinhard Vollhardts umfassendem Nachschlagewerk zu den städtischen Kantoren und Organisten im Königreich Sachsen<sup>34</sup> konnten drei Kantoren mit den Initialen C. G. S. ermittelt werden, die in dem fraglichen Zeitraum in Sachsen wirkten:

<sup>27</sup> Vgl. Krause [s. Anm. 14], S. 77–78.

<sup>28</sup> Vgl. Bobeth [s. Anm. 15], S. 8.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Vgl. Krause [s. Anm. 14], S. 77–78.

<sup>31</sup> Wisso Weiß, „Zu Papieren und Wasserzeichen Telemannischer Notenhandschriften“, in: *Georg Philipp Telemann – Werküberlieferung* [...] [s. Anm. 3], S. 19–34, speziell S. 33.

<sup>32</sup> Vgl. Menke 1942 [s. Anm. 4], S. 24.

<sup>33</sup> Ebd., S. 9–10.

<sup>34</sup> Vgl. Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899.

- Christian Gottlieb Scheibe (1748–1806), Kantor in Neusalza
- Christian Gottlob Schilling (1748–1786), Kantor in Zwönitz
- Christian Gotthilf Sensenschmidt (1734–1778), Kantor in Meerane

Ferner ist in dem fraglichen Zeitraum Christian Gottlieb Schenke (bis 1776 in Freiberg und anschließend bis 1803 in Pirna tätig) zu berücksichtigen; obwohl er Zeit seines Lebens ein Organisten- und kein Kantorenamt innehatte, könnte bei ihm ebenfalls ein Interesse an Kantaten Telemanns vorgelegen haben. Trotzdem kann Schenke aus der näheren Betrachtung von vornherein ausgeschlossen werden. Da es an seinem langjährigen Wirkungsort Freiberg eine eigene Papiermühle gab, wären in seinen Abschriften entsprechende Wasserzeichen zu erwarten.

Somit engt sich der Kreis der möglichen Kopisten der Kantaten auf die drei genannten sächsischen Kantoren ein, die nachstehend näher betrachtet werden:

– Christian Gottlob Schilling war von 1748 bis zu seinem Tod am 3. November 1786 Kantor und Rektor in Zwönitz (Ephorie Stollberg).<sup>35</sup> Er stammte aus Grünstädtel, wo sein Vater Carl Gottfried Schilling als Schulmeister und Organist wirkte.<sup>36</sup> In den Unterlagen des Kirchenarchivs Zwönitz wird er mehrfach erwähnt.<sup>37</sup> Nach dem Befund eines im sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden ermittelten eigenhändigen Schreibens muß Christian Gottlob Schilling als möglicher Kopist allerdings ausgeschlossen werden, da zwischen seiner Handschrift und den Kantatenkopien keinerlei Ähnlichkeiten bestehen.<sup>38</sup>

– Christian Gottlieb Scheibe war von 1748 bis zu seinem Tod am 10. Januar 1806 Kantor in Neusalza (Ephorie Radeberg).<sup>39</sup> Er wurde am 6. Januar 1728 in Spremberg, der unmittelbaren Nachbargemeinde von Neusalza, geboren.<sup>40</sup> In der 1770 vom Bürgermeister Hohlfeld erstellten handschriftlichen Chronik wird er in Kapitel X erwähnt. Einer in späterer Zeit gedruckten Chronik ist zu entnehmen, daß sein Vater Christian Scheibe als Schulmeister und Kantor in Spremberg wirkte und Scheibe damit der direkte Nachfolger seines Vaters in Neusalza war.<sup>41</sup> Bei näherer Betrachtung ergibt sich allerdings, daß auch Christian Gottlieb Scheibe nicht als der gesuchte Kopist in Frage kommt. Ein eigenhändiges Schriftzeugnis steht zwar leider nicht zur Verfügung, doch sprechen die äußeren Umstände für sich: Die Kirchenmusik in dem kleinen Städtchen Neusalza fand in äußerst bescheidenem Rahmen statt; die Figuralmusik konzentrierte sich auf die größere Kirche im benachbarten Spremberg. Als vorhandene Instrumente

<sup>35</sup> Ebd., S. 383, vor Ort nachweisbar durch den Sterbeeintrag im Pfarramt Zwönitz, St. Trinitatis.

<sup>36</sup> Dies geht aus dem Heiratseintrag im Pfarramt Zwönitz hervor.

<sup>37</sup> Erwähnungen finden sich außer in dem Heiratseintrag und Sterbeeintrag noch in den Bewerbungsschreiben um seine Nachfolge.

<sup>38</sup> Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand Ministerium für Volksbildung, Nr. 5468.

<sup>39</sup> Vgl. Vollhardt [s. Anm. 34], S. 234.

<sup>40</sup> Heute heißt die Ortschaft Neusalza-Spremberg.

<sup>41</sup> Diese Angaben verdanke ich Herrn Kantor i. R. Siegfried Seifert.

zur Zeit C. G. Scheibes lassen sich in Neusalza lediglich eine 1754 in Oybin gekaufte Orgel, einige Pauken und Trompeten sowie ein Satz Posaunen nachweisen.<sup>42</sup> Scheibe dürfte weder Veranlassung gehabt haben, Kantaten Telemanns aufzuführen, noch standen ihm die in den Abschriften angegebenen Instrumente zur Verfügung. Außerdem liegen die Papiermühlen, aus denen das Papier der Kantatenabschriften stammt, sehr weit von Neusalza entfernt. Sie befinden sich zwar im sächsischen Raum, jedoch beträgt die Entfernung nach Nieder-Lungwitz 170 km, nach Glauchau 175 km und nach Crossen 185 km. Daß Scheibe von diesen weit entfernt liegenden Orten das Papier bezog und nicht aus seiner näheren Umgebung, ist sehr unwahrscheinlich.

– Als dritter Kandidat ist schließlich Christian Gotthilf Sensenschmidt zu betrachten. Von 1734 bis zu seinem Tod am 20. September 1778 war er als Kantor in Meerane (Ephorie Glauchau) tätig. Er wirkte dort als Nachfolger seines Vaters Benjamin Sensenschmidt, der ab 1706 dort das Kantorat bekleidet und 1709 die Meeraner Kantoreigesellschaft (in den Dokumenten auch „Musikalischer Fiscus“ oder „Chorus musicus“ genannt) gegründet hatte.<sup>43</sup> In der Tat weisen alle äußeren Indizien darauf hin, daß es sich bei Sensenschmidt um den gesuchten Schreiber der Leipziger und Hamburger Telemann-Quellen handelt.

1. Für Sensenschmidt spricht eindeutig der Papierbefund. Die von Krause bestimmten sächsischen Papiermühlen Glauchau, Crossen und Nieder-Lungwitz liegen alle in der unmittelbaren Nachbarschaft von Meerane. Die Entfernung von Meerane zu Glauchau beträgt nur 7 km, zu Nieder-Lungwitz 10 km und zu Crossen 14 km.

2. Die Meeraner Kirche besaß zur Zeit Sensenschmidts ein neues Violoncello<sup>44</sup> und eine „Grand-Oboe“;<sup>45</sup> beide Instrumente werden auch in den Kantatenabschriften explizit als Instrumente verlangt.

3. Es ist belegt, daß Sensenschmidt an der Aufführung von geistlicher Figuralmusik interessiert war und mehrmals auch eigene Kantaten schrieb. So wurde etwa am 9. September 1753 bei der Einweihung der Meeraner Friderici-Orgel eine von ihm gedichtete und komponierte Festmusik aufgeführt.<sup>46</sup> Am Michaelistag 1755 erklangen drei für die Jubelfeier zum Gedächtnis des Augsburger Religionsfriedens komponierte Kantaten.<sup>47</sup> Und am 29. November 1774 wurde anlässlich der Berufung des Pastors M. Andreas Zwicker vom Collegium musicum eine Einführungsmusik (*Liebe und Ehrfurcht verknüpft euch beyde*) unter der Leitung Sensenschmidts aufgeführt,<sup>48</sup> die aller Wahrscheinlichkeit nach auch aus seiner Feder stammte.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Vgl. Vollhardt [s. Anm. 34], S. 213.

<sup>44</sup> Siehe Kirchenrechnungen 1735/36.

<sup>45</sup> Siehe Kirchenrechnungen 1756/57.

<sup>46</sup> Vgl. Vollhardt [s. Anm. 34], S. 213f.; erwähnt wird diese Tatsache außerdem bei Walter Hüttel, *Studien zur Musikgeschichte der Stadt Meerane*, Meerane 1994, S. 14 und S. 25.

<sup>47</sup> Vgl. Hüttel [s. Anm. 46], S. 14.

<sup>48</sup> Der Kantatentext mit Titelblatt befindet sich im Ephoralarchiv Glauchau, Loc. 156.

4. Sogar eine Verbindung C. F. Beckers zu Meerane kann nachgewiesen werden, denn der zwischen 1854 und 1869 in Meerane tätige Musikdirektor August Teich war vordem Schüler Beckers in Leipzig.<sup>49</sup>

Die endgültige Bestätigung gelang schließlich nach aufwendiger Sucharbeit durch die Auffindung mehrerer eigenhändiger Schreiben Sensenschmidts aus den Jahren 1738 und 1764 im Ephoralarchiv Glauchau.<sup>50</sup> Die Gestaltung der kalligraphischen Titelseiten der Kantatenabschriften läßt sich etwa mit dem Duktus der Anrede- und Grußformeln in einem Schreiben an den Meeraner Superintendenten vergleichen; die für die Textunterlegung der Singstimmen verwendete Gebrauchsschrift entspricht in jeder Hinsicht der in den Eingaben zu findenden Buchstabenschrift (vgl. Abb. 5 u. 6 am Ende des Beitrags). Da Sensenschmidts Handschrift in den mehr als 25 Jahren, die zwischen den frühesten und spätesten Dokumenten liegen, keine unmittelbar erkennbaren Entwicklungen durchgemacht hat, ist eine genauere Datierung seiner Kantatenabschriften derzeit nicht möglich. Im Blick auf die Entstehungszeit der von ihm kopierten Werke wäre zu erwägen, ob nicht zumindest die Aufführungsmaterialien zu den beiden Teilen von Telemanns *Harmonischem Gottesdienst* bereits zu Beginn von Sensenschmidts Anstellung angefertigt wurden. Im Zuge einer beständigen Repertoireerweiterung könnten dann entsprechend später die Abschriften nach den 1744 und 1748/49 veröffentlichten Kantatenzyklen *Musikalisches Lob Gottes* und *Engel-Jahrgang* entstanden sein. Vielleicht werden in Zukunft eingehendere quellenkritische Untersuchungen eine präzisere chronologische Einordnung ermöglichen.

Mit der Identifizierung des Meeraner Kantors Christian Gotthilf Sensenschmidt wird eine wichtige Gestalt für die Überlieferung der Kantaten von Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel erstmals greifbar. Zugleich erhält das bislang lediglich durch archivalische Belege dokumentierbare Wirken der Meeraner Kantoreigesellschaft mit der Erschließung eines umfangreichen Repertoirequerschnitts einen neuen kennenswerten Akzent. Die Musikpflege der kleinen sächsischen Stadt rückt durch die Zuordnung eines größeren zusammenhängenden, infolge der Zeitläufte von seinem historischen Umfeld getrennten und damit in seiner Relevanz unkenntlich gewordenen Handschriftenrepertoires schlaglichtartig in das Blickfeld der Forschung. Dank ihres exemplarischen Charakters reichen die Implikationen dieser Fallstudie weit über die Fragestellungen einer rein regional orientierten Musikgeschichtsschreibung hinaus.

<sup>49</sup> Vgl. Hüttel [s. Anm. 46], S. 16f.

<sup>50</sup> Ephoralarchiv Glauchau, Loc. 158, Loc. 176 und Loc. 157.

## Anhang 1

Aufstellung aller Kantatenabschriften des Schreibers „C. G. S.“ in der Musikbibliothek Leipzig (III. 2. 179 und III. 2. 181)

I. Kantaten aus dem *Harmonischen Gottesdienst*

1. TVWV 1:481 *Erwachtet zum Kriegen, ihr Seelen rüstet Euch*, 1. Advent
2. TVWV 1:440 *Endlich wird die Stunde schlagen*, 2. Advent
3. TVWV 1:1483 *Vor des lichten Tages Schein*, 3. Advent
4. TVWV 1:1040 *Lauter Wonne, lauter Freude*, 4. Advent
5. TVWV 1:469 *Erquickendes Wunder der ewigen Gnade*, 1. Weihnachtstag
6. TVWV 1:953 *Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen*, 2. Weihnachtstag
7. TVWV 1:1511 *Was gleicht dem Adel wahrer Christen*, Sonntag nach Weihnachten
8. TVWV 1:715 *Halt ein mit deinem Wetterstrahle*, Neujahr
9. TVWV 1:1502 *Warum verstellst du die Gebärden?*, 3. Sonntag nach Epiphania
10. TVWV 1:730 *Hemmet den Eifer, verbannet die Rache*, 4. Sonntag nach Epiphania
11. TVWV 1:1044 *Liebe, die vom Himmel stammet*, 5. Sonntag nach Epiphania
12. TVWV 1:1516 *Was ist das Herz? Ein finstrer Ort*, 6. Sonntag nach Epiphania
13. TVWV 1:425 *Ein jeder läuft, der in den Schranken läuft*, Septuagesimae
14. TVWV 1:1521 *Was ist mir doch das Rühmen nütze?*, Sexagesimae
15. TVWV 1:1258 *Seele, lerne dich erkennen*, Estomihi
16. TVWV 1:549 *Fleuch der Lüste Zauberauen*, Invocavit
17. TVWV 1:313 *Der Reichtum macht allein beglückt*, Reminiscere
18. TVWV 1:1498 *Wandelt in der Liebe*, Oculi
19. TVWV 1:385 *Du bist verflucht, o Schreckensstimme*, Laetare
20. TVWV 1:1584 *Wer ist, der dort von Edom kömmt?*, Judica
21. TVWV 1:1245 *Schaut die Demut Palmen tragen*, Palmarum
22. TVWV 1:1534 *Weg mit Sodoms gift'gen Früchten*, 1. Ostertag
23. TVWV 1:1422 *Triumphierender Versöhner, tritt aus deiner Kluft hervor*, 2. Ostertag
24. TVWV 1:955 *Jauchzt, ihr Christen, seid vergnügt*, 3. Ostertag
25. TVWV 1:96 *Auf ehernen Mauern [...] ruht unsrer Hoffnung Zuversicht*, Quasimodogeniti
26. TVWV 1:805 *Hirt und Bischof unsrer Seelen*, Misericordias
27. TVWV 1:356 *Dies ist der Gotteskinder Last*, Jubilate
28. TVWV 1:1256 *Schmückt das frohe Fest mit Maien*, 2. Pfingsttag
29. TVWV 1:447 *Ergeuß dich zur Salbung der schmach tenden Seele*, 3. Pfingsttag
30. TVWV 1:1745 *Unbegreiflich ist dein Wesen*, Trinitatisfest
31. TVWV 1:1471 *Verlöschet, ihr Funken der irdischen Liebe*, 1. Sonntag nach Trinitatis

32. TVWV 1:1401 *Stille die Tränen des winselnden Armen*, 2. Sonntag nach Trinitatis  
 33. TVWV 1:1562 *Wenn Israel am Nilusstrande*, 7. Sonntag nach Trinitatis  
 34. TVWV 1:859 *Ich schaue bloß auf Gottes Güte*, 18. Sonntag nach Trinitatis  
 35. TVWV 1:506 *Es ist ein schlechter Ruhm*, 19. Sonntag nach Trinitatis  
 36. TVWV 1:334 *Die Ehre des herrlichen Schöpfers zu melden*, 20. Sonntag nach Trinitatis  
 37. TVWV 1:1467 *Verfolgter Geist, wohin?*, 21. Sonntag nach Trinitatis  
 38. TVWV 1:449 *Erhalte mich, o Herr, in deinem Werke*, 22. Sonntag nach Trinitatis  
 39. TVWV 1:1069 *Locke nur, Erde, mit schmeichelndem Reize*, 23. Sonntag nach Trinitatis  
 40. TVWV 1:118 *Beglückte Zeit, die uns des Wortes Licht*, 24. Sonntag nach Trinitatis  
 41. TVWV 1:436 *Ein zartes Kind hat nirgends größ're Lust*, 25. Sonntag nach Trinitatis

## II. Kantaten aus der Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes

1. TVWV 1:406 *Jesus kommt, ihr Teuffel flieht*, 1. Advent  
 2. TVWV 1:1 *Abscheuliche Tiefe des großen Verderbens*, Sonntag nach Weihnachten  
 3. TVWV 1:1615 *Wer zweifelt, daß man unser Hertze*, 4. Sonntag nach Epiphantias  
 4. TVWV 1:312 *Der Regen Gottes fällt auf gute Sprossen*, 5. Sonntag nach Epiphantias  
 5. TVWV 1:328 *Dich, den meine Seele liebet*, 6. Sonntag nach Epiphantias  
 6. TVWV 1:1696 *Beweget euch munter, ihr lässigen Hände*, Septuagesimae  
 7. TVWV 1:1366 *Herr, streu in mich des Wortes Samen*, Sexagesimae  
 8. TVWV 1:989 *Jetzt geht der Lebens Fürst zum Tode*, Palmarum  
 9. TVWV 1:1659 *Weide mich auf grüner Auen*, Misericordias  
 10. TVWV 1:1244 *Schau Seele, Jesus geht zum Vater*, Cantate  
 11. TVWV 1:1728 *Zeuch ohn Verzug in deinen Nöthen*, Rogate  
 12. TVWV 1:48 *Die Bosheit dreht das schnellste Rad*, Exaudi  
 13. TVWV 1:924 *Ihr Wölfe, droht mit euren Klauen*, 3. Pfingsttag  
 14. TVWV 1:1369 *Alter Adam, du musst sterben*, Trinitatisfest  
 15. TVWV 1:479 *Ertrage nur das Joch der Mängel*, 1. Sonntag nach Trinitatis  
 16. TVWV 1:121 *Zerknirsche, Du mein blödes Hertze*, 3. Sonntag nach Trinitatis  
 17. TVWV 1:1107 *Meine Seele erhebt den Herrn*, Mariae Heimsuchung  
 18. TVWV 1:1391 *Ein seeliges Kind Gottes*, 4. Sonntag nach Trinitatis  
 19. TVWV 1:679 *Sei still, zerreiß der Nahrung Netze*, 5. Sonntag nach Trinitatis  
 20. TVWV 1:331 *Die Glut des Zorns, das Feuer der Rache*, 6. Sonntag nach Trinitatis  
 21. TVWV 1:1634 *Wie schmerzlich drückt die schwere Bürde*, 7. Sonntag nach Trinitatis  
 22. TVWV 1:1485 *Vor Wölfen in der Schafe Kleidern*, 8. Sonntag nach Trinitatis

23. TVWV 1:155 *Du bist mir, schönes Gut der Erden*, 9. Sonntag nach Trinitatis  
 24. TVWV 1:764 *Herr, meiner Sehnsucht Seltenheit*, 11. Sonntag nach Trinitatis  
 25. TVWV 1:531 *Da Jesu, deinen Ruhm zu mehren*, 12. Sonntag nach Trinitatis  
 26. TVWV 1:1294 *Hochselige Blicke, voll heiliger Wonne*, 13. Sonntag nach Trinitatis  
 27. TVWV 1:514 *Es ist um aller Menschen Leben*, 14. Sonntag nach Trinitatis  
 28. TVWV 1:34 *Herzbrechend ist das Augenbrechen*, 16. Sonntag nach Trinitatis  
 29. TVWV 1:404 *Du bist ja, hochbedrängte Liebe*, 18. Sonntag nach Trinitatis  
 30. TVWV 1:1620 *O schöne Wollust dieser Erden*, 20. Sonntag nach Trinitatis  
 31. TVWV 1:1564 *Ach Gott, wie beugt der Eltern Herze*, 21. Sonntag nach Trinitatis  
 32. TVWV 1:33 *Sanftmutsvolle zarte Triebe*, 22. Sonntag nach Trinitatis  
 33. TVWV 1:392 *Du machst mir, strenger Tod*, 24. Sonntag nach Trinitatis  
 34. TVWV 1:912 *Ihr schüchternen Blicke*, 26. Sonntag nach Trinitatis  
 35. TVWV 1:1479 *Viel Tausend sind, die hier und da*, 27. Sonntag nach Trinitatis

### III. Kantaten aus dem Jahrgang Hamburg 1724 N.

1. TVWV 1:512 *Es ist gut, auf den Herrn vertrauen*, 21. Sonntag nach Trinitatis  
 2. TVWV 1:1019 *Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis*, 1. Weihnachtstag

### IV. Kantaten aus dem Jahrgang Hamburg 1725 N.

1. TVWV 1:1489 *Wachet und betet, daß ihr nicht*, 3. Ostertag  
 2. TVWV 1:1552 *Wenn aber der Tröster kommen wird*, Cantate  
 3. TVWV 1:142 *Christus hat sich selbst für uns gegeben*, 17. Sonntag nach Trinitatis  
 4. TVWV 1:741 *Herr, Herr Gott, barmherzig und gnädig*, 19. Sonntag nach Trinitatis  
 5. TVWV 1:711 *Habt nicht lieb die Welt*, 20. Sonntag nach Trinitatis  
 6. TVWV 1:627 *Glaubt nicht einem jeglichen Geist*, 25. Sonntag nach Trinitatis

### V. Kantaten aus dem Jahrgang Hamburg 1725 V.

1. TVWV 1:1336 *Sie ist gefallen, Babylon, die grosse*, Oculi  
 2. TVWV 1:266 *Der Herr ist mein Hirte*, Misericordias  
 3. TVWV 1:1343 *Singet dem Herrn ein neues Lied*, Himmelfahrt  
 4. TVWV 1:545 *Euch zuvörderst hat Gott auferwecket sein Kind*, 10. Sonntag nach Trinitatis  
 5. TVWV 1:858 *Ich sage euch, dieser ging hinab*, 11. Sonntag nach Trinitatis  
 6. TVWV 1:260 *Der Herr hat gesagt zu meinem Herrn*, 18. Sonntag nach Trinitatis

## VI. Kantaten ohne mögliche Jahrgangszuweisung

1. TVWV 1:673 *Gott Lob und Dank, heut grüßet uns ein neues Jahr*, Neujahr,  
2. Komposition des Textes von 1:672 (1732)
2. TVWV 1:738 *Herr, erhöre meine Stimme*, Rogate
3. TVWV 1:309 oder 1:310 ? *Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe*,  
5. Sonntag nach Trinitatis, Hamburg 1725 V. oder Frankfurt 1719
4. TVWV 1:219 *Dem höchsten Gott zu loben*, Erntedankfest (Messis)
5. TVWV 7:23 *Jehova pascit me*, Psalm 23

## Anhang 2

Aufstellung aller Kantatenabschriften des Schreibers „C. G. S.“ in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND. VI. 960 und ND. VI. 965)

### Telemann-Kantaten (ND.VI.960)

#### I. Kantaten aus dem *Harmonischen Gottesdienst*

1. TVWV 1:213 *Deine Toten werden leben*, Rogate
2. TVWV 1:387 *Du fährst mit Jauchzen und heller Posaune*, Himmelfahrt
3. TVWV 1:349 *Die Kinder des Höchsten*, Johannisfest
4. TVWV 1:1594 *Wer sehnet sich nach Kerker, Stein*, 3. Sonntag nach Trinitatis
5. TVWV 1:917 *Ihr seligen Stunden erquickender Freuden*, 4. Sonntag nach Trinitatis
6. TVWV 1:1538 *Weicht ihr Sünden, bleibt dahinten*, 8. Sonntag nach Trinitatis

#### II. Kantaten aus der *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*

1. TVWV 1:184 *Mein Glaube ringt in letzten Zügen*, 3. Advent
2. TVWV 1:1020 *Göttliches Kind, laß mit Entzücken*, 1. Weihnachtstag
3. TVWV 1:839 *Über der Propheten Blut*, 2. Weihnachtstag
4. TVWV 1:427 *Ein lispelnd, murmelndes Gedränge*, 1. Sonntag nach Epiphania
5. TVWV 1:1463 *Verdammet, fluchet ihr Gesetze*, Mariae Reinigung
6. TVWV 1:94 *Es klingt oft kläglich nach*, Reminiscere
7. TVWV 1:881 *Ich werde fast entzückt*, Mariae Verkündigung
8. TVWV 1:489 *Es fährt Jesus auf mit Jauchzen*, Himmelfahrt
9. TVWV 1:702 *Es füllen der Allmacht*, 10. Sonntag nach Trinitatis
10. TVWV 1:298 *Der himmlischen Geister unzählbare Menge*, Michaelistag

#### III. Kantaten aus dem *Musikalischen Lob Gottes (1744)*

1. TVWV 1:1491 *Wachset in der Gnade und Erkenntnis*, 4. Advent

2. TVWV 1:1512 *Was Gott im Himmel will, das geschehe*, 3. Sonntag nach Epiphantias
3. TVWV 1:1278 *Seid nüchtern und wachet*, Invocavit
4. TVWV 1:957 *Jauchzet ihr Himmel, freue dich Erde*, Laetare
5. TVWV 1:1682 *Wir wissen, daß denen, die Gott lieben*, Jubilate
6. TVWV 1:1269 *Seid dankbar in allen Dingen*, 14. Sonntag nach Trinitatis
7. TVWV 1:195 *Das sollst du wissen, daß in den letzten Tagen*, 25. Sonntag nach Trinitatis
8. TVWV 1:1672 *Wir müssen alle offenbar werden*, 26. Sonntag nach Trinitatis

#### IV. Kantate aus dem Jahrgang Hamburg 1724 N.

1. TVWV 1:524 *Es sei denn, daß jemand von Neuem geboren werde*, 4. Advent

#### V. Kantaten aus dem Jahrgang Hamburg 1725 N.

1. TVWV 1:376 *Drei sind, die da zeugen im Himmel*, Trinitatisfest
2. TVWV 1:599 *Gelobet sei der Herr, der Gott*, Johannistag

#### VI. Kantaten aus dem Jahrgang Hamburg 1725 V.

1. TVWV 1:527 *Es sind mancherlei Gaben*, 1. Pfingsttag
2. TVWV 1:242 *Der Geist des Herrn*, 3. Pfingsttag

#### VII. Kantate aus dem „Engel-Jahrgang“ (1748/49)

1. TVWV 1:437 *Ei, warum sollt' ich dich lassen*, 1. Sonntag nach Epiphantias

#### VIII. Kantaten ohne mögliche Jahrgangszuweisung

1. TVWV 1:952 *Jauchzet dem Herrn alle Welt*, Neujahr
2. TVWV 1:1166 *Nun danket alle Gott*, Choralkomposition „tempore Messis“

#### Kantaten von Gottfried Heinrich Stölzel (ND. VI. 965)<sup>51</sup>:

##### I. Kantaten aus dem Jahrgang 1720/1721

1. *Der Herr hat Großes an uns getan*, Neujahr (Hennenberg, S. 123, Nr. 360/61)
2. *Habt ihr nicht gesehen den meine Seele liebet*, 1. Sonntag nach Epiphantias (Hennenberg, S. 144/145, Nr. 143/144)

<sup>51</sup> Zählung der Kantaten nach Hennenberg 1976 [s. Anm. 18].

3. *Gott hilf mir, denn das Wasser gehet mir bis an die Seele*, 4. Sonntag nach Epiphantias (Hennenberg, S. 145, Nr. 145)
4. *So nimm doch nun Herr meine Seele von mir*, Mariae Reinigung (Hennenberg, S. 123 Nr. 358/359)
5. *Gehet ihr auch hin in den Weinberg*, Septuagesimae (Hennenberg, S. 145, Nr. 151/152)
6. *Siehe, das ist Gottes Lamm*, Quinquagesimae (Hennenberg, S. 145, Nr. 153, und S. 129, Nr. 421)
7. *Gedenket an den, der ein solches Widersprechen*, Oculi (Hennenberg, S. 145, Nr. 157/158)
8. *Friede! Friede! beide denen in der Ferne*, Osterdienstag (Hennenberg, S. 146, Nr. 166)
9. *Ich will wieder kommen und euch zu mir nehmen*, Himmelfahrt (Hennenberg, S. 120, Nr. 331), dazu: *Der aufgefahren ist über alle Himmel*, Himmelfahrt ? (Hennenberg, S. 160, Nr. 28)
10. *Ich will meinen Geist ausgießen*, Pfingstsonntag (Hennenberg, S. 120, Nr. 334/335)
11. *Also hat Gott die Welt geliebet*, Pfingstmontag (Hennenberg, S. 120, Nr. 333/ 336)
12. *Ich bin die Tür, so jemand durch mich eingeht*, Pfingstdienstag (Hennenberg, S. 147, Nr. 180/181)
13. *Gehet hin und lehret alle Völker*, Trinitatisfest (Hennenberg, S. 117, Nr. 298/299)
14. *Der Herr sendet eine Erlösung seinem Volk*, Johannistag (Hennenberg, S. 119, Nr. 321/322)
15. *Sie werden alt bei guten Tagen*, 1. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 147, Nr. 182/183)
16. *Meine Seele erhebt den Herrn*, Mariae Heimsuchung (Hennenberg, S. 147, Nr. 186/187)
17. *Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen*, 5. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 148, Nr. 190/191)
18. *Die Rache ist mein*, 6. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 148, Nr. 192/193)
19. *Es werden nicht alle, die zu mir sagen*, 8. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 118, Nr. 304)
20. *Es ist hier kein Unterschied, sie sind allzumal Sünder*, 11. Sonntag nach Trinitatis I/1 (Hennenberg, S. 117, Nr. 301)
21. *Wer seine Missetat leugnet, dem wird es nicht gelingen*, 11. Sonntag nach Trinitatis I/2 (Hennenberg, S. 119, Nr. 319)
22. *Lobe den Herrn, meine Seele*, 12. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 148, Nr. 196)
23. *Meister, was muß ich tun, daß ich das ewige Leben ererbe*, 13. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 118, Nr. 306/311)
24. *Opfere Gott Dank und bezahle*, 14. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 148, Nr. 197/198)

25. *Niemand kann zweien Herren dienen*, 15. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 118, Nr. 308/309)
26. *Herr, lehre mich doch, daß es ein Ende*, 16. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 118, Nr. 310), dazu: *Der Mensch ist in seinem Leben wie Gras*, 16./ 24. Sonntag nach Trinitatis 1737 ? (Hennenberg, S. 115, Nr. 278 ?)
27. *Der Engel des Herrn lagert sich*, Michaelitag (Hennenberg, S. 118/119, Nr. 314/315)
28. *Freund, wie bist du herein kommen*, 20. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 149, Nr. 206/207)
29. *Das Gebet des Glaubens wird dem Kranken helfen*, 21. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 149, Nr. 208)

## II. Kantaten aus dem Jahrgang 1725/1726

1. *Was werden wir essen*, Laetare (Hennenberg, S. 138, Nr. 46)
2. *Man schmät und lästert mich bei meinen guten Taten*, Judica (Hennenberg, S. 138, Nr. 48)
3. *Herr, stärke meinen schwachen Glauben*, Quasimodogeniti (Hennenberg, S. 139, Nr. 57)
4. *Christ und Kreuz sind nah beisammen*, Jubilate 1725/1726 (Hennenberg, S. 139, Nr. 61)
5. *Gott fährt auf mit Jauchzen*, Himmelfahrt (Hennenberg, S. 139, Nr. 67)
6. *Wie muß ich mich bezeigen*, 6. Sonntag nach Trinitatis 1725/1726 (Hennenberg, S. 141, Nr. 92)
7. *Was hast du, o Mensch, daß du nicht empfangen hast*, 9. Sonntag nach Trinitatis 1725/1726 (Hennenberg, S. 141, Nr. 98)
8. *Was soll ich armer Sünder machen*, 11. Sonntag nach Trinitatis 1725/1726 (Hennenberg, S. 142, Nr. 102)

## III. Kantaten aus dem Jahrgang 1728/1729

1. *Ihr seid alle Gottes Kinder*, Neujahr (Hennenberg, S. 93, Nr. 49)
2. *Begebt eure Leiber zum Opfer*, 1. Sonntag nach Epiphania (Hennenberg, S. 153, Nr. 273)
3. *Haltet euch nicht selbst für klug*, 3. Sonntag nach Epiphania (Hennenberg, S. 154, Nr. 277)
4. *Bald wird kommen zu seinem Tempel*, Mariae Reinigung (Hennenberg, S. 154, Nr. 281)
5. *Singet und spielet dem Herrn in euren Herzen*, 5. Sonntag nach Epiphania (Hennenberg, S. 126, Nr. 390)
6. *Lasset uns laufen durch Geduld*, Septuagesimae (Hennenberg, S. 154, Nr. 284)

7. *Wer sich rühmet, der rühme sich des Herrn*, Sexagesimae (Hennenberg, S. 154, Nr. 286)
8. *Sehet wir gehen hinauf gen Jerusalem*, Quinquagesimae (Hennenberg, S. 94, Nr. 54)
9. *Mein Kind, willst du Gottes Diener sein*, Invocavit (Hennenberg, S. 94, Nr. 57)
10. *Was hat das Licht für Gemeinschaft mit der Finsternis*, Oculi (Hennenberg, S. 95, Nr. 65)
11. *Was hast du, o Mensch, daß du nicht empfangen hast*, Cantate (Hennenberg, S. 100, Nr. 120)
12. *Seid nicht Täter des Worts und nicht Hörer allein*, Rogate (Hennenberg, S. 101, Nr. 130)
13. *Dieser Jesus, welcher vor euch aufgenommen ist*, Himmelfahrt (Hennenberg, S. 101, Nr. 132)
14. *Wohltutun und mitzuteilen vergesst nicht*, Exaudi (Hennenberg, S. 102, Nr. 141)
15. *Stehe auf Nordwind und komm Südwind und wehe*, Pfingstsonntag (Hennenberg, S. 102, Nr. 143)
16. *Rede Herr, denn dein Knecht höret*, Pfingstmontag (Hennenberg, S. 103, Nr. 153)
17. *Wer Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein*, Pfingstdienstag (Hennenberg, S. 104, Nr. 159)
18. *Herr, wie sind deine Werke so groß*, Trinitatisfest (Hennenberg, S. 104, Nr. 160)
19. *Tröstet mein Volk*, Johannistag (Hennenberg, S. 116, Nr. 285)
20. *Lasset uns nicht lieben mit Worten noch mit der Zungen*, 2. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 105, Nr. 172)
21. *Sei stille dem Herrn und warte auf ihn*, 4. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 106, Nr. 184)
22. *Wie sollten wir in der Sünde leben wollen*, 6. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 107, Nr. 196)
23. *Wer Sünde tut, der ist der Sünden Knecht*, 7. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 108, Nr. 202)
24. *Wer sich läßt dünken, er stehe*, 9. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 109, Nr. 216)
25. *Alle gute Gabe und alle vollkommene Gabe kömmt von oben herab*, 10. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 109, Nr. 222)
26. *Der Buchstabe tötet, der Geist aber machet lebendig*, 12. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 110, Nr. 232)
27. *Wir halten, daß der Mensch gerichtet werde*, 13. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 111, Nr. 236)
28. *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein*, Michaelistag (Hennenberg, S. 155, Nr. 293)
29. *Das Fleisch gelüftet wider den Geist*, 14. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 112, Nr. 244)
30. *Der Gerechte wird grünen wie ein Palmaum*, 16. Sonntag nach Trinitatis (Hennenberg, S. 155, Nr. 295)



Domin: 4. p. Epiph.  
 Cantata.

Hemmet den Eifer, verbannet  
 die Rache:  
 à  
 Soprano. Solo.


 Flute douce.  
 Violino. Rip:  
 Violon - cello.  
 Basson. à  
 Organo.

per  
 Telemann.

Prof:  
 C. F. B.

Abb. 1. G. Ph. Telemann, Kantate *Hemmet den Eifer, verbannet die Rache*. Abschrift von C. G. S., Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Signatur: III.2.179, Nr. 16; Titelseite.



Hamb. Stadtbibl.  
Muscat. ND. VI.  
No.

om: I. p. Epiphan:

*S* in lispelnd mürmelndes Gedränge, von  
viers. Clavichord. d. d. Mung.

Mezzo Soprano.  
Violina obligato.  
Viola, obligato.  
Violino unisono.  
Viola unij.  
Violon.  
Basson.  
con  
Organo.

di  
Telemann.  
Prof:  
C. G. S.

Abb. 3. G. Ph. Telemann, Kantate *Ein lispelnd, murmelndes Gedränge*. Abschrift von C. G. S., Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Signatur: ND VI 960, Nr. 1; Titelseite.

*in poco vivace.*      *Mezzo-Soprano.*

Ein lispelnd, murmelndes Gedränge - ge, den süßen Aushauch des Men - ge,  
 manns zu dem Trengel auch und sing ein Gedränge - ge, den süßen Aushauch des Men - ge,  
 singt - - - zu dem Trengel auch und sing ein lispelnd und  
 murmelnd Gedränge - ge, den süßen Aushauch des Men - ge, singt  
 - - - zu dem Trengel auch und sing ein Gedränge, den süßen Aushauch des  
 Mens, singt, singt - - - zu dem Trengel auch und sing. *Interd. if, wie  
 ge, lispelnd und murmelnd*  
 - - - laß sie schallend, die, sing die, der alle, mein lieblich  
 des Gesangs - - - es singt auf, so schallend die der alle, mein  
 lieblich des Gesangs singen. *Canto: 3/4*      *Recit.*

Mein Dolmetsch Lützow! auf dich, daß dich dein Name, den ich zum Trengel  
 laut zu hören zfluge, dein Gesang mich beschützt, daß ich dich nicht, aber deine  
 gar beschützt, die dich hier mit dir zum Trengel laus. Ja dich, daß ich dich  
 meines Lutes, wohl aber allzeit auf, beschütztes Trengel, *Adia. andante.*  
 Trengel, dich, aber ich zum Trengel si - - -

*Voti citta.*

Abb. 4. G. Ph. Telemann, Kantate *Ein lispelnd, murmelndes Gedränge*. Abschrift von C. G. S., Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Signatur: ND VI 960, Nr. 1; 1. Seite der Vokalstimme.

14

größten Verantwortung bis jetzt bestanden. Ich wünschte also sehr: Gott-  
 seligkeits willen ganz vorzugeben, daß die diese so langwierige  
 Sache, durch Deso Anwesenheit in einem solchen Stande, schon  
 sollen, wie ich als Cantor und ordentlich Praeceptor Schule, der  
 ich den meisten Antecessoribus zugehörige Profectionen hinein-  
 nen zu haben gedachte, auch die künftige zu sein den selben sein,  
 und damit auch künftigen allen durch ungenügender Profection,  
 am Tage künftigen Excessus hergeben get werden möge, weil  
 ich den künftigen Profectionen nicht bloß, sondern auch  
 nicht bloß die, weil in der Sache bereits zu einige decidiret ist  
 und Sachlich nicht mit gleichem Gesetze zu acquirieren der  
 Kunden sind, nicht befügt zu werden. Ich habe inzwischen, nach  
 mich befragt, mehrere Anzeigen ein einige geben, in Abge-  
 hung der Ehe, als zu Lage, so ich den künftigen künftigen und Gregor.  
 künftigen zu werden werden, Gott also daß das Commodum  
 dem in comodo auch in diesem Stande geben werden, wobei  
 ich mit geforgangenen respect Abschied,

Ich als: Gottseligkeits willen,  
 Christian Gotthilf Sensenschmidt  
 Pastor von Meerane

Eingetragen  
 Christian Gotthilf Sensenschmidt  
 Cantor: Meier

Meerane.  
 22. Decembr:  
 Anno: 1738.

Abb. 5. Christian Gotthilf Sensenschmidt, Brief an den Pastor von Meerane, 22. Dezember 1738, letzte Seite. Ephoralarchiv Glauchau, Loc. 158; Bl. 14r.

- 19
- Das Haupt-Verlangen auf diejenige Sprache,  
 welche Ihre Majestät durch die Letzt. Superin-  
 tendent. Inspectionen wegen zu beabsichtigen, hoch-  
 würdig, anzuweisen.
- Ad Art. 1. Die Schule gehört in dem Dorf an d. We, im  
 Meier in der Land-Kaufmännig am 12. We an.
2. Privat-Meiner, die in der Land-Kaufmännig gehalten,  
 und gleichem auf Lang-Weiden.
  3. Weil die Subjecta unbeschränkt, als kann man sich  
 nicht eigentl. bestimmen.
  4. Das Lehrbuech: Catechismus ist sehr singulär.
  5. Mit dem, welche lateinisch lesen, ist der Donat  
 auf Langi Grammatica, das die Vocabula u. Colo-  
 quia aus derselben tractirt.  
 Mit dem Geoprey, steht der Catechismus der Geoprey  
 u. Clinica Lehrbuch der Geoprey. Mit dem Clinica  
 in d. Geoprey, ingleichen die ersten Lehrbücher.
  6. Es gibt gute Sprachen, aber wenige sind zu dem Meier,  
 genueg.
  7. Über diesen Punkt hat der Hr. Pastor schon vielmal  
 gehandelt.
  8. Die meisten, die zu Comunion, aber auch nicht langem.
  9. Dieser kann man mit der Schule-registru an besten verstehen.
  10. Die Geoprey mangelhaft, mit der Clinica muß man  
 einige Nachhilfe haben. Doch geben viele mit  
 in der Privat-Meier.
  11. Ich ist davon nicht beklüget.
  12. Das andere Gemeinderath ist durch angeordnet.

Abb. 6. Christian Gotthilf Sensenschmidt, Brief an den Superintendenten von Meerane, 13. November 1764, 1. Seite. Ephoralarchiv Glauchau, Loc. 176; Bl. 13r.

## Ein unbekannter, früher Textdruck der *Geistlichen Cantaten* von Erdmann Neumeister

von Wolf Hobohm

Erdmann Neumeisters sogenannter „erster Kantatenjahrgang“ hat schon immer das Interesse der Musikforschung gefunden. Er enthält die ersten, ältesten Beispiele der aus Rezitativen und Arien mit madrigalischen Versen bestehenden deutschen geistlichen, evangelischen Kantate. Diese war nach ihrem italienischen Vorbild, der Kammerkantate, eine Solokantate mit geringer Instrumentalbesetzung und als solche Ausgangspunkt und Grundlage der sich jetzt im Laufe weniger Jahre entwickelnden, dann schließlich meistens aus Bibelspruch, Rezitativ, Arie und Kirchenlied bestehenden ‚vollendeten Kantate‘. Nach einer Reihe von vergeblichen Anläufen vollzog sich mit diesem Jahrgang endlich erfolgreich die Einführung madrigalischer Verse in die deutsche Kirchenmusik.<sup>1</sup>

Deshalb ist die Frage, wann und in welcher Form die Texte dieses Jahrgangs zum erstenmal gedruckt erschienen, von erheblicher Bedeutung.

Gedichtet hat Neumeister diesen „ersten Kantatenjahrgang“ für den Weißenfelder Hofkapellmeister Johann Philipp Krieger (1649–1725), der ihn auch komponierte.<sup>2</sup> Vor-

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Philipp Spitta, „Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland“, in: ders., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 61–76; Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 3. Aufl., Leipzig 1921, Bd. 1, S. 463 ff.; ebd. S. 471 stellt Spitta fest, nach der Einfügung von Chorälen und Bibelsprüchen [in die „Cantate“], „ist die Form der neuern Kirchencantate in ihrer Vollendung hingestellt“. Wolfram Steude, „Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate“, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8.–10. Oktober 1992 in Weißenfels, Sachsen/Anhalt*, hrsg. v. R. Jacobsen, Amsterdam/Atlanta 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 18), S. 45–61; Hans-Joachim Schulze, „Texte und Textdichter“, in: *Die Welt der Bachkantaten. Mit einem Vorwort von Ton Koopman*, hrsg. v. Chr. Wolff, Bd. 1, Stuttgart etc. 1996, S. 111–117.

Von den Biographien Erdmann Neumeisters sind hervorzuheben: „Neumeister (Erdmann)“, in: *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, ausgearbeitet von Hans Schröder, fortgesetzt von C. R. W. Klose, Bd. 5, Hamburg 1870, S. 494–512 (Nr. 2791); Max v. Waldberg, „Neumeister: Erdmann“, in: *ADB*, Bd. 23, Leipzig 1886, S. 543–548; Luigi Ferdinando Tagliavini, „Neumeister, Erdmann“, in: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 1401–1405; Erdmann Neumeister, *De Poetis Germanicis*, hrsg. v. F. Heiduk in Zusammenarbeit mit G. Merwald, Bern u. München 1978 (darin S. 501–512: Kurzer Lebenslauf Neumeisters, S. 513–525: Schriften Erdmann Neumeisters); Hans-Joachim Schulze, „Neumeister, Erdmann“, in: *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*, hrsg. v. W. Killy u. R. Vierhaus, Bd. 7, München 1998, S. 390; Wolfgang Miersemann, „Neumeister, Erdmann“, in: *NDB*, Bd. 19, Berlin 1999, S. 170–171.

<sup>2</sup> Vgl. Max Seiffert, Vorwort zu Johann Philipp Krieger 1649–1725, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig 1916 (= DDT, 1. Folge, Bde. 53/54), Neudruck Wiesbaden/Graz 1958; Klaus-Jürgen Gundlach, *Johann Philipp Krieger – das geistliche Vokalwerk*, Diss. Halle 1981; ders., „Johann Philipp Krieger – das geistliche Vokalwerk“, in: *Weißenfels als Ort [...] [s. Anm. 1]*, S. 63–73. Dasselbe auch in: *Forum Kirchenmusik. Zeitschrift des Verbandes evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in Deutschland*, 50. Jg., Heft 1 (Jan./Febr. 1999), S. 3–11. Weiterhin Wolfgang Miersemann, „Erdmann Neumeisters ‚Vorbericht‘ zu seinen ‚Geistlichen CANTATEN‘ von 1704. Ein literatur- und musik-programmatisches ‚Meister=Stück‘“, in: *Erdmann Neumeister (1671–1756), Wegbereiter der evangelischen*

her schon, noch als Student und dann als junger Pfarrer, schuf Neumeister ihm je einen Jahrgang *Poetische[r] Oratorien*<sup>3</sup> und *Poetische[r] Früchte der Lippen, in geistlichen Arien über alle Sonn-, Fest- und Apostel-Tage [...] in die Hochfürstl. Sächs. Schloßcapelle zu Weissenfels zur Kirchen-Music übergeben von Erdmann Neumeister 1700*<sup>4</sup>. Aus den *Poetischen Früchten* soll manche Arie in unseren Jahrgang *Geistlicher Cantaten* eingegangen sein, was jedoch noch einer genaueren Überprüfung bedarf.

Wann aber dieser Jahrgang gedichtet wurde, ist nicht genau auszumachen. Angeblich sollen um 1700 schon Einzeltexte gedruckt worden sein. „Neumeisters erstes Auftreten als Dichter von Cantaten-Texten fällt genau auf das Jahr 1700“, teilt Philipp Spitta mit.<sup>5</sup> „Den ersten [Neumeisterschen Kantatenjahrgang] erhielt Weißenfels 1700, und Krieger komponierte ihn“, so Max Seiffert<sup>6</sup> und noch Klaus-Jürgen Gundlach sieht es so<sup>7</sup>. Die Jahreszahl, sowie Spittas und Seifferts Mitteilungen beruhen einzig auf Gottfried Tilgners Vorrede zum Sammelband *Fünffache Kirchen-Andachten mit geistlichen Kantaten- und anderen Kirchenmusiktexten Erdmann Neumeisters*, in der es etwas undeutlich heißt: „[...] der erste ist 1700. auf / Hoch=Fürstl. Gnäd. Befehl in die / Capelle nach Weissenfels kommen.“<sup>8</sup> „Die Dichtungen beziehen sich“, so weiterhin Philipp Spitta, „auf die Sonn- und Festtage des gesammten Kirchenjahres; sie wurden einzeln gedruckt und jedesmal zum Nachlesen an die Gemeinde vertheilt.“ Seiffert behauptet ganz ähnlich: „Bei der erstmaligen Aufführung wurden die Texte einzeln im üblichen Kleinoktav gedruckt und den Kirchenbesuchern ausgehändigt. Leider hätte sie so das Schicksal des Vergessenwerdens ereilen können, wenn nicht ein Freund, durch die Neuheit der Sache gereizt, für den Druck des ganzen Jahrgangs eingetreten wäre“. Nun zitiert Seiffert den Titel des Gesamtdrucks aus dem Jahr 1704 und nennt dessen Widmungsträger Günther von Büнау, „einen nahen Verwandten der Fürstin Wilhelmine“.<sup>9</sup> Von diesen angeblichen frühen Einzeldrucken der jeweiligen Sonntagstexte gibt es keine Spur mehr.

*Kirchenkantate. Konferenzbericht. Rudolstadt 2000*, hrsg. v. H. Rucker (= *Weißenfeler Kulturtraditionen* Bd. 2), S. 51 ff.; Wolf Hohohm, „Telemanns Kantatenjahrgänge nach Neumeister-Texten. Datierungen, Auftraggeber, Gestaltung“, ebd., S. 111–134.

<sup>3</sup> Nach Max Seifferts Definition „Betrachtungen, die dem Gedankeninhalt des Tagesevangeliums nachgehen mit einer losen Aneinanderreihung von Bibelstellen, eigener strophischer Dichtung und gelegentlich auch Choralstrophen“, Seiffert [s. Anm. 2], S. LXXV.

<sup>4</sup> Vgl. Max Freiherr von Waldberg, „Erdmann Neumeister. Versuch einer Charakteristik“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 2. Jg., Heidelberg 1910, S. 115–123, dazu auch Wolfgang Miersemann, „Lieddichtung im Spannungsfeld zwischen Orthodoxie und Pietismus: Zu Erdmann Neumeisters Weißenfeler Kommunionbuch „Der Zugang zum Gnaden-Stuhl Jesu Christo“, in: *Weißenfels als Ort* [...] [s. Anm. 1], S. 177–216.

<sup>5</sup> Spitta, *Bach* [s. Anm. 1], S. 467.

<sup>6</sup> Seiffert [s. Anm. 2], S. LXXIV.

<sup>7</sup> Gundlach [s. Anm. 2], S. 72 bzw. 9.

<sup>8</sup> *Tit. Herrn | Erdmann Neumeisters | Fünffache | Kirchen-Andachten | bestehend | In theils einzeln, theils niemals | gedruckten | Arien, Cantaten und Oden | Auf alle | Sonn- und Fest-Tage | des gantzen Jahres. | Herausgegeben | Von | G. T. [G. Tilgner] | LEIPZIG, | In Verlegung Joh. Großens Erben. | Anno 1716, Vorrede*, [Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin (B), Hb 1257], 2. Aufl. 1717 [Exemplar Universitätsbibliothek Leipzig (LEu), B.S.T. 8°. 487/1.]. Der Herausgeber Gottfried Tilgner († 1716) war Privatlehrer in Leipzig lt. Spitta, *Bach* [s. Anm. 1], Bd. 2, S. 169.

<sup>9</sup> Spitta, *Bach* [s. Anm. 1], Bd. 1, S. 467; Seiffert [s. Anm. 2], S. LXXVI.

Einzeldrucke waren wohl auch noch gar nicht üblich. Spittas und Seifferts Quelle, also die Vorrede von Gottfried Tilgner zu den *Fünffachen Kirchenandachten*, meint, sieht man genauer hin, ohnehin nicht Einzelhefte, sondern die in jenem Band vereinigten einzelnen Jahrgänge: „Was gegenwärtige Sammlung betrifft, so hat man die vier ersten Jahr-Gänge zwar bereits vor diesem einzeln, jedoch nicht zum öffentlichen Verkauf, (ohne was mit dem allerersten durch heimlichen Nachdruck geschehen) sondern nur zum Gebrauch der Zuhörer in den Fürst- und Gräflichen Schloß-Kirchen, wo sie musiciret worden, im Drucke gesehen [...]“

Tilgners Datierung „1700“ macht keinen überzeugend sicheren, eher einen recht vagen Eindruck und steht jedenfalls im Widerspruch zu dem von Max Seiffert nach Listen Johann Philipp Kriegers zusammengestellten Verzeichnis der 1684 bis 1725 in Weißenfels aufgeführten Kirchenstücke.<sup>10</sup> Dieses Verzeichnis teilt von fast allen Kriegerschen Kantaten, so auch von denen unseres Jahrgangs *Geistliche Cantaten*, mit, wann sie zum ersten Mal in der Weißenfelser Schloßkirche erklangen. Bereits Max Seiffert hat sich besonders diese Aufführungstermine näher angesehen. Sie beginnen mit dem ersten Advent 1702/03 (also Ende 1702), ziehen sich, von wiederholter Landestrauer unterbrochen, durch die Jahre 1703 und 1704 und deuten in den folgenden Jahren bis 1722 auf zahlreiche Wiederholungen. Schließlich bemerkt Seiffert, „daß Krieger erst 1717 das letzte Stück dieser Neumeister-Kantaten komponierte; drei Texte (zum 3. Weihnachtstage, zu Judica und Palmarum) ließ er überhaupt aus.“

Bisher waren die beiden nachstehend genannten Drucke der *Geistlichen Cantaten* bekannt; sie vereinigen alle Kantaten des Jahrgangs in Buchform, wollen mit ihren Druckdaten jedoch nicht so recht zu den Kriegerschen Aufführungslisten passen:

1. Erdmann Neumeisters | Geistliche | CANTA- | TEN | statt einer | Kirchen-Music. | Die zweyte Auflage | Nebst | einer neuen | Vorrede/ | auf Unkosten | Eines guten Freundes. || 1704.

[Mit der Dedikation:]

Hrn. Günther | von Büнау/ | Auff Meineweh, etc. Ihrer | Königlichen Majestät in Pohlen und | Churfürstlichen Durchlauchtigkeit | zu | Sachsen Hoch=meritirten | Obristen etc. | Seinem Gnädigen Herrn/ | und grossem Patrono der Poesie/ | Überreicht gegenwärtige Arbeit/ | als ein geringes Denckmahl | unterthäniger Erkäntlichkeit | vor ungemein viel genossene | Gnade/ | Der | AUCTOR.<sup>11</sup>

2. Geistliche | CANTA- | TEN | Über alle | Sonn-Fest-und Apo- | stel-Tage/ | Zu beförderung 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.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Seiffert [s. Anm. 2], S. XXIV ff.

<sup>11</sup> Exemplar B, Sign. Wernigerode Hb 1256.

<sup>12</sup> Exemplar Thüringische Landesbibliothek Jena (Ju), Sign. 8 Th. XXXVIII 169 (3).

Es existiert jedoch ein Exemplar einer früheren Auflage, auf das der Verfasser in der Universitäts- und Landesbibliothek Halle stieß und auf das nunmehr hinzuweisen ist:

I.N.I. | Geistliche | CANTA- | TEN | Über alle | Sonn-Fest-und Apo- | stel-Tage/ | Zu einer/ denen Herren Musicis sehr | bequemen | Kirchen-Music | In ungezwungenen Deutschen Versen | ausgefertiget. || ANNO 1702.<sup>13</sup>

Im Titel fehlt die Autorenbezeichnung und auch der anschließende „Vorbericht“ ist nicht unterzeichnet. Doch jeder Eingeweihte wußte wohl damals schon wegen des am Ende des Vorberichts angebrachten Wahlspruchs „GOTT der HERR sey Sonne und Schild!“, wer der Verfasser war: Der damals noch in Bibra als Pastor und als Adjunkt der Superintendentur in Eckartsberga amtierende Erdmann Neumeister.

Offensichtlich ist dieser Textband aus Anlaß und zu Beginn der Aufführungen des von Krieger komponierten Jahrgangs in der Weißenfeller Schloßkirche gedruckt worden; er bestätigt also die auf den Kriegerschen Listen beruhende Datierung Max Seifferts. Dieser Band ist die gesuchte erste Auflage der *Geistlichen Cantaten*. Er enthält mit seinem „Vorbericht“ bereits Neumeisters berühmtes und vielzitiertes Vorwort und alle aus den Textdrucken 1704 und 1705 bekannten Kantatentexte. Auch deren Ordnung ist 1702 bereits die der späteren Drucke.

Zweck und Ziel eines derartigen Druckes war es, die Texte den Gläubigen zur Verfügung zu stellen, damit sie diese im Gottesdienst mit- und später andächtig nachlesen konnten. Die zweite Auflage von 1704 kann also durchaus noch immer mit der Darbietung der restlichen Kantaten des Jahrgangs während des Jahres 1704 in Weißenfels zusammenhängen. Die ‚Auflage‘ (der – vielleicht unerlaubte – Nachdruck) von 1705 ist dagegen sicherlich nur als Andachtsbuch anzusehen.<sup>14</sup>

Die Einführung der nach dem Vorbild der italienischen Kammerkantate komponierten, aus Rezitativen und Arien mit madrigalischen Versen bestehenden deutschen, geistlichen Kantate in den evangelischen Gottesdienst begann also, wie jetzt auch ein Textdruck bestätigt, im Advent des Kirchenjahres 1702/03 in der Schloßkapelle zu Weißenfels.

<sup>13</sup> Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle (HAU), Sign. AB 71 B 5/e, 11(6). In diesem Konvolut befinden sich weiterhin Ausgaben von Barth. Feind, *Deutsche Gedichte*, Stade 1708, und mehrere Gedichtausgaben des Philander von der Linde aus den Jahren 1705 und 1706.

<sup>14</sup> Vgl. Wolf Hohohm, „Kantatentextsammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Texte zur Musik?“, in: *BJb*, 83. Jg. 1997, S. 185–192.

Nachbemerkung: Nach Abschluß der Arbeit an dieser Mitteilung begegnete dem Verfasser eine weitere Auflage der *Geistlichen Cantaten*, die sich in der Tradition der Weißenfeller ersten und zweiten Auflage von 1702 und 1704 sieht: *Erdmann Neumeisters Geistliche Cantaten, statt einer Kirchenmusic. Zum drittenmale aufgeleget: Nebst einer neuen Vorrede, Welche auf gnädigsten Special-Befehl hat müssen aufgesetzt werden. Querfurth, Druckts Gottfried Teutscher, 1727* (HAU, Sign. AB 97031).

S. N. S.  
**Geistliche**  
**CANTATEN**

Über alle  
**Sonn- = Fest- und Epö-  
stel- Tage!**

Zu einer/ denen Herren Musicis sehr  
bequemem  
**Kirchen = Music**  
In ungezwungenen Teutschen Versen  
ausgefertiget.

---

ANNO 1702.

3

---

✿ ) ○ ( ✿

**Register der Poeten, deren Über-  
setzungen in diesem Theile zu  
finden.**

**Griechische.**

Anacron 179. 182  
Anthologia 201

**Latetnische.**

Boissardus 185. 195. 199  
Euricius Cordus 193  
Ferdin. de Furstenberg 200  
Morphosus 194. 195  
Morus 189. 192  
Sammartianus 200  
Tibullus 184

**Stanzösische.**

Anonymi 183. 185. 186. 203  
Brebeuf 192  
Le Pays 194  
Theophile 188  
Voiture 202

**Englische.**

Flecknoe 189. 190. 191  
Hall 47. 55  
Sherburne 191

**Italiänische.**

Guarini 183  
Marini 181  
Urfini 198

✿ ✿ ✿

Abb. 1: Titelblatt des Drucks der *Geistlichen Cantaten* von Erdmann Neumeister, 1702.

## Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann\*

von Günter Fleischhauer

„Was ich in den Styliß der Music gethan, ist bekandt“, schrieb Georg Philipp Telemann am Schluß eines Briefes (am 20. Dezember 1729) an Johann Gottfried Walther. „Erst war es der Polnische, dem folgte der Französ[ische], Kirchen- Cammer- und Opern-Styl und was sich nach dem Italiänischen nennet, mit welchem ich denn itzo das mehreste zu thun habe.“<sup>1</sup> Aufgabe der folgenden Ausführungen soll es sein, anhand weiterer verbaler Äußerungen Telemanns zu eruieren, wann, wo und durch wen er auf seinen verschiedenen Lebensstationen mit den genannten Stil- und Schreibarten in Berührung kam, wie kontinuierlich er diese adaptierte und sie in Worten und Werken propagierte.<sup>2</sup>

In seiner Geburtsstadt Magdeburg lernte der junge Telemann auf der Altstädtischen Schule, wie er später in seiner Frankfurter Autobiographie (AB 1718) berichtete, „die Grundsätze im Singen“ beim Kantor Benedikt Christiani. Zusätzlicher Unterricht bei einem Organisten, „der mich mit der deutschen Tabulatur erschreckte“, wurde angeblich nach 14 Tagen aufgegeben. „In meinem Kopffe spuckten schon muntrere Töngens, als ich hier hörte.“ (AB 1740) „Dieses beydes ist alles / was [ich] in der Music durch Anweisung begriffen; das Uebrige that nachgehends die Natur“ (AB 1718) – oder Telemanns außerordentliche Rezeptibilität, die „Fähigkeit, bald zu fassen“ (AB 1740), und sein anhaltender Fleiß, mit dem er sich zeitlebens seiner musikalischen Vervollkommnung widmete.<sup>3</sup>

\* Überarbeitete und erweiterte Fassung meines Referates auf der Wissenschaftlichen Konferenz der 12. Magdeburger Telemann-Festtage am 10. März 1994.

<sup>1</sup> Zitate aus Telemanns Briefen und Autobiographien (AB 1718, 1729 und 1740) nach: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel (TB). Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. v. H. Grosse und H. R. Jung, Leipzig 1972; *Georg Philipp Telemann, Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen, eine Dokumentensammlung (TD)*, hrsg. v. W. Rackwitz, Leipzig/Wilhelmshaven 1981, Nr. 12, 36, 55; Faksimile-Ausgabe der Autobiographien in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts (StzA)* 3, hrsg. v. E. Thom, Blankenburg/Harz 1980. Vgl. auch die Erläuterungen zu Telemanns Autobiographien von Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*, Köln 1948, S. 193ff., 291ff.; *Von Schütz bis Schönberg. Autobiographische Skizzen europäischer Musiker*, hrsg. v. R. Ermen, Kassel u. Basel 1988, S. 258ff.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Romain Rolland, „Memoiren eines vergessenen Meisters“, in: *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt/Main 1923, S. 104ff.; Martin Ruhnke, Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *MGG* 13, Kassel etc. 1966, Sp. 195f., 203f. sowie verschiedene Beiträge im *Telemann-Konferenzbericht (TKB)* 1981: „Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert“, 3 Tle., Magdeburg 1983.

<sup>3</sup> Vgl. Erich Valentin, *Georg Philipp Telemann*, Kassel/Basel 1952, S. 10ff.; Martin Ruhnke, Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *NGroveD* 18, London 1980, S. 647ff.; Werner Menke, Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *Dizionario Enciclopedice Universale della Musica e dei Musicisti* VII, Torino 1988, S. 658ff.

Als Schüler in Zellerfeld (1693/4–1697/8), wohin er geschickt worden war, „weil meine Noten-Tyrannen in Magdeburg glaubeten, hinter dem Blocksberge wehe kein musicalisches Lüffttgen“ (AB 1718), wandte sich der junge Telemann autodidaktisch dem Instrumental- und Generalbaßspiel zu, „biß die nöthigsten Reguln des General-Basses von mir selbst fand / und sie in einige Execution brachte“.<sup>4</sup>

Als Gymnasiast am Andreanum in Hildesheim (1698–1701) erhielt er wiederholt Gelegenheit, die benachbarten Residenzstädte Hannover und Braunschweig/Wolfenbüttel zu besuchen, woran er sich voller Begeisterung erinnerte (AB 1718): „Ich hatte damahls das Glück / zum öffteren die Hannöverische und Wolfenbüttelische Capellen zu hören [...]“<sup>5</sup> Also bekam ich bey jener [in Hannover] Licht im Frantzösischen / bey dieser [in Braunschweig/Wolfenbüttel] im Italiänischen und Theatralischen Goût [...] Wie nöthig und nützlich es sey / diese Arten in ihren wesentlichen Stücken unterscheiden zu können / solches erfahre noch biß auf den heutigen Tag / und sage / es könne niemand / ohne solches zu wissen / hurtig und glücklich im Erfinden sein.“ Schon damals dienten ihm zur Kirchen- und Instrumentalmusik „die Stücke derer neuern Teutschen und Italiänischen Meister zur Vorschrift“ – in seiner Hamburger Autobiographie (AB 1740) nannte er Johann Rosenmüller (1619–1684), Arcangelo Corelli (1653–1713), Agostino Steffani (1654–1728) und Antonio Caldara (um 1670–1736) – „und fand an ihrer Erfindungs-vollen / singenden und zugleich arbeitsamen Arth den angenehmsten Geschmack / bin auch noch jetzt der Meynung / daß ein junger Mensch besser verfare / wann er sich mehr in denen Sätzen von gedachter Sorte umsiehet / als denenjenigen Alten nachzuahnen suchet / die zwar krauß genug contra-punctiren / aber darbey an Erfindung nackend sind“ (AB 1718).<sup>6</sup>

Entsprechend reagierte Telemann in der Universitäts- und Messestadt Leipzig, in die er 1701 zum Jurastudium übersiedelte. Vom dortigen Bürgermeister Franz Conrad Romanus erhielt er ehrenvolle Kompositionsaufträge für die Thomaskirche, und als Organist und Musikdirektor wirkte er an der Leipziger Neukirche.<sup>7</sup> „Die Feder des

<sup>4</sup> Vgl. Walter Bergmann, „Der Generalbaß in Telemanns Werken“, in: *Georg Philipp Telemann – ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche* (= TKB 1967), Magdeburg 1969, Tl. 2, S. 77ff.; Rudolf Pečman, „Der Generalbaß in der Auffassung Georg Philipp Telemanns und František Xaver Brixis“, in: *Telemann und die Musikerziehung* (= TKB 1973), Magdeburg 1975, S. 93ff.

<sup>5</sup> Vgl. E. Rosendahl, *Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig*, Hannover 1927; Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 84ff. und 212ff.

<sup>6</sup> Eine ausführliche Beschreibung italienischer und französischer Stilmerkmale in der damaligen Vokal- und Instrumentalmusik bietet Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752), Faksimile-Nachdruck der 3. Auflg., Breslau 1789, hrsg. v. H. P. Schmitz, Kassel/Basel 1953, XVIII. Hauptstück, §§ 52–77, S. 306ff. – Vgl. dazu: Edward R. Reilly, „Quantz on National Styles in Music“, in: *MQ* 49, 1963, S. 164ff.; Thurston Dart, *Practica Musica. Vom Umgang mit alter Musik*, Bern/München 1959, S. 79ff., 90ff., 98ff.; Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 3. Auflage, Salzburg/Wien 1983, S. 192ff.; ferner verschiedene Beiträge in: *StzA* 16, 1982: „Der Einfluß der französischen Musik auf die Komponisten der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ – und *StzA* 34, 1988: „Der Einfluß der italienischen Musik in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ sowie Wilhelm Seidel, „Telemann und die französische Musikästhetik“ in: *TKB* 1998 (in Vorbereitung).

<sup>7</sup> Vgl. Andreas Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche von 1699–1761*, Phil. Diss. Halle 1988, S. 12ff.

vortrefflichen Hn. Johann Kuhnau diene mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapuncten“, berichtete er später in der Hamburger Autobiographie (AB 1740); „in melodischen Sätzen aber, und deren Untersuchung, hatten Händel und ich, bei öfftern Besuchen auf beiden Seiten [also in Halle und Leipzig] wie auch schriftlich, eine stete Beschäftigung.“<sup>8</sup> Bereits damals schuf er einige Werke für die Leipziger Oper, begründete und leitete ein bis zu 40 Mitgliedern zählendes Collegium musicum, welches „etliche mahl die Gnade gehabt / Se. Königliche Pohlnische Majestät [August II., als Kurfürst von Sachsen Friedrich August I.] und andere grosse Fürsten zu divertiren“ (AB 1718). Dabei gewann der junge Telemann die „Approbation“ von Mitgliedern der Dresdener Hofkapelle, wie er stolz referierte (AB 1718): „Die Approbation derer Herren Virtuosen in Dreßden / bei denen die Delicatesse Welschlandes und Franckreichs Lebhaftigkeit / als in einem Mittel-Puncte zusammen kommt [...] halff allhier nicht wenig zu meinem fernern Fortgange.“

Anschließend widmete er sich (seit 1705) als Hofkapellmeister des Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau in der Niederlausitz (heute Żary) primär dem Instrumentalmusikschaffen, „worunter ich die Ouyerturen mit ihren Nebenstücken vorzüglich erwehlete, weil der Herr Graf kurtz vorher aus Franckreich wiedergekommen war, und also dieselben liebte“ (AB 1740). „Ich wurde des Lulli, Campra, und anderer guten Autoren Arbeit habhafft / und ob ich gleich in Hannover einen ziemlichen Vorschmack von dieser Art bekommen / so sahe ihr doch jetzo noch tieffer ein / und legte mich eigentlich gantz und gar / nicht ohne guten Succes, darauf / es ist mir auch der Trieb hierzu bey folgenden Zeiten immer geblieben“ (AB 1718). Wie es seine 125 erhaltenen Ouyerturen-Suiten (TWV 55) bezeugen, bevorzugte er die sog. „Concert-Ouyerturen“, in denen ein oder mehrere Soloinstrumente mit dem Streichorchester konzertieren.<sup>9</sup> Nach dem Urteil des jüngeren Hamburger Zeitgenossen Johann Adolph Scheibe sind es „die muntern und als von ungefähr eingeflossenen Modulationen der concertirenden Stimmen [...], welche den Concertouyerturen eine wahre Schönheit, und ein gehöriges Feuer geben“.<sup>10</sup> Aus-

<sup>8</sup> Vgl. Walter Serauky, „Bach – Händel – Telemann in ihrem musikalischen Verhältnis“, in: *HändelJb* 1955, S. 84ff.; Wolf Hobohm, „Händel und Telemann“, in: *Programmfestschrift der 16. Händelfestspiele Halle (Saale)* 1967, S. 45ff.; Bernd Baselt, „Schöpferische Beziehungen zwischen Georg Philipp Telemann und Georg Friedrich Händel“, in: *TKB* 1981, Tl. 2, S. 4ff.

<sup>9</sup> Vgl. Horst Büttner, *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns*, Wolfenbüttel u. Berlin 1935, S. 36ff., u. ö.; Adolf Hoffmann, *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns mit thematischem bibliographischem Werkverzeichnis (TWV 55)*, Wolfenbüttel/Zürich 1969, S. 9ff., 25ff.; Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, [s. Anm. 6], S. 217f.; Wolf Hobohm, „Telemann und die (Französischen) ‚Ouyerturen mit ihren Nebenstücken‘“, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*, hrsg. v. R.-J. Reipsch u. W. Hobohm, Oschersleben 1998, S. 59ff., 69f.

<sup>10</sup> Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, 73. Stück vom 19. Januar 1740, 2. Auflage, Leipzig 1745, S. 672f.: „Unter den Deutschen haben sich wohl Telemann und Fasch in dieser Art von Ouyerturen am meisten gewiesen. Der erste insonderheit hat diese Musikstücke überhaupt in Deutschland am meisten bekannt gemacht, auch sich darinnen so hervorgethan, daß man, ohne der Schmeicheley beschuldiget zu werden, mit Recht von ihm sagen kann: er habe als ein Nachahmer der Franzosen, endlich diese Ausländer selbst in ihrer eigenen Nationalmusik übertroffen. Wer weis auch nicht, daß ihm Frankreich selbst diesen Ruhm zugesteht, und daß ihn folglich kein wahrer Kenner der Tonkunst die größte Stärke in der Verfertigung französischer Musikstücke absprechen wird.“

drücklich warnte dieser aber: „es ist dabey ein gewisses Maß zu halten, damit man nicht die eigentliche Beschaffenheit und Natur der Ouverture überschreite, und aus einer französischen Schreibart in eine italienische Schreibart verfalle“, wie es z. B. in Telemanns Ouvertüre *D-Dur* zur 100-Jahrfeier der Hamburger Admiralität (1723) geschah.<sup>11</sup>

„Ferner wurde hier“ – in Sorau, erklärte Telemann in der Frankfurter Autobiographie (AB 1718) – „wegen der Nachbarschaft mit der Polnischen Music bekannt / wovon gestehe / daß ich viel Gutes und veränderliches darbey gefunden / welches mir nachgehends in manchen / auch ernsthaftten Sachen / Dienste gethan“.<sup>12</sup> Ausführlicher beschrieb er dann in seiner Hamburger Autobiographie (AB 1740) die Adaptierung polnischer und hanakischer Musik, die er über Sorau hinaus in Pleß (heute Pszczyna) und in Kraków, dort auch durch Volkstanzmusikanten „in gemeinen Wirthshäusern“ näher kennen- und schätzen gelernt hatte:

Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer [Dudelsackbläser] oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tantzenden ruhen, fantaisiren. Ein Aufmerkender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen. Gnug, in dieser Musik steckt überaus viel gutes; wenn behörig damit umgegangen wird. Ich habe, nach der Zeit, verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet.

Verwiesen sei hierfür nur auf die beiden viersätzigen Triosonaten in *a-Moll* (TWV 42: a 5 und a 8)<sup>13</sup> und die ebenfalls viersätzigen Konzerte für zwei Violinen, Viola und Gb. in *G-* und *B-Dur* (TWV 43: G 7 und B 3).<sup>14</sup>

Telemanns Adaptierung und Verarbeitung rhythmischer, melodischer, harmonischer und struktureller Stilelemente osteuropäischer Volks- und Tanzmusik beschränkte sich aber nicht auf einige Sonaten und Konzerte „im italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri“, sondern fand in vielfältiger Weise auch in verschiedenen Ouvertürensuiten, in seiner Klaviermusik, in einigen Liedern und Kantaten, in verschiedenen

<sup>11</sup> Vgl. Eitelfriedrich Thom, „Analytische Bemerkungen zur Ouvertüre D-Dur der ‚Admiralitätsmusik‘ 1723 (TWV 24: 1)“, in: *TKB* 1981, Tl. 3, S. 23ff., 28ff.; Karen Trinkle, „Telemann und Scheibe. Unterschiedliche Vorstellungen von der Konzertovertüre“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert* (= Michaelsteiner KB 49), Michaelstein 1996, S. 31ff.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Alicja Simon, *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*, Zürich 1916, S. 34f., 109ff., 157ff.; Krystyna Wilkowska-Chomińska, „Telemanns Beziehungen zur polnischen Musik“, in: *Beiträge zu einem neuen Telemannbild* (= *TKB* 1962), Magdeburg 1963, S. 26ff.; Karol Musioł, Zofia Stęszewska, Jiří Sehnal u. a., in: *TKB* 1981 und Klaus-Peter Koch, „Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk“, in: *Magdeburger Telemann-Studien (MTS)* VI, Magdeburg 1982, S. 4ff.

<sup>13</sup> Hrsg. v. A. Simon, *Nagels Musik-Archiv*, Nr. 50 und 51.

<sup>14</sup> Hrsg. v. Tadeusz Ochlewski, *Florilegium Musicae Antiquae*, Nr. XIV und XIX, Schallplatteneinspielung durch die Wiener Capella academica (Archiv-Produktion 198 467).

Opern, Oratorien und weiteren Vokal- und Instrumentalkompositionen bis in die Hamburger Spätwerke hinein statt.<sup>15</sup>

Während der anschließenden Tätigkeit als Konzert- und Hofkapellmeister in Eisenach (1708–1712) hatte Telemann abermals Veranlassung und Gelegenheit, sich mehr der französischen Stil- und Schreibart zu widmen.<sup>16</sup> Pantaleon Hebestreit (1667–1750), mit welchem er die Eisenacher Kapelle leitete, besaß – wie Telemann feststellte (AB 1718) – „nebst der Erfahrung auf vielerley Instrumenten / zugleich in der Frantzösischen Music und Composition eine ungemeine Geschicklichkeit / woraus ich mehr Vortheil geschöpft / 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.“ Später – nach seinem Aufenthalt in Paris (1737–1738) – versicherte er (AB 1740): „Ich muß dieser [Eisenacher] Capelle, die am meisten nach frantzösischer Art eingerichtet war, zum Ruhm nachsagen, daß sie das parisische, so sehr berühmte Opern-Orchester, welches ich nur erst vor kurtzen gehört, übertroffen habe.“

Ferner adaptierte er in Eisenach – wie zur gleichen Zeit Johann Sebastian Bach im benachbarten Weimar – italienische Musik, so die von Arcangelo Corelli (1653–1713), Tomaso Albinoni (1671–1750) und von Antonio Vivaldi (1678–1741) unterschiedlich geprägte Ritornell- und zyklische Konzertform.<sup>17</sup> „Alldiweil aber die Veränderung belustiget, so machte mich auch über Concerte her“, erklärte Telemann in der Frankfurter Autobiographie (AB 1718). „Hiervon muß bekennen / daß sie mir niemahls recht von Herten gegangen sind / ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe.“ Als Ursachen seiner Abneigung gab er an, „daß ich in denen meisten Concerten / so mir zu Gesichte kamen / zwar viele Schwürigkeiten und krumme Sprünge / aber wenig Harmonie und noch schlechtere Melodie antraff / wovon ich die ersten hassete / weil sie meiner Hand und Bogen unbequem waren / und / wegen Ermangelung derer letztern Eigenschafften [Harmonie und Melodie] / als worzu mein Ohr durch die Frantzösischen Musiquen gewöhnet war / sie nicht lieben konnte.“ Seine Einwände richteten sich, wie schon Siegfried Kross erkannte, „im wesentlichen gegen die Virtuosität ohne ausrei-

<sup>15</sup> Entsprechende Belege behandeln analytisch Käthe Schaefer-Schmuck, *Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist*, Borna u. Leipzig 1934, S. 33ff.; Günter Fleischhauer, „Polnische Einflüsse und ihre Verarbeitung in der Klaviermusik Georg Philipp Telemanns“, in: *BzMw*, 23. Jg., 1981, S. 6ff.; Klaus-Peter Koch, „Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk“, in: *MTS VIII*, Magdeburg 1985, S. 8ff.; Friedhelm Brusniak, „Die ‚polnische Ahr‘ in Georg Philipp Telemanns ‚Pyrmonter Kurwoche‘“, in: *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 6, 1998, S. 111ff.

<sup>16</sup> Vgl. Claus Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650 bis 1750*, Phil. Diss. Halle 1975, S. 17ff., ders., *Telemann in Eisenach*, (= Eisenacher Schriften zur Heimatkunde 8) Eisenach 1980, S. 6ff.

<sup>17</sup> Vgl. Peter Ahnsehl, *Die Rezeption der Vivaldischen Ritornellform durch deutsche Komponisten im Umkreis und in der Generation Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss. (B) Halle 1984; Wolfgang Hirschmann, *Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann*, Kassel etc. 1986, S. 27ff., S. 61ff., S. 77ff., S. 103ff., S. 154ff., S. 172ff., u. ö.

chende melodische Legitimation und harmonische Bindung“.<sup>18</sup> In seinen eigenen Konzerten, von denen heute noch 108 erhalten sind und vielerorts gern gespielt werden, war Telemann daher bestrebt, harmonisch abwechslungsreich, kantabel sowie ohne „krumme Sprünge“ zu schreiben.<sup>19</sup> Außerdem versicherte er (AB 1718), daß seine Konzerte „mehrentheils nach Franckreich riechen“.<sup>20</sup> Wie viele seiner französischen „Ouverturen mit ihren Nebenstücken“ von konzertierenden Stilelementen italienischer Provenienz durchsetzt sind (s. o. S. 189), weisen andererseits mehrere seiner Instrumentalkonzerte typische Merkmale der von Telemann favorisierten französischen Musik auf. So pulsiert der punktierte Rhythmus der französischen Ouvertüre in einigen langsamen Einleitungssätzen seiner viersätzigen Konzerte – z. B. in den Konzerten *a*-Moll für Blockflöte, Viola da gamba, Streicher und Gb. (TWV 52: a 1)<sup>21</sup>, *B*-Dur für zwei Traversflöten, Oboe, Violine, Streicher und Gb. (TWV 54: B 1)<sup>22</sup> und *D*-Dur für drei Trompeten, Pauken, zwei Oboen, Streicher und Gb. (TWV 54: D 3)<sup>23</sup>.

Französische Einflüsse offenbaren sich auch in charakteristischen Satzüberschriften, Tempo-, Vortrags- und Ausdrucksbezeichnungen wie „Gravement“ – „Vistement“ – „Largement“ – „Vivement“ im Konzert *a*-Moll für zwei Blockflöten, Streicher und Gb. (TWV 52: a 2)<sup>24</sup>, „Avec douceur“ – „Très vite“ – „Tendrement“ – „Vivement“ im Concerto grosso *C*-Dur für zwei Oboen, Fagott, Streicher und Gb. (TWV 53: C 1), betitelt als *Concerto alla française* in der Abschrift des Darmstädter Hofkapellmeisters Johann Christoph Graupner<sup>25</sup>.

Wiederholt beleben stilisierte Tanzsätze der französischen Klavier- und Orchestersuite die zyklische Satzfolge der vier- und dreisätzigen Konzerte Telemanns. Rhythmische Merkmale der altertümlichen Loure bestimmen z. B. den langsamen Satz des Concerto grosso in *a*-Moll (TWV 53: a 1)<sup>26</sup>. Gravitätischer Sarabandenrhythmus prägt die langsamen Sätze des Violinkonzerts in *C*-Dur (TWV 51: C 2)<sup>27</sup> und eines Doppelkonzerts in *C*-Dur für zwei Chalumeaux, zwei Fagotte, Streicher und Gb. (TWV 52: C 1)<sup>28</sup>. Andere

<sup>18</sup> Siegfried Kross, *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann*, Tutzing 1969, S. 14; vgl. auch dessen Vorworte in: Georg Philipp Telemann, „Musikalische Werke“, *Auswahlausgabe (TA)*, Bd. 23 (1973) und Bd. 26 (1989).

<sup>19</sup> Vgl. Wolfgang Hirschmann [s. Anm. 17] und Günter Fleischhauer, „Annotationen zum Solokonzert-schaffen Georg Philipp Telemanns“, in: *Festschrift Jiří Vysloužil zum 60. Geburtstag* (= Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis 19/20), Brno 1984, S. 77ff.; ders., „Annotationen zum Doppel- und Gruppenkonzertschaffen G. Ph. Telemanns“, in: *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, Bonn 1990, S. 21ff.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Peter Ahnsehl, „Bemerkungen zur Vivaldi-Rezeption bei Georg Philipp Telemann“, in: *TKB* 1981, Tl. 2, S. 110f. und Hirschmann [s. Anm. 17], S. 199f.

<sup>21</sup> Hrsg. v. Klaus Händler, *Moecks Kammermusik* Nr. 64.

<sup>22</sup> Hrsg. v. Günter Fleischhauer, Edition Peters Nr. 9411, Leipzig 1974.

<sup>23</sup> Hrsg. v. Karl Michael Komma, *Gruppenkonzerte der Bachzeit* (= EdM 11), Leipzig 1938.

<sup>24</sup> Hrsg. v. Fritz Stein, *Nagels Musik-Archiv* Nr. 167.

<sup>25</sup> Hrsg. v. Helmut Winschermann, Edition Sikorski Nr. 625, Hamburg.

<sup>26</sup> Georg Philipp Telemann, Mus. ms. 1033/13 in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek (HLB) Darmstadt.

<sup>27</sup> Hrsg. v. Siegfried Kross, *TA* 23 [s. Anm. 18], Nr. 1, S. 9f.

<sup>28</sup> Georg Philipp Telemann, Mus. ms. 1033/38 a in der HLB Darmstadt.

langsame Sätze folgen dem wiegenden Siciliano-Rhythmus im 6/8- oder 12/8-Takt wie z. B. im Violinkonzert *G*-Dur (TWV 51: G 7)<sup>29</sup>, in den Doppelkonzerten *F*-Dur für zwei Hörner, Streicher und Gb. (TWV 52: F 3)<sup>30</sup>, *A*-Dur für zwei Oboen d'amore, Streicher und Gb. (TWV 52: A 1)<sup>31</sup> und im Tripelkonzert *E*-Dur für Traversflöte, Oboe d'amore, Viola d'amore, Streicher und Gb. (TWV 53: E 1)<sup>32</sup>.

Für die schnellen Schlußsätze benutzte Telemann besonders gern typische Tanzsätze französischer Herkunft. Gavottenartige Sätze beschließen z. B. die viersätzigen Konzerte in *D*-Dur für zwei Traversflöten, Violine, Violoncello, Streicher und Gb. (TWV 54: D 1) sowie in *D*-Dur für drei Trompeten, Pauken, Streicher und Gb. (TWV 54: D 4)<sup>33</sup>. Andere Konzerte enden wie französische Ouverturensuiten mit gigueartigen Finalsätzen; verwiesen sei auf das bereits erwähnte Violinkonzert in *G*-Dur (TWV 51: G 7) und ein Concerto grosso in *h*-Moll (TWV 53: h 1)<sup>34</sup>. Am zukunftsträchtigsten erwies sich aber die Verwendung des Menuetts als Schlußsatz, wie es im dreisätzigen Konzert *e*-Moll für zwei Oboen, Violine, Streicher und Gb. (TWV 53: e 2)<sup>35</sup> und im außergewöhnlichen, für die Dresdener Hofkapelle um 1730 geschaffenen siebensätzigen Suitenkonzert *F*-Dur für Violine und Orchester der Fall ist<sup>36</sup>.

Im Finalsatz des bekannten Doppelkonzerts *e*-Moll für Block- und Traversflöte, Streicher und Gb. (TWV 52: e 1) dominieren hingegen rhythmische, melodische und harmonische Merkmale osteuropäischer Folklore. In vier konstanten, refrainartig in der Grundtonart *e*-Moll wiederkehrenden Tutti-Ritornellen und drei modulierenden Episoden wird hier das Spiel sog. polnischer „Böcke“ (Dudelsackbläser) mit ostinaten Wiederholungen kurzgliedriger Motive über bordunartigen Bässen in italienischer Ritornell- oder in französischer Rondeau-Form imitiert<sup>37</sup>, wiederum ein hervorragendes Beispiel für die von Telemann angestrebte Synthese und Durchdringung nationaler Stile und Schreibarten.

Analoge Adaptierungen italienischer, französischer und osteuropäischer Stilelemente kennzeichnen Telemanns instrumentale Kammermusik, der er sich ebenfalls am Hof in Eisenach (1708–12) und später kontinuierlich widmete. Auf jene Zeit in Eisenach zurückblickend, unterstrich er (AB 1718) seine „Neigung zu Sonaten / deren ich von 2. 3. biß 8. à 9 Partien eine grosse Anzahl verfertigt. Besonders hat man mich überreden

<sup>29</sup> Hrsg. v. Siegfried Kross, *TA* 23 [s. Anm. 18], Nr. 8, S. 128f.

<sup>30</sup> Georg Philipp Telemann, Mus. ms. 5400/5 in der Landesbibliothek Schwerin (SWL).

<sup>31</sup> Georg Philipp Telemann, Mus. saec. XVII, 18.45 in der Universitätsbibliothek Rostock (ROU).

<sup>32</sup> Hrsg. v. Fritz Stein, Edition Peters/Collection Litolf Nr. 5522, Leipzig 1961.

<sup>33</sup> Hrsg. v. Günter Fleischhauer, Edition Peters Nr. 9112 und 9823, Leipzig 1968 u. 1978.

<sup>34</sup> Hrsg. v. Siegfried Kross, *TA* 26 [s. Anm. 18], Nr. 9, S. 258ff.

<sup>35</sup> Hrsg. v. Hans Rudolf Jung, Edition Peters Nr. 9410, Leipzig 1973; Siegfried Kross, *TA* 26 [s. Anm. 18], Nr. 5, S. 133f.

<sup>36</sup> Hrsg. v. Arnold Schering, *DDT*, 1. Folge, Bd. 29/30, Leipzig 1907, S. 188f.; vgl. auch die Faksimile-Ausgabe mit einem Kommentar von Wolf Hobohm (Leipzig 1980, S. 7f.) zur Verarbeitung und Vermischung italienischer und französischer Stilmerkmale und Satzstrukturen in diesem Suiten-Konzert.

<sup>37</sup> Hrsg. v. Herbert Kölbl, *Hortus musicus*, Nr. 124. – Dazu bemerkt Hirschmann [s. Anm. 17] S. 219, Anm. 216: „In diesem Satz verbindet Telemann französischen und polnischen Stil, indem er die polnische Idiomatik in einer breit dimensionierten Rondeau-Form mit vier Refrains vorstellt.“

wollen, / die Trio wiesen meine beste Stärcke / weil ich sie so einrichtete / daß eine Stimme so viel zu arbeiten hätte / als die andre.“ Hör- und erkennbar dienten ihm dabei Triosonaten Corellis und Kammerduette Steffanis als Muster.<sup>38</sup> Ausdrücklich lobte ihn aber später in Hamburg Johann Mattheson, „weil seine Trio, wenn gleich etwas welsches mit eingemischet wird, doch sehr natürlich und altfranzösisch fließen. Man siehet von ihm Sachen dieser Gattung, deren sich wahrlich Lully selbst, zumahl da er auch seine Landes-Art nicht verbarg, keines weges zu schämen hätte.“<sup>39</sup> Und Johann Joachim Quantz empfahl seinen Schülern und Lesern im *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (1752), „vorzüglich [...] Telemanns im französischen Geschmache gesetzte Trio, deren er viele schon vor dreyßig und mehrern Jahren verfertigt hat“<sup>40</sup>. Verwiesen sei hierfür auf eine höchstwahrscheinlich aus Telemanns Eisenacher Zeit stammende Triosonate *D-Dur* für zwei Traversflöten (oder Violinen) und Gb. mit den Sätzen „Gracieusement“ – „Viste“ (eine verkappte Gavotte) – „Tendrement“ – „Gigue“ (TWV 42: D 16)<sup>41</sup>.

Für kirchenmusikalische Aufführungen in Eisenach schuf Telemann besonders nach seiner Ernennung zum „Capellmeister von Haus aus“ (1717) geistliche Kantaten in Jahrgängen, wie neuerdings detaillierter eruiert und dargestellt werden konnte.<sup>42</sup> Hör- und erkennbar dominieren dabei im sog. „Französischen Jahrgang“ charakteristische Merkmale französischer Vokal- (Bühnen- und Kirchen-)musik hinsichtlich der Wort-Ton-Beziehung, der Melodik und Instrumentation, während die Kantaten der „Concerten-Jahrgänge“ (1716/17 und 1720/21) von typischen Arten italienischen Konzertierens und sein sog. „Sicilianischer Jahrgang“ (1719/20) von pastoralen Ausdrucksmitteln, siciliano-artigen Strukturen sowie konstanter Besetzung mit zwei obligaten Oboen, Streichern und Gb. bestimmt sind. Deutlich erinnern die beiden Blasinstrumente „mit ihren Echo-, Dreh- oder kurzen Signalmotiven an die Musik der süditalienischen Pifferari, was auf die Jahrgangsbennennung ebenfalls Einfluß hatte“<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> Vgl. Hans Graeser, *Georg Philipp Telemanns Instrumentalkammermusik*, Phil. Diss. München 1925, S. 10ff., 20ff., 80ff., 124ff. 152ff.; Steven D. Zohn, *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre and Chronology*, Diss. Cornell University (USA) 1995, S. 131ff., 148ff., 168ff.

<sup>39</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, III. Theil, 17. Hauptstück §9, S. 345.

<sup>40</sup> Quantz [s. Anm. 6], X. Hauptstück, § 14, S. 94f. – Vgl. dazu Ingeborg Allihn, „Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz“, in: *MTS* III, 1971, S. 20f.

<sup>41</sup> Hrsg. v. Günter Fleischhauer, DVfM 8305, Leipzig 1979.

<sup>42</sup> Vgl. Wolf Hohohm, „Telemann als Kantatenkomponist – Versuch einer Ordnung und Typologie seiner Jahrgänge“, in: *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 6, 1998, S. 29ff., 38f. und ders. „Telemann als Kantatenkomponist zwischen 1710 und 1730“, in: *Telemann und Frankfurt/Main*, hrsg. v. P. Cahn (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 35), im Druck; Ute Poetsch, „Bemerkungen zum Frankenberger Telemann-Bestand“, in: *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 6, S. 55; Brit Reipsch, „Zum ‚Jahrgangsgedenken‘ Georg Philipp Telemanns – dargelegt an Beispielen geistlicher Kantaten Eisenacher Dichter“, ebd., S. 64ff.

<sup>43</sup> Brit Reipsch [s. Anm. 42], S. 67 und dies., „Anmerkungen zum sogenannten ‚Sicilianischen Jahrgang‘ von Georg Philipp Telemann“, in: *Telemann und Frankfurt/Main* [s. Anm. 42]; Ute Poetsch, „Notizen zu Telemanns ‚Französischem Jahrgang‘ 1714/15“, in: *Telemann und Frankreich*, [s. Anm. 9], S. 73ff.

Neben seiner umfangreichen amtlichen Tätigkeit in der Freien Reichs- und Messestadt Frankfurt am Main (1712–21)<sup>44</sup> – als städtischer Musikdirektor und Kapellmeister an der Barfüßer-, später auch an der Katharinenkirche, als Leiter des aus bürgerlichen Musikliebhabern bestehenden Collegium musicum der Gesellschaft Frauenstein – eröffnete Telemann hier die stattliche Reihe seiner Druckpublikationen von kammermusikalischen Werken.<sup>45</sup> Absichtlich schrieb er diese in „einer Leichten und singenden Art / also / daß sich so wohl ein Anfänger darinnen üben / als auch ein Virtuose damit hören lassen kan“, wie er im Titel der Sammlung *Kleine Cammer-Music* erklärte.<sup>46</sup> Bekannte in- und ausländische Virtuosen – François le Riche, Johann Christian Richter, Peter Glösch und Johann Michael Böhm – waren die Widmungsträger der Sammlung, mit der er – wie mit seinen anderen drei Frankfurter Publikationen, den *Six Sonates à Violon seul* und Gb. (1715), *Six Trio* für verschiedene Besetzungen (1718) und *Sei Suonatine per Violino e Cembalo* (1718)<sup>47</sup> – für die Propagierung französischer und italienischer Stilmerkmale in seiner Kammermusik eintrat. Ausdrücklich attestierte er einem seiner dortigen Gönner, dem Frankfurter Bankier und Schöffen Heinrich Remigius Bartels, der als aktiver Musikliebhaber sogar die Aufführung der *Brockes-Passion* Telemanns (TWV 5: 1) im Jahr 1716 in Frankfurt leitete (AB 1718): „Selbiger hat eine so genaue Erkänntniß in der Frantzösischen und Welschen Music / daß er in jedweder nach ihrem eigenthümlichen / so dann auch / in dem von beyden zusammen gemischten Goût, so wohl singend / als auch auf etlichen Instrumenten / besonders auf der Violine sich darff hören lassen.“ Freundschaftliche Beziehungen unterhielt Telemann auch zu verschiedenen Mitgliedern der benachbarten Darmstädter Hofkapelle, welche bei seinen Aufführungen großer oratorischer Vokalkompositionen in Frankfurt mitwirkten.<sup>48</sup> So konnte er über sein Schaffen in der Mainmetropole dankbar konstatieren (AB 1718): „Das / was hier insonderheit meine Lust zur Arbeit unterhalten / ist / daß ich viel derer berühmtesten Musicorum von unterschiedlichen Nationen kennen zu lernen das Glück gehabt / deren Geschicklichkeit mir allemahl einen Trieb eingepflanzet / meine Sätze mit möglichstem Bedacht auszuführen / damit ihre und ihrer Landes-Leute Gunst erwerben möchte.“

<sup>44</sup> Vgl. Willi Maertens, „Telemann in Frankfurt/Main (1712–21) und Hamburg (1721–67)“, in: *Georg Philipp Telemann, Leben und Werk*, Magdeburg 1967, S. 36ff.; Roman Fischer, „Frankfurter Telemann-Dokumente“, in: *MTS XVI*, 1999; *Telemann und Frankfurt/M.*, [s. Anm. 42].

<sup>45</sup> Vgl. Martin Ruhnke, „Telemann als Musikverleger“, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel etc. 1968, S. 503ff., 511f. und ders. im TWV I, S. 240f. und TWV III, S. 276.

<sup>46</sup> Hrsg. v. Waldemar Woehl, *Hortus musicus* Nr. 47; vgl. Wolf Hobohm, „Pädagogische Grundsätze und ästhetische Anschauungen Telemanns in der ‚Kleinen Kammermusik‘ (1716)“, in: *TKB* 1973, S. 30ff. und Martin Ruhnke in der Einführung zur Schallplatteneinspielung der *Kleinen Kammermusik* (Musicaphon BM 30SL 1539/40).

<sup>47</sup> Hrsg. v. Willi Maertens, Edition Peters Nr. 9096, Leipzig 1967.

<sup>48</sup> Vgl. Elisabeth Noack, „Georg Philipp Telemanns Beziehungen zu Darmstädter Musikern“, in: *TKB* 1967, Tl. 2, S. 13ff.; Oswald Bill, „Telemann und Graupner“, in: *Telemann und seine Freunde* (= *TKB* 1984), Magdeburg 1986, Tl. 2, S. 27ff.; Wolfgang Hirschmann, „Georg Philipp Telemanns Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716“, in: *TA* 16, 1994, Vorwort S. VIII. und *TA* 17 (1992), Vorwort S. IX.

Von Frankfurt aus nahm Telemann, wie Georg Friedrich Händel aus London und andere deutsche und ausländische Musiker und Komponisten, im Jahr 1719 an den Vermählungsfeierlichkeiten des sächsischen Kurprinzen und späteren Kurfürsten Friedrich August II. in Dresden teil. Er erlebte dort nicht nur prunkvolle Opernaufführungen, sondern erneuerte auch seine freundschaftlichen Kontakte zu dort wirkenden Musikern wie Johann Georg Pisendel<sup>49</sup>, Pantaleon Hebestreit und zu weiteren hervorragenden Vertretern des italienischen, des französischen und des in Dresden intensiv gepflegten, später von Johann Joachim Quantz beschriebenen sog. „vermischten Geschmacks“:

Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Music, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man [...] sehr wohl den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein, weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführt worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern, misfällt.<sup>50</sup>

Noch vielseitiger war Telemann schließlich in der Freien und Hansestadt Hamburg (1721–1767) als Johanneumskantor und Musikdirektor der fünf Hauptkirchen<sup>51</sup>, als führender Komponist an der Hamburger Oper, als Leiter des von ihm zu neuem Leben erweckten Hamburger Collegium musicum, als Konzertveranstalter, als Verleger, als Musiktheoretiker und Lehrer um die Propagierung ausländischer Stile und Schreibarten in Worten und Tönen bemüht. Vielgestaltige italienische Arien, ausdrucksvolle Chor- und Tanzsätze nach französischem Vorbild und volkstümliche Lieder auf deutsche Texte kennzeichnen sein Hamburger Opernschaffen – z. B. in dem musikalischen Lustspiel *Der geduldige Socrates* (1721), in *Omphale* (1724), *Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus* (1726) und in *Emma und Eginhard* (1728).<sup>52</sup> Programmatisch

<sup>49</sup> Vgl. Ortrun Landmann, „Zur Standortbestimmung Dresdens unter den Musikzentren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *StzA* 8, Blankenburg 1979, S. 49f.; dies., „Dresden, Johann Georg Pisendel und der ‚deutsche Geschmack‘“, *StzA* 13, Blankenburg 1981, S. 20ff.

<sup>50</sup> Quantz [s. Anm. 6], XVIII. Hauptstück, § 87, S. 332. – Vgl. dazu Rudolf Schäfke, „Quantz als Ästhetiker“, in: *AfMw* 16. Jg., 1924, S. 215ff.; Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, 2. Aufl., Köln 1975, S. 129ff.; *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), hrsg. v. C. Dahlhaus, Laaber 1985, S. 21f.; Ulrich Siegele, „Bachs vermischter Geschmack“, in: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach Symposium*, hrsg. v. M. Geck, Dortmund 1999, S. 10ff.

<sup>51</sup> Vgl. Karl Grebe, *Georg Philipp Telemann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 52ff.; Eckart Klessmann, *Telemann in Hamburg (1721–67)*, Hamburg 1980, bes. S. 23ff., 35ff.; Brian Douglas Stewart, *Georg Philipp Telemann in Hamburg*, Phil. Diss. Stanford University 1985; Werner Menke, *Georg Philipp Telemann, Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten*, Wilhelmshaven 1987, S. 15ff.

<sup>52</sup> Vgl. Hellmuth Christian Wolff, „Georg Philipp Telemann und die Hamburger Oper“, in: *TKB* 1962, S. 41ff.; Bernd Baselt, „Zum Typ der komischen Oper bei Georg Philipp Telemann“, in: *TKB* 1967, S. 73ff.; ders. in: *TA* 20, Vorwort; Mary Adelaide Peckham, *The operas of G. Ph. Telemann*, Phil. Diss., Columbia University 1972, S. 69ff., 145ff.; Martin Ruhnke, „Telemanns Hamburger Opern und ihre italienischen und französischen Vorbilder“, in: *Hamburger Jb. für Musikwissenschaft* V, 1981, S. 9ff.; Peter Huth, „Telemanns Hamburger Opern nach französischen Vorbildern“, in: *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 4, 1996,

verkündete er als Konzertveranstalter und Leiter des Collegium musicum zur Eröffnung der Wintersaison 1722 in einem selbstverfaßten und vertonten Kantatentext:

Was Welschland schmeichlendes in seine Sätze schliesset,  
Die ungezwungne Munterkeit,  
So aus der Franzen Lieder fließet;  
Der Britten springendes gebund'nes Wesen;  
Ja, was Sarmatien zu seiner Lust erlesen,  
Bey welchem sich der Scherz den Tönen weyht:  
Dieß alles wird der Teutsche Fleiß,  
Zu seines Landes Preis,  
Mehr aber noch, die Hörer zu vergnügen,  
Durch Feder, Mund und Hand allhier verfügen.<sup>53</sup>

Kontinuierlich setzte er den in Frankfurt eingeschlagenen Weg fort, mit gedruckten Werken Musikliebhabern und Virtuosen geeignetes Studien- und Aufführungsmaterial zur Verfügung zu stellen, wobei er abermals französische, italienische und osteuropäische Stileinflüsse, Gattungen und Schreibarten differenziert verarbeitete und miteinander verband. Verwiesen sei hier nur auf einige Sammelpublikationen<sup>54</sup>, in denen es exemplarisch geschah:

Zunächst die beiden Zyklen von jeweils sechs Solosonaten für Violine (oder Traversflöte) und Gb., die *Sonate metodiche* (1728) und die *Continuation des Sonates methodiques* (1732)<sup>55</sup>; sodann die beiden Sammlungen *Sept fois Sept et un Menuet* (1728)<sup>56</sup> und *Zweytes Sieben mal Sieben und Ein Menuet* für Klavier oder ein Instrument und Gb. (1730); den Widmungsträger der zweiten Sammlung von 50 Menuetten – Friedrich Carl, Graf zu Erbach und Limburg – lobte Telemann mit folgenden Versen:

Der Franzen Munterkeit, Gesang und Harmonie,  
Der Welschen Schmeicheley, Erfindung, fremde Gänge,  
Der Britt- und Polen Scherz, verknüpfst Du sonder Müh  
Durch ein mit Lieblichkeit erfülltes Gemenge.<sup>57</sup>

S. 115ff.; ders. „Telemanns ‚Orpheus‘“, in: *Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke – Funktion, Wert und Bedeutung* (= TKB 1990), Oschersleben 1997, S. 171ff.

<sup>53</sup> TD 22, S. 121.

<sup>54</sup> Vgl. Martin Ruhnke, „Telemann als Musikverleger“ [s. Anm. 45], S. 511f. und TWV III, S. 277ff.

<sup>55</sup> Hrsg. v. Max Seiffert, TA 1 (BA 2951) und von Johannes Gerdes, Edition Peters Nr. 4664, Leipzig 1980. Vgl. auch Hans Rudolf Jung, „Zur Bedeutung der ‚Methodischen Sonaten‘ Telemanns für die Herausbildung des ‚vermischten Geschmacks‘ und für die instrumentale Musikerziehung“, in: TKB 1973, S. 62ff.

<sup>56</sup> TWV 34: 1–50, hrsg. v. I. Amster, Wolfenbüttel 1930.

<sup>57</sup> Vollständiges Zueignungsgedicht der zweiten Sammlung (TWV 34: 51–100) in: TD 39, S. 163f. u. TB, S. 146f.

Ferner ist *Der getreue Music-Meister* zu nennen, Telemanns bekannte Musikalienzeitschrift (1728–29), in der er „so wol für Sänger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, [...] Arien, desgleichen Trii, Duetti, Soli etc. Sonaten, Ouverturen, etc. wie auch Fugen, Contrapuncte, Canones, etc. [...] mithin das mehreste, was nur in der Music vorkommen mag, nach Italiänischer, Französicher, Englischer, Polnischer, so ernsthaft- als lebhaft- und lustigen Ahrt, nach und nach alle 14. Tage in einer Lection vorzutragen“ versprach; in 25 *Lectionen* hat er dieses auf der Titelseite angekündigte Vorhaben realisiert.<sup>58</sup> Italienische Stileinflüsse melodischer und rhythmischer Art bestimmen z. B. die dreisätzigige Sonate *F-Dur* für Blockflöte und Gb. (in der 1. und 2. Lection), eine viersätzigige Sonate *D-Dur* für Violoncello und Gb. (5.–7. Lection) und eine *Sonata di chiesa, à diversi stromenti* und Gb. (in der 22. und 23. Lection). Charakteristische Merkmale des französischen Stils nicht nur rhythmischer Art kennzeichnen die Sonate *h-Moll* für Traversflöte und Gb. (22.–24. Lection), eine Suite *g-Moll* für „Violon ou Hautbois“ und Gb. (3.–7. Lection) mit den Sätzen *Ouverture – Très Vite – Sans-Souci – Hornpipe – Gavotte – Passepied – Irlandoise*. Stilisierte Tanzsätze vorwiegend französischer Herkunft enthält auch eine Cembalosuite (in der 19.–20. Lection). Ausgiebig huldigte Telemann seiner an der französischen Opern- und Ballettmusik geschulten Charakterisierungskunst in der sog. *Gulliver-Suite* (8.–11. Lection), worin verschiedene Personen, Szenen und Ereignisse aus Jonathan Swifts im Jahre 1726 erschienenen Buch *Travels of Gulliver* tonmalerisch nachgebildet und dargestellt werden. Exemplarisch gelangt die „englische Ahrt“ in der bereits erwähnten *g-Moll-Suite* zur Geltung, nämlich im Mittelsatz mit dem Namen *Hornpipe* (4. Lection) mit rhythmischen Merkmalen des altenglischen Schalmeeintanzes. Einflüsse osteuropäischer Folklore bestimmen nicht nur die *Polonoise* für Traversflöte (oder Violine) und Gb. (in der 1. Lection) und die *Ouverture à la Polonoise* einer Cembalosuite (in der 18. Lection); wiederholt pulsieren polnische Tanzrhythmen auch in den heiteren Finalsätzen der Sonaten im italienischen Stil – z. B. im *Scherzando-Schlußsatz* einer Gambensonate (25. Lection).

Ferner müssen von Telemanns Sammelpublikationen, in denen die Verarbeitung ausländischer Stile und Schreibarten exemplarisch geschah, noch einige wenigstens genannt werden:

*Fantaisies pour le clavessin, 3 Douzaines* (1732–33)<sup>59</sup>, von denen das erste und das dritte Dutzend mehr dem italienischen Stil, das zweite Dutzend mehr dem französischen Stil verpflichtet ist, Polonez-Rhythmik aber in verschiedenen Sätzen aller drei *Douzaines* auftritt<sup>60</sup>; die *Musique de Table* (1733) mit ihren für Telemanns Bemühen um die Propagierung nationaler Stile und Gattungen beispielhaften *Ouverturesuiten* und Instru-

<sup>58</sup> Vgl. mein Nachwort zur Faksimile-Ausgabe der Musikalienzeitschrift, Leipzig 1980; Martin Ruhnke, *TWV 1*, S. 242ff.

<sup>59</sup> *TWV 33*: 1–36, hrsg. v. Max Seiffert, Berlin 1923, 4. Aufl. Kassel 1955 (BA 733).

<sup>60</sup> Vgl. dazu Schaefer-Schmuck [s. Anm. 15], S. 57ff.; Günter Fleischhauer, „Einige Bemerkungen zur Interpretation der Klavierwerke Georg Philipp Telemanns“, in: *StzA 6*, Blankenburg 1978, Tl. 1, S. 54ff. und Tl. 2, S. 65f.

mentalkonzerten unterschiedlicher Besetzung, mit jeweils drei Solo- und Triosonaten sowie drei Quartetten<sup>61</sup>; die *Sonates Corellisantes* für zwei Instrumente und Gb. (1735–36)<sup>62</sup> und schließlich die *VI Ouverturen nebst zween Folgesätzen bey jedweder, Französisch, Polnisch oder sonst tändelnd, und Welsch, fürs Clavier verfertigt von Telemann*, erschienen bei Balthasar Schmid in Nürnberg (um 1747)<sup>63</sup>.

Während Telemanns etwa achtmonatigem Aufenthalt in Paris (1737–38), wohin er von berühmten Virtuosen eingeladen worden war, „die an etlichen meiner gedruckten Wercke Geschmack gefunden hatten“ (AB 1740), erlebten einige seiner Vokal- und Instrumentalkompositionen erfolgreiche Aufführungen<sup>64</sup> – u. a. die großartige Psalm-Vertonung *Deus judicium tuum* (TWV 7: 7) und die 1738 in Paris publizierten *Nouveaux Quatuors en Six Suites*<sup>65</sup>. Dankbar berichtet Telemann hernach wieder in Hamburg (AB 1740):

Die Bewunderungswürdige Art, mit welcher die Quatuors von den Herren Blavet, Traversisten; Guignon, Violinisten; Forcroy dem Sohn, Gambisten; und Edouard, Violoncellisten, gespielt wurden, verdiente, wenn Worte zulänglich wären, hier eine Beschreibung. Gnug, sie machten die Ohren des Hofes und der Stadt ungewöhnlich aufmerksam, und erwarben mir, in kurtzer Zeit, eine fast allgemeine Ehre, welche mit gehäufter Höflichkeit begleitet war.

Mattheson konnte daher die selbstgestellte Frage beantworten: „Ob jener seine Pariser-Reise zum lernen oder lehren angestellt gehabt, stehet im Zweifel. Ich glaube mehr zum letzten, als ersten Zweck.“<sup>66</sup>

Als Lehrer vermittelte Telemann seinen Schülern in der Freien und Hansestadt Hamburg ebenfalls detaillierte Kenntnisse von den ausländischen Stilen, Gattungen und Schreibarten. So machte er dem jungen Christoph Nichelmann, dem späteren Cembalisten in der Hofkapelle des Preussenkönigs Friedrich II. in Potsdam, während eines

<sup>61</sup> Hrsg. v. Johann Philipp Hinntenthal, TA 12–14, 1959–1963 und vorher von Max Seiffert, DDT, 1. Folge, Bd. 61/62, Leipzig 1927; ders. im Beiheft II (S. 11ff.) mit detaillierten Ausführungen über Telemanns Verarbeitung nationaler Stile. – Vgl. auch die Einführungen von Ludwig Finscher und Bernd Baselt zur Schallplatteneinspielung durch das Concerto Amsterdam (Telefunken 6.35056-64 und Eterna 827447/8).

<sup>62</sup> Hrsg. v. Adolf Hoffmann, TA 24 (BA 5302). Vgl. auch Erich Schenk, „Corelli und Telemann“, in: *Chigiana*, 24. Jg., 1967, S. 79ff.; Ludwig Finscher, „Corelli und die ‚corellisierenden‘ Sonaten Telemanns“, in: *Studi Corelliani* 1968, Firenze 1972, S. 75ff., 80ff.

<sup>63</sup> TWV 32: 5–10, hrsg. v. Adolf Hoffmann, Mösel-Verlag, Wolfenbüttel u. Zürich 1964; von Hugo Ruf, Schott-Verlag, Mainz 1967 und von Erhard Franke, Edition Peters Nr. 9107, Leipzig 1968. – Vgl. auch Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*, Leipzig 1954, S. 45f.

<sup>64</sup> Vgl. Christoph-Hellmuth Mahling, „Telemann und Paris“, in: *TKB* 1984, Tl. 2, S. 61ff.; Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und Frankreich*, [s. Anm. 9], S. 24ff., 31ff.

<sup>65</sup> Hrsg. v. Walter Bergmann, TA 19 (BA 2944). – Vgl. Carsten Lange, „Georg Philipp Telemanns ‚Nouveaux Quatuors en Six Suites‘ (Paris 1738)“, in: *Telemann und Frankreich*, [s. Anm. 9] S. 88ff.; Wolfgang Hirschmann, „Telemanns 71. Psalm (TWV 7:7)“, ebd., S. 80ff. .

<sup>66</sup> Mattheson [s. Anm. 39], S. 345.; vgl. dazu: Wolf Hobohm, „Nachwirkungen der Parisreise Telemanns in Deutschland“, in: *Telemann und Frankreich*, [s. Anm. 9], S. 47.

mehnjährigen Aufenthaltes in Hamburg (um 1735–37) „den Unterschied der französischen und der welschen Musikart fühlbar“, wie Nichelmann sich später erinnerte.<sup>67</sup>

Noch im hohen Alter beschäftigten Telemann Fragen zur Adaptierung und Verarbeitung verschiedener nationaler Stile und Schreibarten. So versprach er im „Vorbericht“ seines Kantaten-Jahrgangs *Musikalisches Lob Gottes* (1744) u. a. „von der Deutschen Recitativ-Sprache in Welschen Melodien“ zu handeln<sup>68</sup> und debattierte engagiert im Briefwechsel mit dem Berliner Hofkapellmeister und Opernkomponisten Carl Heinrich Graun (1751) über die Vor- und Nachteile italienischer und französischer Rezi-tativgestaltung.<sup>69</sup>

Auch mit seinen vokalen und instrumentalen Hamburger Spätwerken (nach 1755) hinterließ der noch immer neuen Strömungen in der zeitgenössischen Dichtung und Musik gegenüber aufgeschlossene Komponist exemplarische Zeugnisse seiner zeitlebens praktizierten und propagierten Verarbeitung, Synthese und Durchdringung verschiedener Stile und Schreibarten. Verwiesen sei abschließend dafür noch auf die dramatische Solokantate *Ino* (um 1765) mit instrumentalen (imaginären Ballett-) Einlagen im französischen Stil („Tanz der Tritonen“)<sup>70</sup>, auf ein Divertimento A-Dur für zwei Violinen, Viola und Gb. im italienischen Stil mit verschiedenen polnischen Tanzsätzen – Telemanns autographischer Anweisung zufolge „trè spezie delle Danze Poloniche“<sup>71</sup> – und die *Symphonie zur Serenate auf die erste hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation* (1765)<sup>72</sup>. Zurückschauend äußerte sich der 84jährige hier im „Vorwort“ zu den „in einem Jahrhundert vorgefallenen Veränderungen in den musicalischen Schreibarten“ und kompositorisch in der Symphonie mit den programmatischen Satzüberschriften: „Die alte Welt“ – „Die mittlere Welt“ – „Die jüngere Welt“. Ein anonymes Rezensent bemerkte dazu:

Der Herr Kapellmeister Telemann [...] ist hier von der gewöhnlichen italienischen Form der Sinfonien abgegangen, und hat die gegenwärtige in vier Absätze eingetheilt, in welchen er die musikalische Schreibart der alten, mittlern und jüngern Welt auf das natürlichste nachahmet. Der erste und zweyte Theil sind zweyen Tänze nach uralter

<sup>67</sup> In: Friedrich Wilhelm Marpur, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1755, S. 434; vgl. Wolf Hohohm, „Georg Philipp Telemann und seine Schüler“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, Leipzig u. Kassel, 1970, S. 261.

<sup>68</sup> *TD*, Nr. 59, S. 225. Als Faksimile hrsg. v. Wolf Hohohm, Oschersleben 1998.

<sup>69</sup> *TB*, S. 264ff., 276f., 280f. und *TD*, Nr. 63, 65–67, S. 237ff. – Vgl. dazu Rolland [s. Anm. 2], S. 128ff.; Peter Czorny, *Georg Philipp Telemann: His Relationship to Carl Heinrich Graun and the Berlin Circle*, Phil. Diss. Hull 1988, S. 113ff.

<sup>70</sup> *TWV* 20: 41, hrsg. v. Max Schneider, *DDT*, 1. Folge, Bd. 28, Leipzig 1907. – Schallplatteneinspielungen mit Adele Stolte (Sopran) und dem Kammerorchester Berlin (Eterna 826 078) sowie *Musica antiqua Köln* mit Barbara Schlick (Archiv-Produktion 429 772-2).

<sup>71</sup> *TWV* 50: 22, hrsg. u. bearb. v. Fritz Oberdoerffer, Vieweg 2052, Berlin 1936. – Vgl. dazu Klaus-Peter Koch, „Eine ‚Sarrois‘ von Telemann“, in: *HändelJb* 20. Jg., 1974, S. 145f. und Wolf Hohohm, „Bemerkungen zum Konvolut T 6 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin“, in: *MTS* XII, 1989, S. 9.

<sup>72</sup> *TWV* Anh. 50: 1. Faksimile-Ausgabe mit einer Würdigung von Eitelriedrich Thom, in: *StzA* 9, 1979, S. 12ff.

Weise. Der dritte Theil stellt die bey der mittlern Welt am meisten beliebte Musikart in einer Fuge im Allabreve, mit der Überschrift, Capellmäßig, vor. Der letzte Theil ist eine lustige Menuet, und heißt: die jüngere Welt. Jedermann weiß, daß Herr Telemann in allen musikalischen Schreibarten, zu welchen ihm nur die Feder anzusetzen beliebt hat (das sind aber fast alle nur erdenklichen), seine ganze Lebenszeit glücklich gewesen ist; und man kann es nicht ohne besonderes Vergnügen betrachten, daß ihn auch in seinem hohen Alter, diese so seltene Gabe noch nicht verlassen hat.<sup>73</sup>

Zusammenfassend ist zu konstatieren: Im Unterschied zu Johann Sebastian Bach wurzelte Georg Philipp Telemann nicht in der sächsisch-thüringischen Komponisten-und/oder in der norddeutschen Organisten-Tradition, wie sein Verhalten und die anfangs erwähnten Entscheidungen in Magdeburg und in Leipzig zeigten. Statt dessen widmete er sich – hierin Georg Friedrich Händel nahestehend – seit der Jugendzeit intensiv und weltoffen den musikalischen Anregungen und Einflüssen der jeweiligen Umwelt. Kontinuierlich integrierte und verarbeitete er dank seiner außerordentlichen Rezeptibilität auf den verschiedenen Lebensstationen und Wirkungsstätten, angeregt von grundlegenden Eindrücken in seiner Jugend in Hannover und in Braunschweig-Wolfenbüttel, später in Sorau und in Eisenach als Hofkapellmeister, danach als städtischer Musikdirektor in Frankfurt und in Hamburg, französische und italienische, englische sowie osteuropäische Stileinflüsse, Gattungen und Schreibarten, Elemente der Volks-, der Tanz- und der artifiziellen Musik und propagierte sie in Worten und Tönen als einer der führenden deutschen Komponisten der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts bis in seine Hamburger Spätwerke (nach 1755). Entscheidend trug dies zur überregionalen, Städte und Ländergrenzen überschreitenden europäischen Wertschätzung seiner Person und seiner Musik zu Lebzeiten bei.<sup>74</sup> Bereits im Jahr 1728 bemerkte der bekannte Leipziger Professor und Literaturtheoretiker Johann Christoph Gottsched: „Sonderlich höre ich von dem obgedachten Herrn Telemann rühmen, daß er sich nach dem Geschmacke aller Liebhaber zu richten weiß. Er folget zuweilen der Welschen, zuweilen der Französischen, oftmals auch einer vermischten Art im Setzen seiner Stücke.“<sup>75</sup> Und der mit Telemann in Hamburg befreundete jüngere Musikschriftsteller und Komponist Johann Adolph Scheibe erklärte 1745 in seiner *Abhandlung vom Ursprunge, Wachsthume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik*:

Zu verwundern ist es, daß Telemann fast alle Gattungen der musikalischen Stücke so wohl, als die Musikarten aller Nationen, mit einerley Leichtigkeit und Nachdruck ausübet, ohne seinen Geschmack im geringsten zu verwirren oder zu verderben, als wel-

<sup>73</sup> *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 5, 2. Aufl. Berlin/Stettin 1778, S. 266.

<sup>74</sup> Vgl. dazu Erich Valentin, *Telemann in seiner Zeit*, Hamburg 1960, S. 14f., S. 19ff. u. ö.; Günter Fleischhauer, „Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit“, in: *HändelJb* 13./14. Jg., 1967/68, S. 181ff. und 15./16. Jg., 1969/70, S. 23ff.

<sup>75</sup> Johann Christoph Gottsched, *Der Biedermann*, 85. Blatt, Leipzig 1728. – Vgl. dazu Walther Siegmund-Schultze, „Telemann – Meister kunstvoller Popularität“, in: *TKB* 1967, Tl. I, S. 33f.

cher allemal schön, vortrefflich, und eben derselbe bleibt. Seine Schreibart ist körnig, den Sachen gemäß, und überhaupt zu allen Ausdrückungen vollkommen geschickt.<sup>76</sup>

So erfüllte Telemann im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts mit seinen durch Druckpublikationen und handschriftlich verbreiteten, von Fachkollegen, Kennern und Musikliebhabern vielerorts geschätzten Vokal- und Instrumentalkompositionen nicht nur viele musikalische Bedürfnisse und Erwartungen, sondern zugleich eine historische Funktion als Wegbereiter zur europäischen Entwicklung frühklassischer Musik. Mit der kontinuierlichen Adaptierung, Verarbeitung und Propagierung nationaler Stile, Gattungen und Schreibarten in seinen Werken trug er zur Bildung einer universalen Tonsprache bei, von der dann Christoph Willibald Gluck wünschte (1773), daß sie „die lächerlichen Unterschiede der Nationalmusiken aufheben“ und sich an die ganz Menschheit wenden werde.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Scheibe [s. Anm. 10], S. 765. – Vgl. dazu Wolfgang Hirschmann, „Die gewisse Schreibart. Gedanken zum Problem des Personalstils bei Georg Philipp Telemann“, in: *Concerto* 9. Jg., 1992, S. 17ff.

<sup>77</sup> Brief Glucks an den *Mercure de France* im Februar 1773. – Vgl. dazu Romain Rolland, „Die Entstehung des ‚klassischen Stils‘ in der Musik des 18. Jahrhunderts“, in: *Musikalische Reise* [s. Anm. 2], S. 95ff.; Bence Szabolcsi, *Aufstieg der klassischen Musik von Vivaldi bis Mozart*, Budapest 1970, S. 106f.; Friedrich Blume, Art. „Klassik“, in: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel 1974, S. 253; Ludwig Finscher, Art. „Klassik“, in: *MGG*<sup>2</sup> 5, Sachteil, 1996, Sp. 227f.

## Wirkungsästhetik

von Wilhelm Seidel

### 1. Rembrandts Bild „David und Saul“

Im Mauritshuis in Den Haag hängt ein Bild, das nicht nur darstellt, was an Musik augenfällig ist, sondern auch dem Ausdruck und Raum gibt, was sich nicht dem Auge offenbart: dem Klingenden und seiner Wirkung.\*

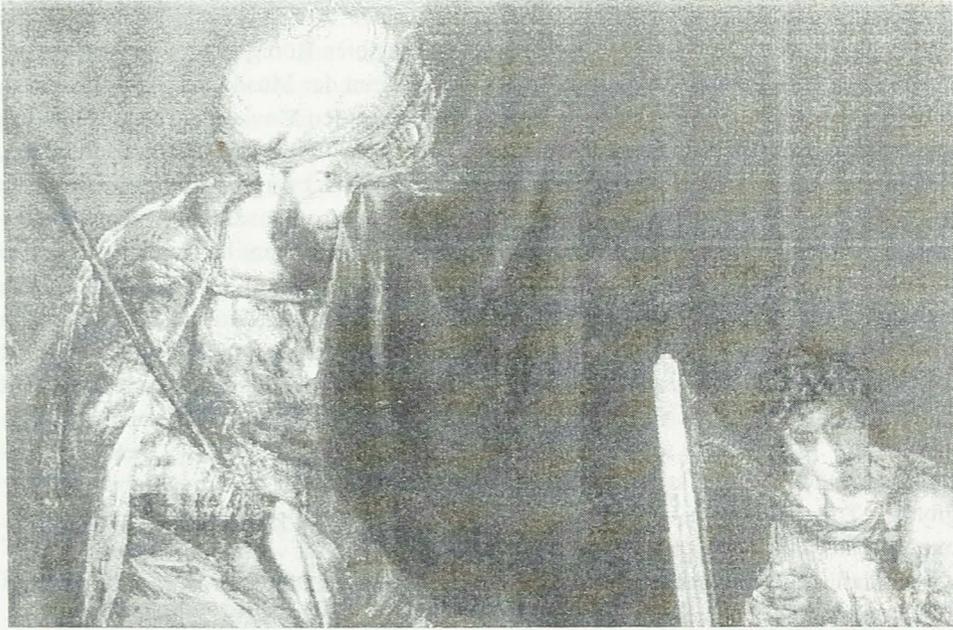


Abb. 1: Rembrandt, David und Saul, Mauritshuis, Den Haag

Das Bild ist seltsam disponiert. Die Personen, der König und der Hirte, geben die Bildmitte frei. Die Leerstelle fordert – wie Wolfgang Kemp sagt<sup>1</sup> – die Imagination des Betrachters. Sie verlangt, von ihm belebt zu werden.

\* Der Aufsatz gibt den Vortrag wieder, den ich auf Einladung von Herrn Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg im Institut für Musikwissenschaft der Universität Dresden im Januar 2001 gehalten habe. – Ich bereite mit ihm eine größere Abhandlung über das Thema vor.

<sup>1</sup> Wolfgang Kemp, „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. v. W. Kemp, Köln 1985, S. 253–278.

Rembrandt stellt Saul, den König, groß heraus; David, den Hirten, setzt er zurück und herunter<sup>2</sup>. Gleichwohl ist es David, der das Auge des Betrachters auf sich zieht. Er ist tätig, er bewegt sich, spielt sein Instrument, spielt es – im ursprünglichen Wortsinn – sehr behend. Rembrandt weist darauf hin, wem das Spiel gilt. David richtet die Schwunglinie des schönen Harfenhalses auf den König aus, scheint mit dem Instrument auf ihn einzudringen, ja es auf ihn anzulegen, als wäre es eine Waffe. Und in einem übertragenen Sinne ist es dieses auch, ist die Harfe ein Instrument, das dem, der sie zu rühren versteht, Macht über den gibt, auf den er sie richtet. Der König scheint es zu erspüren. Er antwortet mit einer Gegenbewegung, sucht Schutz hinter einem schweren, dunklen Vorhang, Schutz vor der Musik und wohl auch vor dem Spieler. Und dies, obwohl und zugleich auch weil er erfahren hat, wie mächtig dessen Musik ist. Vielleicht ahnt er überdies, daß er in dem schönen Harfenspieler mehr als einen tapferen Musikkanten, daß er den künftigen, von Samuel bereits gesalbten König Israels vor sich hat<sup>3</sup>.

Die Richtung, die David dem Instrument gibt, scheint der Musik den Weg zu weisen, den Weg durch den dunklen Bildraum hin zu dem leidenden Monarchen. Man wußte seit jeher, daß das Erzittern einer Harfensaite, daß die Schwingungen, die die Töne bilden, sich in der Luft fortsetzen und darin ausbreiten, daß die Schwingungen der Instrumente so die Ohren der Menschen erreichen, deren Fibern sympathetisch berühren, in Bewegung versetzen und von da – wie man zu sagen pflegte – tief in ihr Inneres eindringen und am Ende die Seele rühren. Das 17. Jahrhundert aber hat diese Vorgänge aktualisiert, weitläufig erforscht und bedacht. Mit großer Entschiedenheit Marin Mersenne, der in Paris lebende Paulaner, 1635 bis 37 in der monumentalen *Harmonie universelle*: Er hat die Bewegung zum Schlüsselbegriff der Musiktheorie und -ästhetik erhoben und damit die bis dahin arithmetisch begründete Disziplin zu einer physikalisch ausgerichteten umgestaltet<sup>4</sup>. Fast will es scheinen, als trage Rembrandt dem Rechnung. Er tut das einzige, was ein Maler tun kann, der dem neuen Tonverständnis Ausdruck geben will: Er gibt den Tönen Raum, in dem sie sich ausbreiten können. Er gibt ihnen die ganze Bildmitte. Rembrandt sorgt zudem durch ein ganzes Bündel von verständnisbildenden Hinweisen dafür, daß ein wacher Betrachter die Bewegung und die Bewegungsrichtung der Musik erkennt. Davids Fingerspiel deutet an, daß er eine lebhaftere, erheiternde, mehr-

<sup>2</sup> Das Bild ist vermutlich von Rembrandt entworfen und von Gehilfen ausgeführt worden. – Dazu und zum folgenden Abschnitt: Günter Bandmann, *Melancholie und Musik*, Köln/Opladen 1960, S. 31f. – Dagmar Hoffmann-Axthelm, „David und Saul. Über die tröstende Wirkung der Musik“, in: *BJbHM* 20, 1996, S. 139–162. – Zur ‚Vorgeschichte‘: Hugo Steger, *Rex David et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bildarstellungen des 8.–12. Jahrhunderts*, Nürnberg 1961. – Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern/München 1962. – Volker Scherliess, „David – Hirte, König und himmlischer Sänger“, in: *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien 2001*, hrsg. v. W. Seipel, Mailand/Wien, S. 61–64.

<sup>3</sup> Ich verweise auf die *Bibel*: 1. Sam., 16–31; 2. Sam. 1–24; 1. Kön. 1, 1–38; 1. Kön. 2, 1–11; 1. Chron. 11–29; Jesus Sirach 47, 1–13.

<sup>4</sup> Wilhelm Seidel, „Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert“, in: *Geschichte der Musiktheorie* 9, hrsg. v. Fr. Zamminer, *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich. England*, Darmstadt 1986, S. 64–69.

stimmige Musik spielt. Die Ausrichtung der Harfe zeigt die Richtung an, die sie nimmt, zeigt, daß sie die Bildmitte durchzieht, daß sie die Mittlerin ist zwischen dem jungen Hirten und dem alten König.

Saul, den König, rückt Rembrandt in die linke Bildseite. Er kleidet ihn nicht eigentlich prächtig, aber kostbar und vornehm in morgenländischem Stil. Im Scheitel seines schönen, weit und hoch drapierten Turbans trägt er eine kleine Krone, das Zeichen seines Königtums. Seine Rechte liegt sanft auf seiner Lanze, dem Symbol seiner Stärke, auf einer Waffe, die zu schleudern er – David wird es erfahren – durchaus noch die Kraft hat. Gerade aber, weil Rembrandt Saul als König kleidet und darstellt, als einen Monarchen, der auch während eines intimen Vorgangs auf die Insignien der Macht nicht verzichtet, vermag er das Mißverhältnis zwischen der Hoheit des Amtes und dem Elend seines Trägers sichtbar zu machen. Er malt einen Regenten, den das Leiden auf seine Kreatürlichkeit, auf eine elende Kreatürlichkeit, zurückgeworfen hat. In dem kostbaren Habit steckt ein alter, kranker Mann, den – so sagt es Samuel – der böse Geist in seine Gewalt gebracht hat. Wir wissen es: Seine Trabanten rieten ihm – so der Text der Bibel –, „einen Mann zu suchen, der auf der Harfe gut spielen kann, damit er mit seiner Hand darauf spiele“, wenn der böse Geist über ihn komme, damit es mit ihm besser werde<sup>5</sup>.

Und Rembrandt macht es ersichtlich: Davids Musik zeitigt Wirkung. Der böse Blick ist von Saul genommen. Der König weint. Die Musik erweicht sein Herz. Die Hand liegt offen auf der Lanze. Der König zieht sich zurück. Er führt den Vorhang zum Auge, um es zu trocknen, und zugleich wohl, um die Rührung vor der Welt, vor dem jungen Harfenisten zu verbergen. Sich durch Musik erweichen zu lassen, ist – so Aristoteles – eines Mannes, zumal eines homo politicus, unwürdig. Es setzt seine Tapferkeit herab.

Es ist offensichtlich: Die ungeheure Macht der Musik den Betrachtern vorzuführen, ist die Absicht Rembrandts.

## 2. Das Interesse der Wirkungsästhetik

Das Bild lehrt den an der Geschichte der Wirkungsästhetik Interessierten mehreres.

Zum einen: Wo Musik um ihrer Wirkung willen gemacht wird, richtet sich das Auge des Betrachters und auch das Interesse der Wissenschaft letztlich auf den, an dem sich die Wirkung vollzieht oder vollziehen soll, auf den Passiven. Rembrandt stellt den König hier deshalb mit gutem Grunde groß heraus.

Zum andern und infolgedessen rangiert der Aktive, der Sänger oder Spieler, nach und hinter dem Hörer. Er zieht zwar zunächst den Blick des Betrachters auf sich, behält ihn aber nicht. Das Auge folgt gleichsam der Musik, durchquert den Raum von rechts unten und hinten nach links oben und vorne. Was am Spieler interessiert, ist seine Fähigkeit, machtvoll zu wirken. Diese Fähigkeit aber erweist sich nicht an ihm, sondern am Hörer.

Zum dritten: Was der Sänger singt oder was der Instrumentalist spielt, ist Nebensache, interessiert nur am Rande. Jedenfalls spielt die Objektivität der Musik, spielen ihre

<sup>5</sup> 1. Sam. 15.

Schönheit, Gestalt und Kunsthaftigkeit eine untergeordnete Rolle. Wie bei einer Medizin kommt es allein auf die Wirkung an. ‚Musica est dolorum medicina‘ besagt ein Satz der alten Wirkungsästhetik.

## MUSICA.



*Musica leticiæ comes & medicina dolorum  
Iure vocor, duce me cura sepulta iacet.*

Abb. 2: Hermann Finck, *Practica musica*, Bild und Rede der Musica<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Der Spruch besagt: „Ich, die Musica, werde zu Recht Gefährtin der Freude und Medizin gegen die Schmerzen genannt. Wo ich führe, liegt die Sorge begraben.“ – Hermann Finck, *Practica Musica*, Wittenberg 1556.

Zum vierten: Die Wirkungsästhetik unterstellt, daß die Menschen der Musik verfallen. Sie interessiert sich deshalb nicht so sehr für die Musik als für das, was an und in den Menschen vor sich geht. Sie versucht vor allem, ihnen ins Herz zu schauen. Und weil sie das nicht wirklich kann, schaut sie ihnen meist ins Auge, ins Angesicht, liest aus der Haltung ihres Kopfes, ihrer Hände, ihres Körpers ab, was tief in ihrem Innern vor sich gehen mag.

### 3. Über Form und Nutzen der Wirkungsästhetik

Die Form, in die man in unserer Welt, im alten Europa, das Wissen von der Macht der Musik gebracht und in der man es überliefert hat, ist der Mythos, das Märchen, die Geschichte: ist der Mythos von Orpheus, das Märchen vom wunderlichen Spielmann, die Geschichte vom Juden im Dornbusch<sup>7</sup>, die Geschichte von Saul und David, die Legende der heiligen Cäcilia, die Geschichte von Timoteus und Alexander. Diese Geschichten sind der Urstoff der Wirkungsästhetik. Deren elaborierte Weiterbildungen sammeln und ordnen die Beispiele, vermehren sie gelegentlich auch durch eigene Erfahrungen. Ein später Beleg einer so gearbeiteten Wirkungsästhetik bietet die *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst* von Wolfgang Printz, die 1690 in Dresden erschienen ist. Printz wendet nicht weniger als 26 Seiten darauf.<sup>8</sup> Der zehnte Paragraph führt die Geschichte von David und Saul an. Sie lautet hier: „Es wurde ferner die Musik gebraucht den bösen Feind zu verjagen; wie zu sehen an dem Exempel des Sauls. Denn der Teufel ist ein Feind der Music / und weicht / wo dieselbe vernommen wird.“<sup>9</sup> Es ist ersichtlich: Printz macht sich nicht die Mühe, das Exempel zu erzählen. Nicht einmal David erwähnt er. Er vertraut darauf und konnte gewiß darauf vertrauen, daß jeder Christenmensch ihn und seine Geschichte kennt, daß jeder weiß, daß er Saul durch sein Harfenspiel besänftigt und der Welt die Psalmen geschenkt hat. Allerorten war er zu sehen. Ich weise einen willkürlich gegriffenen Beleg vor aus der Marktkirche Sancti Benedicti in Quedlinburg.

<sup>7</sup> Beides sind Märchen, die die Brüder Grimm gesammelt haben.

<sup>8</sup> S. 170–207.

<sup>9</sup> Wolfgang Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, S. 171.



Abb. 3: König David, Marktkirche St. Benedicti, Quedlinburg, Foto: Gregor F. Peda, D-94034 Passau

Dort sieht man David als König gekleidet, bedeckt mit dem gleichen, bekrönten, wenn auch etwas bescheidener gewundenen Turban wie Rembrandts Saul, im Gegensatz zu diesem aber in einer wahrhaft königlichen Haltung. Er führt eine Harfe mit sich. Sie hat hier die Funktion eines Attributs. Auf die Darstellung der Historie von David und Saul verzichtet der unbekannte Holzschneider ebenso wie Printz. Das Attribut verweist darauf.

Als weiteren Beleg für die Form, in der die Geschichte von Saul und David unter die Leute gebracht und dort gehalten worden ist, zeige ich das folgende Blatt, einen Stich wohl aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, den ich in einem Leipziger Antiquariat erwerben konnte:



Abb. 4: David und Saul. Stich nach einem Gemälde C. Vanloos von Philipp Andreas Kilian

Ihm liegt ein Bild von Carle oder Charles Vanloo zugrunde. Die Unterschiede zu Rembrandts Fassung springen ins Auge. Vanloo wählt ein repräsentatives Ambiente. Er zeigt den König auf dem Thron, umgeben von seinem Hofstaat, einen starken, mannhaften König mit einer großen Krone. David, den Hirten, stellt er als in sich gekehrten, frommen jungen Mann dar, dessen sanftes raffaelitisches Gesicht einen seltsamen Gegensatz bildet zu seinem athletisch geformten Körper. Offensichtlich aber bewirkt seine Musik, was die Fürsprecher Davids von ihr erwartet haben, eine Musik, die – wenn sie dem Gemüt des Spielers entspricht – nicht anders als süß gewesen sein kann. Noch nicht ganz freilich. Noch – so scheint es – ist das Gesicht des König verzerrt, hat ihn der böse Geist nicht gänzlich verlassen. Seine Hand aber hat sich bereits gelöst. Die Lanze, die er so schnell gegen wirkliche und vermeintliche Widersacher zu richten imstande ist, ist ihm entglitten.

Ich zeige das Bild Vanloos nun nicht so sehr wegen der Fassung, in die es die Historie von Saul und David bringt, als wegen der wörtlichen Zutaten, um die es der Stich bereichert. Über dem Bild, in der zentralen Rocaille, steht der lateinische Bibeltext, den es illustriert: „Ejectus ex Saule spiritus furoris per citharam Davidis, I. Sam. VXI, vs. 22.23.“<sup>10</sup> Darunter, unter dem Rahmen, finden sich zwei Beischriften. Ein weiteres lateinisches Bibelzitat, nun aus dem Neuen Testament: „Resistite diabolo, et fugiet a vobis: appropriate Deo, et appropinquabit vobis, Iac. I, vs. 7.8“. Ein Wort aus dem Brief des Jacobus<sup>11</sup>. Es lautet in Luthers Übersetzung: „Widerstehet dem Teufel, so flieht er von euch. Nahet euch Gott, so nahet er sich zu euch“. Wenn man es liest vor dem Bild Vanloos, besagt es: Musik vertreibt den bösen Geist und mit ihm den Teufel. Musik bereitet damit den Menschen den Weg zu Gott und umgekehrt Gott den Weg zu den Menschen. Eine höhere Bestimmung konnten ihr Christen nicht zusprechen.

Die zweite, deutsche Inschrift lautet:

Saul[s] böser Geist muß fort, wann Davids Harfe klingt,  
Seht wie den bösen Feind des Glaubens Krafft verdringt.

Das nun ist ein Merkvers, ein Lehrsatz. Er zieht eine Lehre aus der Geschichte von David und Saul. Sie besagt: Wie Musik den bösen Geist Sauls vertrieben hat, so vernichtet die Kraft des Glaubens den Teufel. Hier macht der Maler oder – was wohl wahrscheinlicher ist – der Stecher aus der Darstellung der biblischen Geschichte von David und Saul ein Emblem, ein Blatt, das eine Lebensregel illustriert. Sie erfährt ihre Zuspitzung im Merkvers.

Wir wissen: Die Menschen haben im Sinne solcher Weisheiten gehandelt. Wenn Luther „geistliche Anfechtungen hatte, pflegte er zu sagen: Kommet / laßt uns ein geistliches Lied singen / zur Verachtung des Teufels“<sup>12</sup>. Er ist denn – so berichtet Printz –, als er während des Reichstags auf dem Schloß zu Coburg nächtigte und „unter andern teu-

<sup>10</sup> „Vertrieben ist aus Saul der Geist des Zorns durch Davids Harfe.“

<sup>11</sup> Notabene: IV, vs. 7–8.

<sup>12</sup> *Historische Beschreibung* [s. Anm. 9], S. 172.

felischen Versuchungen / einmahl zur Nacht / drey brennende Fackeln in seine Schlaff=Kammer hinein fliegen sahe: ... hefftig darüber erschrocken. Da er aber wieder zu sich selbst kam / sagte er zu denen Umstehenden: kommet / laßt uns dem Teufel zum Verdruß das mit 4. Stimmen componirte De profundis singen. Daher er dann auch andern Betrübten dergleichen Rath mitgetheilet...“ Ein Beispiel – so Printz – wie „der böse Geist durch die Music“ vertrieben und „der gute Geist dadurch erlangt“ worden sei. Ein Beispiel auch dafür, wie die Geschichte von David und Saul nachgelebt worden ist. Hier in einer besonders intensiven Weise; denn Luther vereint in sich Saul und David. Der – wie er glaubte – vom Teufel außer sich Gebrachte greift in einem Augenblick der Besinnung zur Musik – hier zu einem polyphonen Satz, vielleicht zum vierstimmigen *De profundis clamavi* von Josquin Desprez, den er so geliebt hat – und bringt sich damit zur Ruhe.

Vielleicht noch überzeugender als diese Geschichte zeigt eine Episode aus einem 1785 publizierten Roman, einem Roman, dem der Verfasser sein Leben anvertraut hat, wie Menschen mit dem biblischen Vorbild umgegangen sind und wie hilfreich es ihnen werden konnte. Die Geschichte ist der beste und schönste Beleg für den lebensweltlichen Umgang mit den musikalischen Exempla und den daraus gezogenen Spruchweisheiten, den ich einstweilen kenne. In jungen Jahren, als Kind noch, – berichtet der Autor<sup>13</sup> – sei er in die Obhut und die Lehre eines Braunschweiger Hutmachers, eines äußerst hypochondrischen Schwärmers gegeben worden, der an Ahnungen und Visionen glaubte, „die ihm oft Furcht und Grauen erweckten“. Der ebenfalls sehr empfindliche und empfindsame Lehrbub hatte bei dem argwöhnischen und mißtrauischen Mann manches auszustehen. Eines Tages nun hatte sich der Junge – wie er meinte – ein kleines Versehen zu schulden kommen lassen. Und da die Zuneigung, die der Lehrherr bis dahin für ihn hatte, anfang, „sich in Haß zu verwandeln, so hatte dieser ihm des Abends vor dem Schlafengehen eine harte Züchtigung dafür zudedacht.“ In der Not erinnerte sich der Junge der Geschichte von David und Saul. Er zog daraus die Lehre und nahm sich vor, das Mittel, das sich damals als so probat erwiesen hatte, an seinem Lehrherrn zu erproben und dessen „bösen Geist ... durch die Kraft der Musik zu vertreiben.“ „Und als die Stunde [der Züchtigung] heranzunahen schien, faßte er den Mut, einen Choral, den ersten, den er gelernt hatte, auf dem Klavier zu spielen, und dazu zu singen. Dies überraschte Hrn. L... [den Lehrherrn], er gestand ihm, daß grade diese Stunde zu einer nachdrücklichen Bestrafung bestimmt gewesen wäre, die er ihm nun schenkte“.

Ein letztes Exempel: Seitenlang reiht Printz in seiner Abhandlung über die Wirkungen der Musik Beispiel an Beispiel, alle aus mehr oder weniger gelehrten Werken. Einmal aber erlaubt er sich eine Digression aus der gelehrten Welt in seine Lebenswirklichkeit. Er teilt eine „eigene Erfahrung“ mit. „Als einmahl mein Söhnlein Wolfgang Caspar / so Anno 1682 den 26. Augusti gebohren / und damahls kaum 14. Tage alt war / hefftig weinete / und auff gantz keine Weise kunte gestillet werden / nahm ich eine Spanische Cithar / die ich / weil ich keine Laute hatte / mit veränderten Steg auff die Art einer

<sup>13</sup> Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*, in: ders., *Werke*, Bd. 1, hrsg. v. H. Günther, Frankfurt a. M., S. 77–81.

Lauten bezogen und gestimmt hatte / und spielte darauff ein annehmliches und bewegliches Lied. So bald solches das Kind hörte / hörte es auff zu weinen / horchte eine Weile gar auffmerksam zu / und fiel endlich in einen süßen Schloff. Als ich dieses hernach öffter versucht / hab ich mit höchster Verwunderung gesehen / daß meine Music allezeit ihre verlangte Würckung gethan. Allein scharff=lautende Instrumenta wollten dergleichen Effect nicht erweisen: ohn allen Zweifel / weil ihr Schall einem so zarten Gehöre nicht proportionirt war.“<sup>14</sup> Dieses Exempel macht es – wenn es dessen noch bedurfte – ganz gewiß: Musik muß nicht auf Kunstverstand, ja nicht einmal auf so etwas Vages wie ein Ohr für Musik treffen, um auf einen Menschen einzuwirken, hier um ihn zu besänftigen.

#### 4. Zum Status der Wirkungsästhetik

Das Exempel von David und Saul und der Nutzen, den Luther und der Hutmacherlehrling daraus zu ziehen wußten, sagen viel über den Status der Wirkungsästhetik.

Zum ersten: Die Wirkungsästhetik rangiert – chronologisch und vor allem systemtheoretisch – vor der musikalischen Kunstgeschichte und vor allen Ästhetiken der artifiziellen Musik. Luther griff in der Not wohl zu einer polyphonen Musik, und ohne Zweifel war ihr der hochgebildete Mann gewachsen. Er hat sie aber auf dem Coburger Schloß nicht gewählt, um sich an ihrer Kunsthaftigkeit zu erfreuen, sondern um einer Wirkung willen, die man damals jeder ordentlichen Musik zugetraut hat. Jedes rein klingende Glöcklein – besagt die alte Glockenmystik – vertreibt den Teufel.

Und der Braunschweiger Lehrbub hatte – wie er als gestandener und geachteter Mann über sich urteilte – „nicht viel Genie zur Musik“<sup>15</sup>. Die Klavierstunden, die ihm sein Lehrherr geben ließ, waren dem Knaben denn auch höchst unangenehm. Was er auf dem Klavier zusammenspielte, wird dementsprechend dürftig gewesen sein. Aber, um den musikalisch ebenso wenig gebildeten Lehrherrn zu beeindrucken, reichte es aus. Kritische Köpfe wie Herder haben aus solchen Erfahrungen und den alten Berichten über die Wirkungen der schlichten, einstimmigen Musik – dazu zählt die Geschichte von David und Saul – die Lehre gezogen: Musik ist am mächtigsten, wo sie situationsgeboren, wo sie wie im Falle des Braunschweiger Lehrbuben notgeboren, wahrer Ausdruck eines Leidens ist und deshalb unmittelbar das Mitleid der Mitmenschen erregt. Wo Kunst und Kunstverstand ins Spiel kommen, zerbricht leicht der schlichte, naturhafte wirkungsästhetische Zirkel. Hätte der Lehrjunge ordentlich Klavier spielen können und den banausischen Meister mit einer kunstvollen Fuge traktiert, hätte er ihn wohl kaum gerührt und milde gestimmt. Und im umgekehrten Fall, wenn der Lehrjunge mit seinem unbeholfenen Geklimper auf einen kunstgebildeten Meister getroffen wäre, dann wäre er wohl nicht nur für seine handwerklichen Fehler, sondern auch für seine musikalischen Schnitzer zur Verantwortung gezogen worden. Also: Der Gedanke Hanslicks, die Musik

<sup>14</sup> *Historische Beschreibung* [s. Anm. 9], S. 192 f.

<sup>15</sup> Moritz, *Anton Reiser* [s. Anm. 13], S. 81.

sei am stärksten, wo Banausen unter sich sind, hat einiges für sich<sup>16</sup>. Auch die Erfahrung, die Prinz gemacht hat, spricht dafür. Seiner Kunst verdankt er es jedenfalls nicht, daß er sein Kind in den Schlaf spielen konnte.

Die exponierten Exempla zeigen zum zweiten: Das Wissen über das, was Musik zu leisten imstande ist, besteht im Kern aus Geschichten, aus mythischen, historischen, fingierten und erfahrenen Geschichten. Hinter diesen Geschichten stehen die großen Autoritäten der alten Welt: die Bibel, Kirchenväter, antike Philosophen und Poeten. Nur ausnahmsweise steuern die Autoren eigene Erfahrungen bei. Die Geschichten zählten damals wohl zu dem, was jeder einigermaßen ordentlich Erzogene kannte. Wir wissen, daß die Mutter dem Braunschweiger Lehrjungen in Kindertagen aus der Bibel vorgelesen hat. Im übrigen war die Geschichte von David und Saul allgegenwärtig. Jede Harfe schien daran zu erinnern. Johann Christoph Weigel, der Nürnberger Stecher, bildet 1722 in seinem *musicalischem Theatrum* einen Harfenisten ab, nicht David, sondern einen höfisch gekleideten Musiker (s. Abb. 5).

Die Beischrift aber verweist auf den jüdischen König. Sie lautet:

Was Harffenklang vermag, kan David bestens zeigen  
mit seinem Nebalim; und richtig: wer versteht,  
was Geist und Ohr ergötzt, kan hier das Ziel erreichen,  
wornach sein Hertze tracht und sein verlangen geht.  
Drum bleibt diß meine Lust, weil ich mit diesen Saiten  
mein gantzes All vergnüg' zu gut und bösen zeiten.<sup>17</sup>

Die Verse beschreiben nicht das Instrument, sondern seine Wirkung. Ihr Verfasser hat sich aber ersichtlich nicht die Mühe gemacht, die Wirkung der Harfe eigens in Erfahrung zu bringen, sie erproben zu lassen oder gar selbst zu erproben. Er vertraut – wie der Braunschweiger Lehrjunge – darauf, daß sich der Bericht Samuels auch in der Gegenwart bewahrheitet. Die Geschichte von David und Saul – meint er – lehre, was die Harfe vermag. Er zieht die Lehre daraus denn auch in großzügigster Weise. Er glaubt, ihr entnehmen zu können, daß die Harfe die Menschen delectiert, erfreut, ihr Ohr und ihren Geist ergötzt, daß sie den Menschen gibt, was ihr Herz verlangt, daß sie ihr Herz in guten und schlechten Tagen, in Lust und Not, erheitert.

Damit sind wir bei der Weisheit angelangt, die das 18. Jahrhundert – mit Wieland zu sprechen – als das Grundgesetz, für die *conditio sine qua non* der Musik angesehen hat<sup>18</sup>. Ich möchte deshalb kurz bei ihr bleiben und ihren Kontext andeuten. Er wird

<sup>16</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 74: „Je kleiner der Widerhalt der Bildung, desto gewaltiger das Dreinschlagen solcher Macht. Die stärkste Wirkung übt Musik bekanntlich auf Wilde.“

<sup>17</sup> Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg 1722: „Harffenist“ (Blatt 18). – Die Interpunktion ist von mir. – ‚Nebalim‘ ist der hebräische Namen für das Instrument.

<sup>18</sup> Christoph Martin Wieland, „Versuch über das Teutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände“ (1775), in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 26, Leipzig 1796, S. 255.

anschaulich auf einem altertümlichen Bildchen, auf einer Schützenscheibe aus dem Jahr 1798, die das Museum der Stadt Regensburg aufbewahrt (s. Abb. 6).



HARFFENIST.

Was Harffenklang vernag kan David besten zeigen  
mit seinem Nebalin: und richtig wer versteht,  
was Geist und Ohr ergötzt kan hier das Ziel erreichen  
wornach sein Hertze tracht und sein verlangen geht  
drum bleibt diß meine Lust: weil ich mit diesen Saiten  
man gantzer All vergung zu gut und bösen Zeiten.

Abb. 5: Der Harfenist, Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg 1722



Abb. 6: Schützenscheibe (1798), Stadtmuseum Regensburg

Man sieht einen Eingekerkerten. Seine Füße umschließt der Block. Er schlägt die Laute, auf dem Block liegt ein Notenbuch. Daran lehnt ein Anker; auf ihn bezieht sich der Spruch, der sich über dem Ganzen wölbt: „Spes et patientia vincunt.“<sup>19</sup> Das Emblem entdeckt den Hintersinn des Satzes, den Weigel der Harfe zuspricht. Musik – besagt es – erfreut die Menschen inmitten des Elends, dem sie in diesem Leben ausgesetzt sind. Gefängnis und Block sind Gleichnisse dieses Elends, der Anker ist das Symbol der Hoffnung auf ein seliges Ende. Und die Musik, sie ist die „*medicina dolorum*“, das Heilmittel gegen die Nöte des Daseins, ein Mittel, das Gott den Menschen geschenkt hat, damit sie sich darin ausruhen und erholen, ja mehr als dies, damit sie einen Vorgeschmack von den ewigen Freuden bekommen. Gott hat – so Mattheson – uns, den Menschen, die Musik gegeben, damit wir „*unser nach dem Fall [dem Sündenfall] so mühsames und beschwerliches Leben in etwas versüßen und / auch ohn' Verdruß / ... bien doucement des seeligen Todes / als des Eingangs durch Christum zur ewigen Harmonie erwarten mögen*“<sup>20</sup>. Ähnliches liest man in der *Sing- und Klingkunst* von Printz. Printz ruft dafür einen Zeugen auf, der seinerseits weit ausholt, ein Zeichen dafür,

<sup>19</sup> „Hoffnung und Geduld siegen.“

<sup>20</sup> Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 32.

wie tief gegründet und begründet diese Weisheit einst war. „Als einmal Lutherus“ – so Printz – „Anno 1538. etliche Sänger zu Gast gehabt / und / mit andern Gesten / unterschiedliche Muteten<sup>21</sup> / so sie sungem / mit sonderbahrer Belustigung angehoret: hat er / gantz erfreuet / gesprochen: Wenn GOtt in diesem Leben / das doch nur ein lauterer Thränen-Thal ist / das so edle Geschencke der Music dem Menschen verliehen; was wird mit derselben erst in jenem Leben / da alle Dinge verneuert / und vollkommener seyn werden / geschehen? Thust du uns so grosse Wohlthaten in dem Gefängniß; sagt Augusti. in den Soliloquiis, was wirst du uns thun im Himmels-Saal? ... Wenn so grosse Annehmlichkeit in dem Gefängniß anzutreffen, was für unaussprechliche Lust wird in dem Vaterland zu finden seyn?“<sup>22</sup>

Mit solchem Wissen ausgestattet waren bestimmt Luther und Printz und wohl auch der Braunschweiger Lehrbub. Sie wußten, daß Musik die Kraft hat, Menschen in der Not zu helfen, böse Geister zu vertreiben, das Herz zu befreien und Zorn in Milde und Unruhe in Ruhe zu wandeln. Sie haben sich im Sinne dieses Wissens verhalten und damit erreicht, was die alten Exempla und die davon abgeleiteten Sprüche verhieen. Die Geschichte von David und Saul besagt, Musik ist hilfreich, wo immer Unheil von einem Teufel oder einem Menschen droht, der übel gesonnen ist, eben weil ihr Endzweck, ja ihr Wesen darin besteht, die Menschen zu erheitern und zu vergnügen<sup>23</sup>.

Es liegt auf der Hand: Ein solches Wissen ist aufs engste mit dem musikalischen Usus, mit dem natürlichen und dem zünftigen Usus verbunden, so eng, daß man es als einen Teil davon ansehen kann. Auch dies macht mit den Basischarakter der Wirkungsästhetik aus. Wer immer singt oder spielt, muß wissen, warum er es tut, wo Gesang und Spiel am Platze ist und welcher Gesang und welches Spiel an welchen Ort, zu welcher Zeit und zu welcher Gelegenheit pat. Noch Mattheson war diese Rücksicht so wichtig, daß er sie zum Grundsatz der Musik erklärt hat. „Alles“ – lautet dieser – „muß gehörig singen“, gehörig singen, so singen eben, wie es die Umstände und die Wirkung, die den Umständen angemessen ist, verlangen<sup>24</sup>. Das Wissen darüber war – wie es die Geschichte des Lehrbuben zeigt – jedermann hilfreich, auch Menschen, die ansonsten mit Musik wenig anzufangen wußten.

Kern der Wirkungsästhetik ist demnach ein Wissen, das seinen Ort im Leben der Menschen hat, das die Momente des Lebens beschreibt, zu denen Musik gehört, die ohne Musik nicht sein sollten, nicht sein können. Die Elemente solchen Wissens haben den Status von Weisheiten, bestehen in einem Wissen – um mit Jacob Burckhardt zu sprechen –, das nicht klug für ein andermal, sondern weise für immer macht. So besteht die Essenz der Wirkungsästhetik in Sprüchen, in Spruchweisheiten, in topischen Verhaltensregeln, Merkversen und Lehrsätzen.

<sup>21</sup> Muteten ist eine alte Wortform von Motetten.

<sup>22</sup> *Historische Beschreibung* [s. Anm. 9], S. 177.

<sup>23</sup> Daher der Satz, freudlose Musik sei keine Musik. Noch Schumann hat ihn im Blick auf den letzten Satz der Klaviersonate in *b*-Moll von Chopin niedergeschrieben. Siehe: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, hrsg. v. M. Kreisig, Leipzig <sup>5</sup>1914, S. 15.

<sup>24</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 2.

Manch einer dieser Sprüche mag zum Sprichwort und zur Losung geworden sein. Einige zierten Instrumente, ein Cembalo oder eine Orgel. Ein Bild Gottfried von Wedigs aus dem Jahr 1616 zeigt ein Virginal, in dessen Deckel die Wörter und Wortfragmente „MUSICA COMP ... TQUE IRAM ARDOREMQUE“ eingetragen sind.



Abb. 7: Gottfried von Wedig, Gertrude Wintzler und ihre Töchter (1616), Wallraf-Richartz-Museum Köln

Was die Noten – eine Intavolierung des Madrigals „Come potrò fidarmi“ von Jacobus Arcadelt – verdecken, muß man erraten<sup>25</sup>. Was sichtbar ist, läßt erkennen, was der Spruch besagt. Von Musik ist die Rede, von ira (Zorn) und ardor (Glut). Der Spruch lautet also wohl: ‚Musik besänftigt und vertreibt Zorn und Begierde‘, lateinisch: *MUSICA COMPONIT PELLITQUE IRAM ARDOREMQUE*<sup>26</sup>. So steht er auch für die Geschichte von David und Saul. Ob man ihn auf die vor dem Virginal sitzende vor-

<sup>25</sup> François Lesure (*Musik und Gesellschaft im Bild*, Kassel ... 1966, S. 65) liest: *Musica componit pellitque iram ad ores*“ und übersetzt „Die Musik besänftigt und vertreibt den Zorn und die Begierden“. Hier wird Sichtbares falsch gelesen, das falsch Gelesene aber auf überzeugende Weise übersetzt. Wahrscheinlich hat sich der Übersetzer des Buches vertan.

<sup>26</sup> Wilhelm Seidel, „Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk“, in: *AfMw* 42, 1985, S. 8f.

nehme Dame<sup>27</sup> und ihre neun Töchter beziehen darf oder muß, ist fraglich<sup>28</sup>. Gewiß ist er die Devise des Instruments.

Zum dritten: Die Wirkungsästhetik ist durch die Geschichte unserer Kultur geprägt, durch jüdische Texte des alten Testaments, durch antike Mythen, durch die griechische Philosophie und die christliche Theologie. Und doch dürfte der Bereich ihrer Geltung – wenn man auf ihren Kern schaut – über unsere Kultur hinausgehen, dürfte sie durchaus einen, wenn nicht den Kern der musikalischen Anthropologie ausmachen. Die Vermutung ist nicht neu. Tinctoris, den großen Musikgelehrten des späten 15. Jahrhunderts, hat sie schon gelehrt. Er schon scheint sie seinen Lesern nahebringen zu wollen. Sein Kommentar zum Effekt ‚Musik schmückt das Gotteslob‘ – in seiner Sprache ‚Musica laudes Dei decorat‘ – zeigt das sehr eindrücklich<sup>29</sup>. Er favorisiert – das kann nicht anders sein – den christlichen Glauben und beginnt mit der Darlegung der christlichen Jenseitsvorstellung, beschreibt den himmlischen Lobgesang, den Gesang – wie er in Anlehnung an Augustin schreibt – der ‚ecclesia triumphans‘ vor Gott und schließt daraus, daß es sich gehöre, auch auf Erden – zumal in der christlichen Kirche, der ‚ecclesia militans‘ – Gott singend zu preisen.

Er belegt die christliche Jenseitsvorstellung mit einer Vision des Apostels Johannes<sup>30</sup>: Die Stimme des Singenden sei im Jenseits – so Johannes – wie ein neues Lied vor dem Throne Gottes gewesen, wie wenn Harfenisten auf Harfen spielten. Es sei dies eine ungeheure Stimme, die vom Himmel herab kam ‚wie ein großes Wasser und wie die Stimme eines großen Donners‘<sup>31</sup>. Es ist nur auf den ersten Blick erstaunlich, daß sich Tinctoris damit nicht begnügt. Er läßt der Schau des Apostels, dem seinerzeit stärksten Zeugnis für das Dasein und den Zweck der himmlischen und der ihr nachgebildeten irdischen Lobgesänge, drei Zeugnisse folgen, die den Brauch der Griechen und Römer belegen, ihren Göttern singend zu huldigen. Das erste korrespondiert unmittelbar dem Zeugnis des Johannes. Tinctoris zitiert Verse aus dem sechsten Buch der *Aeneis* von Vergil. Sie beschreiben eine Begebenheit, die sich im Elysium, im Jenseits der alten, heidnischen Welt, ereignet hat. (Das sechste Buch der *Aeneis* schildert den Gang des Aeneas durch die Unterwelt.) Tinctoris zitiert den Vers: ‚Da erblickt er [Aeneas] zur Rechten und Linken andere, die sich tanzend ergötzen beim Gesang des fröhlichen Pääns‘<sup>32</sup>. Der Satz zeigt – so Tinctoris –, daß auch Heiden ihren Gott – Apoll – im Jen-

<sup>27</sup> Gertrude Wintzler war verheiratet mit dem Zensor der Kölner Stadtbehörde (Lesure, *Musik und Gesellschaft* [s. Anm 25], S. 64).

<sup>28</sup> Vgl. dazu: Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, S. 310–315.

<sup>29</sup> Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, Bd. II, hrsg. v. A. Seay (= CSM 22, II), 1975, S. 165 ff. – Die Edition von Seay ist fehlerreich. Statt ihrer zu empfehlen: Thomas A. Schmid, ‚Der Complexus effectuum musices des Johannes Tinctoris‘, in: *BJbHM* 10, 1986, S. 121–160. – Ich zitiere im folgenden nach dieser Edition. – Der angeführte Effekt: S. 144.

<sup>30</sup> Cap. 14, 2f.

<sup>31</sup> Diese biblische Vorstellung scheint Friedrich Schillers Gedicht über *Die Macht des Gesanges* geprägt zu haben.

<sup>32</sup> Vergil, *Aeneis*, VI, 656f.:

Conspicit ecce alios dextra laevaue per herbam

seits singend und tanzend gelobt und gepriesen haben. Zwei weitere Beispiele führen den Nachweis, daß die Alten auf Erden nicht anders verfahren sind. Tinctoris zitiert Verse aus dem achten Buch der *Aeneis*. Sie lauten: „Dann erscheinen die Salier<sup>33</sup> zum Gesang um den angezündeten Altar. Ihr Haupt ist mit Pappelzweigen bekränzt, und sie singen in zwei Chören – dem Chor der Alten und dem der Jungen – Loblieder auf die Heldentaten des Herkules.“<sup>34</sup> Der dritte Beleg, ein Satz von Quintilian, bestätigt den eben angeführten. Er besagt: „Auch die Verse der Salier haben gesungene Melodien.“<sup>35</sup>

Tinctoris schweift nicht ab von der christlichen in die heidnische Welt der Römer, um seine Belesenheit zur Schau zu stellen, wie gelegentlich vermutet wird<sup>36</sup>. Er tut es aus gutem Grund. Er führt damit den Lesern vor, daß die Menschen, schon bevor sie den neuen, – wie er sagt – wahren Glauben angenommen haben, gleichsam von Natur aus, wußten, was zu sein hat und was sich gehört, nämlich daß man im Jenseits und im Diesseits dem Gott mit Gesang und Musik begegnet, in einer gehobenen, mit Musik gezielten Sprache. Wenn also König David, ein Herrscher, der – wie Tinctoris anmerkt – die wahre Religion übt, das rituelle Gotteslob dafür begabten und geschulten Sängern überträgt, so institutionalisiert er, was allgemeiner Usus und allgemeine Menschenpflicht ist. Die Christen sind dem jüdischen König denn auch gefolgt. Ambrosius, der Bischof von Mailand, hat – so Tinctoris – nach dem Vorbild Davids die Musik in der Kirche, der „*ecclesia militans*“, eingerichtet.<sup>37</sup>

Alan P. Merriam, der bedeutende Ethnologe, hat 1964 in seiner *Anthropology of Music* die „Uses“ und „Functions“, die Verwendungszwecke der Musik und die Funktionen, die damit verbunden sind, versammelt und gewürdigt<sup>38</sup>. Demnach hat der Brauch, den Gott durch Musik zu beschwören, die Funktion, eine Gemeinschaft, einen Stamm oder eine Gemeinde, zu stärken und zu schützen. Mit der Inkantation, der beschwörenden Anrufung des Gottes, glaubt die Gemeinschaft, sich Schutz vor den Gefahren zu verschaffen, die ihnen von der unbeherrschbaren Natur und dem ungeheuren Universum drohen. Kurz: Die Wirkungsästhetik hat eine hohe anthropologische Komponente. Viele ihrer Sätze dürften breite, wenn nicht allgemeine Geltung haben.

Vescentis laetumque choro paeana canentis.

<sup>33</sup> Salier sind Angehörige einer kriegerischen Priesterschaft.

<sup>34</sup> Ebd., VIII, 285–288:

Tum salii ad cantus incensa altaria circum

Populeis adsunt evincti tempora ramis:

Hic invenum chorus, ille senum; qui carmine laudes

Herculeas et facta ferunt ...

<sup>35</sup> Quintilian, *Institutio oratoria* I, 10, 20: versus quoque Saliorum habent carmen.

<sup>36</sup> Thomas A. Schmidt („Der Complexus“ [s. Anm. 29], S. 126) hält den Traktat für eine „Blütenlese“.

<sup>37</sup> Nicht anders verhält sich im übrigen Printz. Auch er bezieht Beispiele aus der – wie er sagt – heidnischen Welt in seine Ästhetik ein, um die allgemeine Geltung herauszustellen, die die Zwecke der Musik hatten und haben. – *Historische Beschreibung* [s. Anm. 9], S. 170 f.

<sup>38</sup> Alan P. Merriam, *Anthropology of Music*, Northwestern 1964, S. 209–227.

## 5. Der Kreis der Effekte: Tinctoris

Der Ort, an dem Musiker und Theoretiker die Effekte der Musik aufzuzählen und zu rühmen pflegen, sind die Vorreden ihrer Publikationen. Hier hat die Wirkungstheorie meist den Charakter einer Lobrede. Eine der schönsten und inhaltsreichsten Lobreden, die ich kenne, ist Luthers *Encomion musices* aus dem Jahr 1538; sie leitet Georg Rhaws *Symphoniae iucundae* ein. Zu den wenigen Schriften, die sich zur Gänze dem Thema widmen, zählt der *Complexus effectuum musices* von Tinctoris<sup>39</sup>. Ich blättere ihn auf, um den Ambitus der alten Wirkungsästhetik zu umreißen. Tinctoris benennt und behandelt nur eine Auswahl der – wie er schreibt – ungeheuren Wirkungen, die Musik zu evozieren imstande sei, nicht mehr als zwanzig. Er zählt sie in der Vorrede auf. Demnach ist es der Musik bestimmt:

Deum delectare<sup>40</sup>  
 Dei laudes decorare  
 Gaudia beatorum amplificare  
 Ecclesiam militantem triumphanti assimilare  
 Ad susceptionem benedictionis divine preparare

Animos ad pietatem excitare  
 Tristiciam depellere  
 Duriciam cordis resolvere  
 Dyabolum fugare  
 Exstasim causare

<sup>39</sup> Thomas A. Schmid, „Der Complexus“ [s. Anm. 29], S. 142.

<sup>40</sup> Ebd., S. 143: Musik soll demnach:

- Gott erfreuen
- Den Lobpreis Gottes verschönen
- Die Freuden der Seligen mehren
- Die kämpfende Kirche der triumphierenden ähnlich machen
- Bereiten zum Empfang göttlicher Segnung
- Die Herzen zur Frömmigkeit erwecken –
- Trübsinn vertreiben
- Verstocktheit des Herzens lösen
- Den Teufel austreiben
- In Begeisterung versetzen
- Den irdischen Sinn erheben
- Von böser Absicht zurückrufen
- Menschen fröhlich machen
- Kranke heilen
- Mühsal lindern
- Die Gemüter zum Kampf anspornen
- Liebe anlocken
- Die Feststimmung beim Gastmahl steigern
- Kundige Musiker zu Ruhm bringen
- Seelen selig machen.

Die Abteilung der Effekte stammt vom Autor des Aufsatzes.

Terrenam mentem elevare  
Voluntatem malam revocare

Homines letificare

Egrotos sanare

Labores temperare

Animos ad prelium incitare

Amorem allicere

Jocunditatem convivii augmentare

Peritos in ea glorificare

Animas beatificare

Die Effekte, die Tinctoris versammelt, dürften – von einer Ausnahme abgesehen – den Status weltläufiger Weisheiten haben. Über allem steht Gott. Der erste Satz besagt: „Musik erfreut Gott.“ Er war und ist die Basis aller Gott gewidmeten Musik, der himmlischen und der irdischen. Vier weitere Sätze folgen daraus. Wenn Gott sich an der Musik erfreut, ist es angebracht, Gotteslob singend vorzubringen, haben auch die Seligen Anteil an der göttlichen Freude, hat sich die irdische der himmlischen Kirche anzugleichen und darf man der Musik die Kraft zusprechen, die Menschen auf den göttlichen Segen vorzubereiten.

Mit dem nächsten, sechsten Effekt beginnt eine zweite Gruppe von insgesamt sieben Effekten. Sie vermittelt zwischen der ersten, gänzlich auf Gott, und der dritten, gänzlich auf die Menschen zentrierten Gruppe. Diese Effekte haben – wenn man vom zehnten Effekt, dem Fremdling der Gruppe, absieht – das Ziel, die Musik zur Besserung der Menschen zu nützen, um ihre Geister zur Frömmigkeit anzuregen, die Traurigkeit niederzuhalten, ihre Hartherzigkeit zu lösen, den Teufel zu vertreiben, den irdischen Geist zu erheben und den schlechten Willen zu beschränken. Den zehnten Effekt, die Fähigkeit der Musik, Menschen außer sich zu bringen, einen Effekt, den Aristoteles durchaus als nützlich anerkannt hat, scheint Tinctoris für ambivalent anzusehen. Er belegt ihn durch ein affirmatives und durch ein warnendes Exempel.

Die dritte Gruppe, die die Effekte 13 bis 19 umfaßt, beschreibt die Wirkungen, die dem Menschen unmittelbar zugute kommen. Der erste Effekt der Gruppe, der Effekt ‚Musik erfreut die Menschen‘ ist der Tenor der folgenden. Er ist ein Hauptsatz der Wirkungsästhetik, im 18. Jahrhundert wird er – wie gesagt – ihr Grundgesetz. Tinctoris schon zeichnet ihn aus. Er versieht ihn mit einer klugen Bemerkung über die besondere Freude, die die kunsthafte Musik seiner Tage denen bereitet, die sie zu rezipieren wissen. Die Effekte, die dem 13. Effekt folgen, differenzieren ihn. So kann man sagen: Musik erleichtert und steigert das Leben, die Lebenstüchtigkeit und die Lebenslust der Menschen dadurch, daß sie Kranke heilt, die Arbeit erleichtert, die Geister im Kampf stärkt, die Liebe befördert und die Freuden des Gastmahls mehrt. Nicht recht in das Schema, ja mehr als dies: nicht in das System des Tinctoris paßt der letzte Effekt der Gruppe, der 19. Effekt

„Musik glorifiziert diejenigen, die darin erfahren sind“: die Musiker also, die Ausführenden und mehr noch als sie die Komponisten. Dieser Effekt ist ersichtlich ein Produkt der musikalischen Kunstgeschichte. Tinctoris führt hier denn auch in seinem Kommentar die Großen der Epoche auf, von Dunstable und Dufay an bis hin zu Obrecht.

Bleibt der letzte Effekt, der 20., der besagt „Musik macht die Seelen selig“. Ein großer, vielleicht der größte der ganzen Sammlung. Er faßt den ganzen Complexus zusammen. Denn was kann zugunsten einer Kunst in der Welt des Tinctoris Besseres gesagt werden, als daß sie die Menschen selig macht, selig macht in dieser Welt, wenigstens solange eine Musik währt, und vollends und ohne Ende in der anderen?

Es sind demnach im wesentlichen drei Bereiche, in denen Tinctoris die Musik stark und wirksam weiß. Sie setzt zum einen die Menschen instand, den Gott zu beschwören, sich vor ihm Gehör zu verschaffen, ihm zu huldigen, ihn zu bitten, sich auf seinen Segen zu bereiten. Sie vermag zum zweiten die Menschen zu bessern, ihrer schwachen Natur aufzuhelfen und damit ihr Verhältnis zu Gott und zu Ihresgleichen zu ordnen und zu richten. Und drittens erleichtert sie ihr irdisches Dasein, erfreut die Menschen, schafft ihnen Refugien, in denen sie sich erholen, erfrischen, ausruhen können.

Es ist keine Frage: Der Katalog, den Tinctoris bietet, und die Ordnung, die er widerspiegelt, sind in einem hohen Maße kultur- und in Details auch kunstgeschichtlich geprägt. Es sind die Gläubigkeit des späten Mittelalters, das neue Selbstbewußtsein der seinerzeit tätigen Komponisten und die Achtung, die ihnen die Welt entgegenbringt, die darin zusammen und zur Geltung kommen. Die Substanz des Komplexes aber besteht aus den alten Sprüchen über die Wirkungen und damit auch über die Orte und Funktionen der Musik. Man kann Merriams anthropologisch fundierten Komplex in ähnlicher Weise zusammenfassen. Demnach hilft Musik zum einen dem Liebenden, die Geliebte zu gewinnen. Sie befördert damit die Erhaltung der Population. Sie erlaubt es zum zweiten den Menschen, ihren Gott oder ihre Götter zu beschwören, und sichert so ihre Gesellschaften vor den Gefahren, die Natur und Kosmos über sie bringen können. Und sie setzt drittens die Jäger instand, Tiere anzulocken, die sie töten können, und trägt so zum Erhalt des Lebens bei.

Hier, in Merriams Anthropologie, wie dort, im Traktat des Tinctoris, gilt demnach: Musik erlaubt es den Menschen, mit den Göttern zu verkehren und sich ihres Schutzes zu versichern. Musik stärkt die Ausbildung von Eigenschaften, die den Erhalt von Gemeinschaften, Gruppen, Stämmen, Gemeinden und Staaten fördern. Und Musik erfreut die Menschen, sie erleichtert ihnen die Arbeit und sichert damit ihr Dasein.

Das Bild „Kirmes im Wirtshaus zum Halbmond“ (s. Abb. 8 S. 224/225) von David Teniers d. J. setzt nicht nur den Gebrauch, sondern auch die Funktion der Musik ins Bild.

Die Kirche hat der Maler in den Hintergrund des Bildes gerückt. Den Kirchgang haben die Menschen hinter sich. Daß sie am Kirchweihfest Gott gegeben haben, was sie ihm schulden, daß sie sein Lob gesungen haben, ist gewiß. Nun begehen sie das Fest auf ihre Weise vor einem Wirtshaus. Und da sie wissen, daß man an Kirchweih nicht nur Gott mit Musik lobt und delectiert, sondern danach auch sich selbst damit erfreuen darf und soll, spielen Musikanten, ein Geiger und ein Dudelsackspieler, auf. Die Musikanten

bilden das Haupt der kleinen Gesellschaft, stehen hoch über alle erhoben – Regenten gleich – auf einem Podest oder einem Stein. Ihre Musik übt ersichtlich gleich mehrere der 20 Wirkungen aus, die Tinctoris aufzählt. Sie ist zuerst eine Zierde des Festes, die Zierde eines Bauernfestes, dem auch einige Personen von Stande beiwohnen. Man geht allerhand Lustbarkeiten nach, unterhält sich, ißt und trinkt. Und man tanzt. Durch nichts kann ein Maler die Wirkung von Musik so bildhaft vor Augen führen als dadurch, daß er zeigt, daß und wie sie Menschen in die Glieder fährt. Teniers rückt die Tanzenden denn auch in die Mitte der Gesellschaft. Sie tanzen einen fröhlichen, ausgelassenen Reigen. Im Tanz begegnen sich die Geschlechter. Man sieht es: Die Musik belebt Vergnügen aneinander. Sie macht einen Bauern so mutig, daß er aus dem Reigen heraustritt und eine vornehme junge Dame zum Tanz lädt, die dem munteren Treiben bislang nur zugehört hat. Aber auch jenseits dieses ‚spektakulären‘ Auftritts tut sich einiges. Rechts am Tisch karessiert ein alter Mann eine junge Frau. Hinten, links neben dem Faß, umfassen sich in rührender Weise ein alter Mann und eine alte Frau. Links, jenseits des Festplatzes, streben zwei, ein Mann und eine Frau, ins Freie. Und rechts vor dem Tisch sieht man, was daraus werden kann: Eine junge Mutter stillt ihr Kind.

Der jüngere Teniers stellt Wirkungen der Musik dar. Er führt vor, daß und wie Musik ein Fest belebt, die Menschen erfreut, ihre Beine und ihre Herzen in Bewegung versetzt und damit der Liebe aufhilft. Ja er geht einen Schritt weiter: Er setzt nicht nur die Wirkung der Musik ins Bild, sondern zudem – in der ihr Kind stillenden Frau – ihre Auswirkung. Man sieht es: Die Musik trägt bei zum Erhalt der Population.

## 6. Die alten Mythen und die moderne, neuzeitliche Kunst

Die bislang angeführten Beispiele scheinen den Schluß zuzulassen, die Wirkungsästhetik sei – wenigstens solange sie in Exempeln und Sprüchen besteht – unberührt vom Wandel der allgemeinen Geschichte und der musikalischen Kunstgeschichte. Im Grunde mag das richtig sein. Und doch muß man sagen: Ganz so unveränderlich, wie sich die Wirkungsästhetik dem ersten Blick darstellt, ist sie und ist auch ihr Kern nicht. Es schwankt die Bedeutung der Sätze, die sie vereint. Der Effekt ‚Musik treibt die Menschen in die Ekstase‘ hat im System der griechischen Ethik einen guten Platz. Aristoteles achtete ihn, weil er mit der Ekstase eine Seelenreinigung verbunden wußte. Im christlichen Mittelalter, noch im Barock begegnete man ihm dagegen mit Mißtrauen. Im 19. Jahrhundert kam er wieder auf<sup>41</sup>. Ähnliches macht der Effekt ‚Musik stärkt den Staat‘ durch. Die griechische Staatstheorie sprach ihm große Bedeutung zu. Im Mittelalter spielt er – so viel ich sehe – keine Rolle. Auch Tinctoris übergeht ihn. Der Effekt ‚Musik stärkt die Kirche‘ scheint an seine Stelle zu treten. Im 16. Jahrhundert erinnert man sich der antiken Theorie wieder. Bodinus widmet ihr in seiner Staatslehre ein ganzes, großes, das letzte Kapitel<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Wilhelm Seidel, „Musik bringt die Menschen außer sich. Zur Interpretation und Realisation des Topos“, in: *Kongreß-Bericht Madrid* 1993 (= RdM 16), Madrid 1996, S. 1341–1350.

<sup>42</sup> Johannes Bodinus, *Respublica ins Teutsche übers. von M. J. Oswaldt*, Mumpelgart (Montbéliard) 1592, S. 742–775.

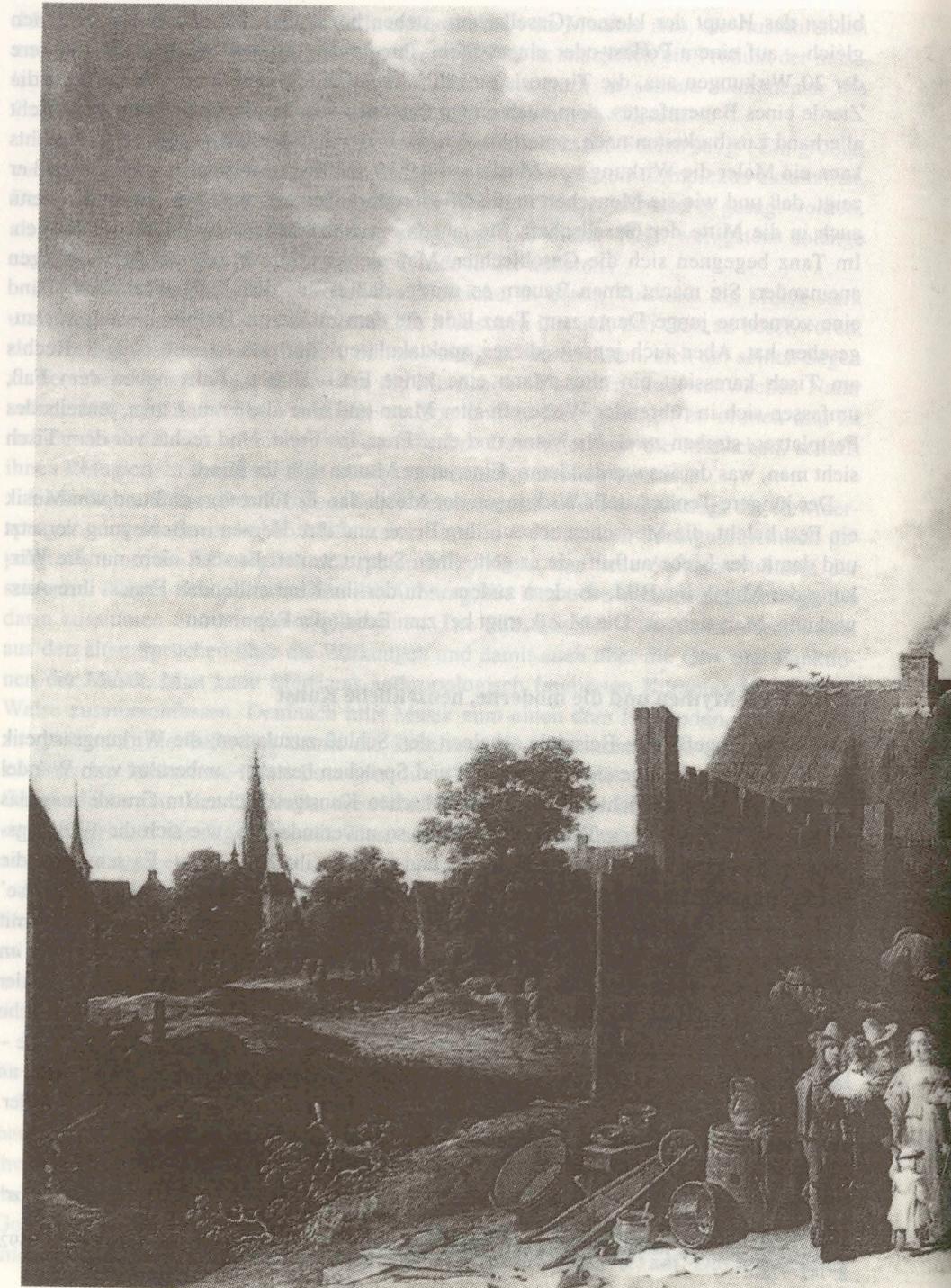
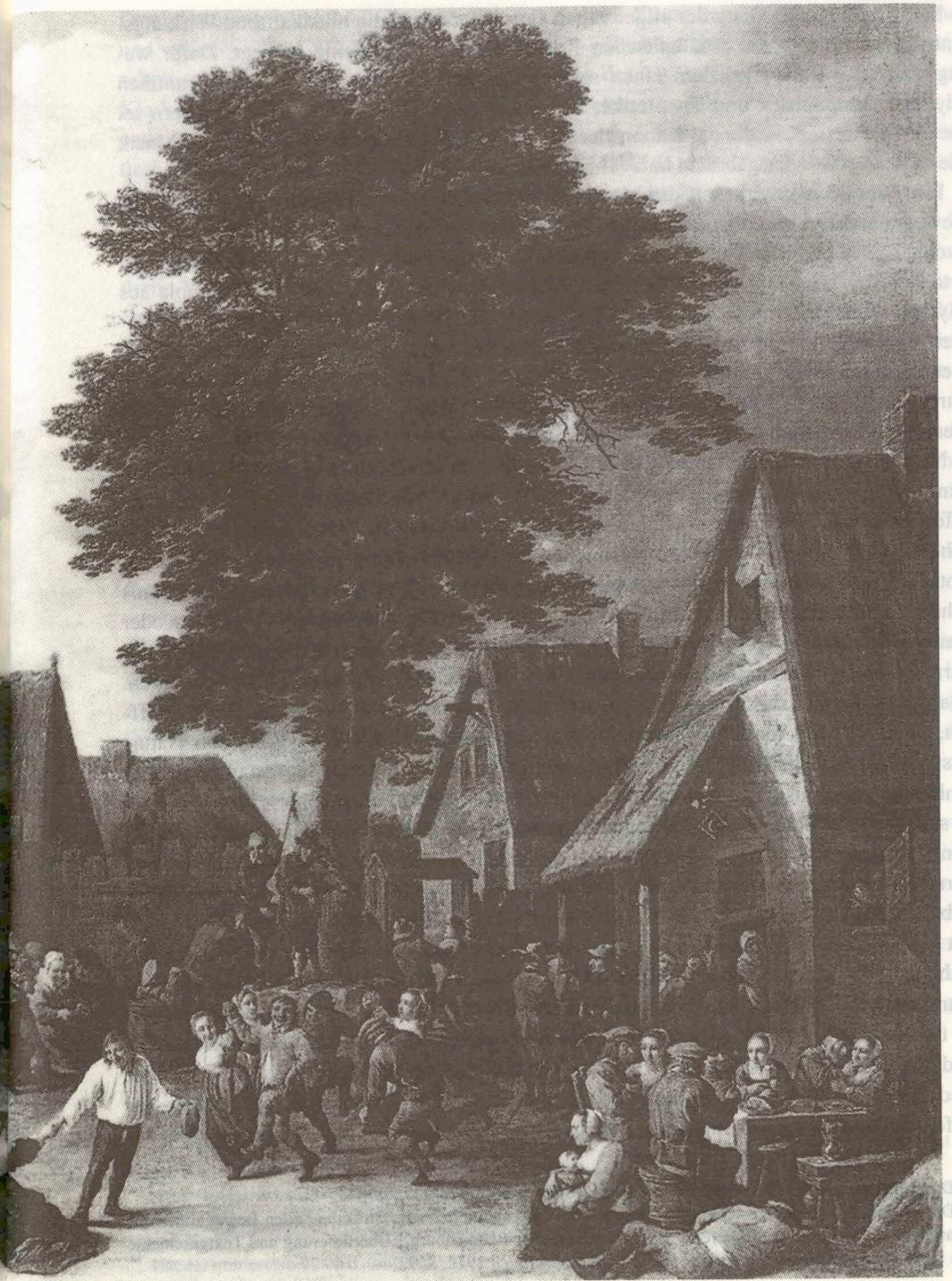


Abb. 8: David Teniers d. J., Kirmes im Wirtshaus zum Halbmond



Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Kräftiger als vom Gang der allgemeinen Geschichte wird die musikalische Wirkungsästhetik vom Gang der musikalischen Kunstgeschichte erfaßt und bewegt. Dafür wenigstens zwei Beispiele: Zum einen sei das Problem angedeutet, vor das die antiken Mythen Komponisten und Theoretiker der Neuzeit gestellt haben. Und zum andern sei die Krise skizziert, in die die Kanonisierung der danach so genannten klassischen Musik die Wirkungsästhetik gebracht hat.<sup>43</sup>

Der Satz ‚Musik wirkt auf die Menschen ein, regiert‘ – wie Luther gesagt hat – ‚die Bewegung des menschlichen Herzens‘<sup>44</sup> war eine Vorgabe, zu der sich jede musikalische Kunstübung und jedes musikalische Kunstwerk der Neuzeit ins Verhältnis zu setzen hatte. Diese Vorgabe war nicht zuletzt deshalb so stark, weil ihre Exempla aus Mythen bestanden, die sich jeder Prüfung entzogen. Niemand hat je die Musik vernommen und erfahren, durch die einst Orpheus die Gottheiten der Unterwelt überwunden, niemand je die Klänge, durch die David König Saul befriedet, und niemand die Lieder, durch die Timoteus König Alexander bezaubert hat. Man vermutete wohl, daß die alten Geschichten poetisch überhöht worden seien, aber ernst nahm man sie gleichwohl.

Nichts hat die Musikverständigen der Neuzeit – die ihrerzeit oft so genannten Modernen – so erstaunt und auch verwirrt wie der Umstand, daß die Musik der Alten, deren offenbar einfache, einstimmige, kunstlose Musik Wirkungen hervorgerufen zu haben scheint, die zu evozieren ihrer neuen, komplexen, vielstimmigen, kunstreichen Musik trotz vieler und intensiver Bemühungen verwehrt war. Die schmerzliche Erkenntnis führte zu vielen und vielerlei Erörterungen der alten Topoi. Manche – die mehr oder weniger doktrinären Humanisten – rieten zur Mäßigung, vor allem zur Zurücknahme der harmonischen Kunsthaftigkeiten, einige gar rieten, gänzlich darauf zu verzichten. Glarean, Salinas, Issac Vossius zählen zu ihnen. Andere – die Freunde der Oper – hofften, es werde den modernen Musikern gelingen, durch Kunst den verlorenen Naturzustand, die natürliche Macht der Musik, einigermaßen wenigstens zu restaurieren. Die Anhänger der „*musique mesurée à l'antique*“ hofften darauf, auch Rousseau und Herder in seinen späten Jahren. Doch allmählich dämmerte es einigen, daß das Ziel der modernen Musik nicht der unmittelbare Zugriff auf den Hörer ist und sein kann, daß die moderne Kunst wegen ihrer Kunsthaftigkeit und formalen Gefäßtheit die Kraft und Unmittelbarkeit der ursprünglichen Musik nicht mehr haben kann und haben soll. Prinzipiell hat dies schon 1719 Jean-Baptiste Du Bos, einer der Klassiker der Nachahmungsästhetik, erkannt und auch erklärt. Grundsätzlich – glaubte er zu wissen – vermag kein Kunstwerk die Wirkung des natürlichen Vorbildes, das es imitiert, einzuholen oder gar zu übertreffen. Jeder Affekt, den ein Kunstwerk nachahmt, ist ein nachgebildeter Affekt und als solcher ein Artefakt, das schwächer ist als das Vorbild. Auch Mattheson war der Gedanke nicht fremd. Er hat darunter nicht gelitten. Denn er hat die Schwächung der Affekte und Effekte – zumal der widrigen, menschenfeindlichen – als einen Akt der

<sup>43</sup> Dazu: Seidel, „Die Macht der Musik“ [s. Anm. 26], S. 1–17.

<sup>44</sup> Die Musik ist – so Luther – „*Domina et gubernatrix affectuum humanorum*“ oder „allen Bewegungen des menschlichen Herzens eine Regiererin“. – Zit. nach: Walter Blankenburg, „Überlieferung und Textgeschichte von Martin Luthers ‚*Encomion musices*““, in: *Luther-Jahrbuch* 1972, S. 92.

Disziplinierung betrachtet, als einen Dienst, den die Kunst der Ethik leistet<sup>45</sup>. Vollends und offen – ohne Rücksicht auf die Ethik – aber brachte erst Adam Smith, der schottische Nationalökonom, in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts die Einsicht zur Klarheit, daß dem Wesen der modernen Tonkunst nicht ein wirkungsergebendes, pathologisches Hören, sondern ein objektgerichtetes Zuhören, eine kundige, freie ästhetische Wahrnehmung, angemessen ist<sup>46</sup>. In dem Maße, in dem sich diese Position Bahn brach, wandte sich das Interesse der Ästhetik weg von der Wirkung hin auf das Werk.

Nirgends tritt der Abstand zwischen der ungeheuren Wirkung der alten Musik und der disziplinierenden und disziplinierten Nachahmung eben dieser Wirkung durch die moderne Musik so deutlich hervor wie in den englischen *Caecilienoden* und dem *Alexanderfest*. Es sind dies komponierte Wirkungsästhetiken, Kompositionen, die wie die alten Ästhetiken die musikalischen Weisheiten Satz für Satz abgehen. Dabei binden sie – sieht man vom *Alexanderfest* ab – die Affekte, die sie ins Werk setzen, jeweils an das Instrument, das dafür – gleichsam von Natur aus – prädestiniert ist. Die Ermutigung der Krieger ist beispielsweise Sache der Trompete, die Verbindung von Himmel und Erde die der Orgel. Nirgends – so scheint es – bewahrheitet sich die Ästhetik Du Bos' so sinnfällig wie an diesen Oden. Sie haben – in seinen Kategorien gesagt – die Macht der natürlichen Musik zum Vorbild. Die Poesie ruft sie auf und beschreibt sie. Die kunsthafte Musik aber, die kunstvollen Kompositionen von Purcell, Draghi und Händel, die diese Macht nachahmen, evoziert nur einen Schatten der Wirkung, die das Original – wenn man der Poesie glauben darf – erregt hat. Der Abstand zwischen dem Original und der Nachahmung aber garantiert, was sich Du Bos davon versprochen hat. Dieses nämlich, daß die Effekte der Urmusik<sup>47</sup>, daß ihre Ungeheuerlichkeit in einer Weise zur Erscheinung gebracht wird, die das Verlangen der Zuhörer nach Vergnügen, nach Delektation nicht ernsthaft beeinträchtigt. Händel ahmt am Ende der *Caecilienode* den Lärm der Posaunen<sup>48</sup> nach, die der Welt das Ende bereiten und das jüngste Gericht ankündigen (Notenbeispiel S. 228).

Die Wirkung seiner Imitation ist – es kann nicht anders sein – weit, unendlich weit vom Original entfernt. Die Hörer sind dem schlechthin Schrecklichen nicht wirklich konfrontiert, sondern nur einer schwachen Nachbildung, einer Imitation, die zudem so gebildet ist, daß sie trotz ihrer Stärke die Ohren nicht wirklich verletzt. Sie vernehmen das schreckliche Ereignis par distance und in harmonischen Proportionen. Sie können es goutieren, sich seiner sogar freuen. Die kunsthaften Darstellungen verschaffen so dem Satz Geltung, der im 18. Jahrhundert zum Prinzip der Wirkungsästhetik aufzusteigen scheint, dem Satz ‚Musik vergnügt die Menschen‘.

<sup>45</sup> Mattheson, *Capellmeister* [s. Anm. 24], S. 15.

<sup>46</sup> Der Text ist zugänglich in: Adam Smith, „Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what are Called the Imitative Arts“, eingeleitet von W. Seidel, in: *Mth* 15, 2000, S. 195–232.

<sup>47</sup> Auch Tinctoris hat sie mit dem Attribut „ingens“ belegt. – Siehe: Thomas A. Schmid, „Der Complexus“ [s. Anm. 29], S. 140. – Schmid übersetzt das Wort mit ‚bedeutsam‘. Das ist zu schwach; gemeint ist ‚ungeheuer‘.

<sup>48</sup> Händel imitiert sie durch Trompeten.

*Solo.*

pa - geant shall de - vour, The trum - pet  
 pa - geant shall de - vour,  
 pa - geant shall de - vour,  
 pa - geant shall de - vour,

shall be heard on high, . . . . .

*Trumpet.*

*Tutti.*  
 The trum - pet  
 The trum - pet  
 The trum - pet  
 The trum - pet

Notenbeispiel: Georg Friedrich Händel, *Ode on St Cecilia's Day* (1739)<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Ich zitiere aus dem bei Novello erschienenen Klavierauszug, S. 55.

## 7. Krise

In eine tiefe, existentielle Krise bringt die musikalische Kunstgeschichte die Wirkungsästhetik erst um und nach 1800. Von ihr hat sie sich bis heute nicht gänzlich erholt.

Niemand hat die prekäre Lage, in die die alte Ästhetik damals kam, so klar erkannt und so scharfsinnig zur Sprache gebracht wie E. T. A. Hoffmann. Die „Gedanken über den hohen Wert der Musik“, die er 1812 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* publiziert hat, sind mehr als eine Neuinterpretation der überkommenen Weisheiten<sup>50</sup>. Sie greifen tiefer: Sie rechnen mit ihnen ab. Hoffmann blickt aus einer neuen, hohen, wenn nicht überhöhten Warte auf sie zurück und herab. Die Warte, aus der er über sie urteilt, hat er und haben seine Geistesgenossen im Gefolge der großen Künstler ihrer Tage erklimmt. Die Kunst Haydns, Mozarts und zuletzt Beethovens gab ihnen die Ahnung und schließlich die Gewißheit, Zeugen einer Zeit zu sein, in der die Geschichte der Tonkunst einen, wenn nicht ihren absoluten Höhepunkt erreicht, Zeugen also zu sein eines ungeheuren qualitativen Sprungs – um einen neuen Begriff zu verwenden –, eines Sprunges, der die musikalische Landschaft radikal verändert.<sup>51</sup>

Nach diesem Sprung – so erschien es ihnen verständlicherweise – war nichts mehr wie zuvor. Auch ein Wissen, das so stabil, so unangreifbar schien wie das über den Ort, die Wirkung und Auswirkung der Musik, konnte daraus nicht heil hervorgehen. Sein System ist darüber zerbrochen. Dies eben war es, was Hoffmann – der leidenschaftliche Anhänger der neuen Kunst – erkannt und seinen Lesern in einer fantastischen, ironischen Abhandlung dargelegt hat. Seine Gedanken über den hohen Wert der Musik gehen das alte System durch. Hoffmann kennt seine Geschichtstiefe. Er weiß, daß es auf uralten Sätzen ruht. Er erwähnt Tubalkain, in dem die Alten einen, den biblischen Vater der Musik, die biblische Gegenfigur gleichsam des griechischen Orpheus erblickt haben. Er operiert mit Sätzen, die die griechischen Philosophen geprägt haben: mit dem Spruch ‚Musik stärkt den Staat‘, mit dem Satz ‚Musik fördert die Erziehung junger Männer‘, mit dem Gegensatz ‚Musik selbst zu üben, macht einen erwachsenen Mann lächerlich‘ und mit dem Spruch ‚Musik führt in den Wahnsinn‘. Er greift den christlich getönten Satz auf ‚Musik nähert die Menschen dem Himmel an‘. Und er weiß, daß der Spruch ‚Musik erfreut, erheitert die Menschen und bietet ihnen einen Ort der Erholung in der Drangsal des Lebens‘ deren höchstes Prinzip ist. Kurz: Er ruft das ganze Ensemble auf. Aber er fügt es nicht mehr – wie einst Tinctoris – zu einem Complexus, zu einem geschlossenen System.

Hoffmann erkennt und konstatiert die schlichte Tatsache, daß die neue Kunst, schon die Mozarts und vollends die Beethovens, die Sinne der Menschen nicht delectiert und nicht erfreut, daß sie das Grundbedürfnis, das die Menschen seit jeher gegenüber Musik geltend gemacht haben, das Bedürfnis, darin Freude und Erholung zu finden, nicht mehr

<sup>50</sup> Danach ein Teil der *Fantasie und Nachtstücke*. – E. T. A. Hoffmann, *Fantasie und Nachtstücke*, hrsg. von W. Müller-Seidel, München 1964, S. 36–41.

<sup>51</sup> Dazu: Erich Reimer, „Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835)“, in: *AfMw* 43, 1986, 241–260.

beachtet und nicht mehr befriedigt. Damit fallen die menschenfreundlichen Effekte, die im 18. Jahrhundert den Kern der Wirkungsästhetik ausgemacht haben, aus der Ästhetik der neuen Tonkunst heraus. Kein Werk der neuen Epoche macht es so sinnfällig wie Beethovens neunte Sinfonie. Ihr letzter Teil hat die Freude zum Thema. Die Freude aber, die darin zum Ausdruck kommt, ist nicht die alte heitere, delectable, gottvergnügli- che Freude, sondern eine neue Freude, eine Freude, die errungen, die erkämpft werden muß, die nicht gegenwärtig, sondern utopisch ist, – mit Hoffmann zu reden: die eine Vision von Geistersehern ist. So prägen denn diejenigen Effekte des alten Systems, die das Schlichtmenschliche transzendieren, die Substanz der neuen Ästhetik: der Satz vor allem ‚Musik bringt die Menschen dem Himmel nahe‘. Ihn romantisiert Hoffmann. Er lautet in seiner Version: ‚Musik läßt die Menschen das Unendliche ahnen, öffnet ihnen eine neue Welt‘.

Im Zuge seiner Romantisierung löst sich dieser Satz von dem Effekt, mit dem sein Vorbild einträchtig verbunden war, vom Satz ‚Musik erfreut die Menschen‘. Die Steigerung und Ernsthaftigkeit der Musik, für die er steht, machte diese Trennung unvermeidlich. Das neue Tonkunstwerk war und ist nicht willens und fähig, den Menschen die Zeit zu vertreiben, sie zu erfreuen, ihnen einen Ort der Erholung im Elend der Zeit zu sein. Seine Ästhetik mußte deshalb den Satz, den Wieland noch für das Grundgesetz der Musik angesehen hatte, freigeben. Sie strafte ihn mit Spott und Verachtung. Er sank – von Hoffmanns hoher Warte aus betrachtet – ab. Er wurde zur Devise der Musik, die für diejenigen entstand, die sich der neuen, hohen, ernsten Kunst nicht gewachsen fühlten: zur Devise der popularen Musik.

## Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2000

von Claudia Konrad

Das Jahr 2000 stand in der Musikwelt überwiegend im Zeichen des 1750 in Leipzig verstorbenen Johann Sebastian Bach. Dem Gedenkjahr des großen Musikers Rechnung zu tragen, war auch Anliegen der „Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik“. So lud sie gleich zu Jahresbeginn (13. bis 16. Januar) nach Erfurt und Arnstadt ein, um ein internationales musikwissenschaftliches Kolloquium über *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen* abzuhalten.

Erfurt, zwar nicht als Bach-Stadt par excellence bekannt, aber dennoch Wirkungsstätte mehrerer Mitglieder der thüringer Musikerfamilie, bot mit seinen sehr dekorativen Räumlichkeiten in der Staatskanzlei einen geeigneten Rahmen für den Kongreß und die Konzerte, deren Programme auf das Tagungsthema abgestimmt waren. Die Schirmherrschaft hatte der thüringische Ministerpräsident übernommen, der die Veranstaltung auch eröffnete. Aufgrund der Wiedereinweihung der beiden Orgeln in der Arnstädter „Bachkirche“ im Rahmen eines auch vom Fernsehen übertragenen Festgottesdienstes wurde der Abschluß der Tagung nach Arnstadt verlegt.

Die Referate, die vorrangig Bachs Musikerkollegen, Schüler, Vorbilder oder Persönlichkeiten aus anderen Wirkungskreisen zum Gegenstand haben und sich auch mit lokal-historischen Fragestellungen befassen, werden in der Schriftenreihe der MBM publiziert (Erscheinungsjahr 2001).

Erstmalig schrieb die „Ständige Konferenz MBM“ einen Kompositionswettbewerb für Schülerinnen und Schüler aus, der unter dem Motto *Bach 2000* stand. Der Wettbewerb wurde bundesweit in Zusammenarbeit mit dem Verband Deutscher Schulmusiker (VDS) ausgeschrieben. Ziel war es, zu Kompositionen anzuregen, die sich im weitesten Sinne auf die Musik und Persönlichkeit J. S. Bachs beziehen und auf kreative Weise Vergangenheit und Gegenwart miteinander verknüpfen.

Eingereicht werden konnten Arbeiten in zwei Kategorien (A: „Neue“/Experimentelle Musik, B: Rock/Pop/Jazz) und einer Sonderkategorie für Jungstudierende. Die Kompositionen in freier Besetzung (maximal neun Mitwirkende) durften die Spieldauer von zehn Minuten nicht überschreiten. Über die Entscheidung der Jury – Hans Bäßler, Niels Knolle, Eckart Lange, Ortwin Nimczik und Martin Christoph Redel – und die Preisverleihung Anfang Februar 2001 berichten wir in der nächsten Ausgabe unseres Jahrbuches.

Das Bach-Jahr wurde auch bei den *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tagen* gewürdigt, die 2000 unter dem Thema *Zwischen Schütz und Bach* standen. Partner der MBM waren wieder die Schütz-Häuser in Weißenfels und Bad Köstritz und der Dresdner Kreuzchor.

Den Auftakt bildete Weißenfels mit einem Festvortrag von Uwe Wolf über die *Weißenfelser Hoffeste zur Zeit Herzog Christians und Johann Sebastian Bachs Beteiligung im Spiegel neuaufgefundener Quellen*. Es folgten die szenische Aufführung von Bachs *Jagdkantate* mit dem Bellum Musicum Weissenfels unter Wolfgang Katschner, *Canzonen, Suiten und Sonaten zwischen Monteverdi und Bach* in der Ausführung des international bekannten Blechbläserensembles Ludwig Güttler unter dessen Leitung und *deutsche Barocklieder*, interpretiert vom renommierten Countertenor Axel Köhler.

Die Köstritzer Veranstaltungen gruppieren sich, wie alljährlich, um den Geburtstag des „Lumen Germaniae“. Sie boten ein Konzert des Ensembles Musica Poetica Freiburg unter dem Titel *Heinrich Schütz und seine Zeit – Ausgangspunkt der Entwicklung zu J. S. Bach* und ein *Fest am Reußischen Hof* –, erdacht, getanzt und gespielt von den Tanzgruppen der Musikschulen Steglitz und Zehlendorf und den Köstritzer Spielleuten (Leitung: Klaus Abromeit und Ilse Baltzer). Für den musikalischen Rahmen der Matinee anlässlich des 15-jährigen Bestehens des Heinrich-Schütz-Hauses Bad Köstritz und des 415. Geburtstages des Komponisten sorgte das Leipziger Ensemble Musica Alta Ripa.

Einen weiteren Höhepunkt bildete die Darbietung der Oper *Il filosofo convinto in amore* von Johann Friedrich Agricola mit der Batzdorfer Hofkapelle, Gesangs- und Tanzsolisten. Diese Produktion der MBM erlebte zahlreiche sehr erfolgreiche Aufführungen, weitere sind für 2001 geplant, u. a. im Rahmen der 50. Händel-Festspiele.

Der Dresdner Teil der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* wurde kombiniert mit dem 37. *Internationalen Heinrich-Schütz-Fest* der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Sitz: Kassel). Sie – namentlich Prof. Dr. Wolfram Steude – zeichnete auch für die Programmgestaltung und die Konzeption des Symposiums verantwortlich, auf dem der *Wandel des Komponierens* zwischen Schütz und Bach reflektiert wurde. Die kulturpolitische Bedeutung der Veranstaltung zeigte sich in der Schirmherrschaft des sächsischen Ministerpräsidenten und der finanziellen und organisatorischen Beteiligung der Stadt.

Erstmals fand die Schütz-Pflege mit Laien-Ensembles Berücksichtigung, was durch das Eröffnungskonzert mit Schülern und Lehrkräften des Heinrich-Schütz-Konservatoriums und die Abschlußveranstaltung *Dresdner Kantoreien singen* in der Kreuzkirche dokumentiert wurde.

Hervorragende Dresdner Ensembles wie der Kreuzchor unter Roderich Kreile, das Sächsische Vocalensemble unter Matthias Jung, das Ensemble Alte Musik Dresden unter Daniel Deuter und der Dresdner Kammerchor unter Hans-Christoph Rademann präsentierten sich mit auf das Tagungsthema abgestimmten Programmen: *Heinrich Schütz und Wege zu Bach*, *Französische und italienische Komponisten des 17. Jahrhunderts*, *Die Dresdner Geigerschule des 17. Jahrhunderts* und *Johann Rosenmüller in Leipzig und Venedig*. Abgerundet wurde der musikalische Teil durch *Geistliche Konzerte und Kantaten über den 130. Psalm* des Ensembles Weser-Renaissance Bremen (Leitung: Manfred Cordes) und einen Lautenabend mit Kompositionen von Sylvius

Leopold Weiß (Solist: Roberto Barto). Zahlreiche Werke sind eigens für diese Auführungen spartiert worden.

„Das auf acht Referenten verteilte wissenschaftliche Symposium aktualisierte an zwei Vormittagen unter großer, auch studentischer Hörerbeteiligung nicht nur eine europäisch-musikgeschichtliche Einbettung des weit gefaßten Themas, sondern bot zugleich stilistische, liturgische und aufführungspraktische Kommentare zum Schütz-Fest.

Helmut Well (Kiel) verdeutlichte in seinem Vortrag *Heinrich Schütz und die „Neue Musik“ des 17. Jahrhunderts* an Werken von Carissimi, Heinrich Schütz und Christoph Bernhard die jeweils differierenden Prinzipien der Klangauswahl sowie der Klangprogressionen. Er bezog die Wandlungen im Klanggebrauch auf das Tonsystem der Zeit und ging außerdem der Frage nach, ob klangliche Veränderungen auf Veränderungen im Tonsystem schließen lassen.

In *Klangfolge und Stimmführung im Vokalsatz Henry Purcells* zeigte Friedhelm Krummacher (Kiel) an Auszügen der Musik Purcells, daß offenkundig divergierende Regeln der Stimmführung und der Klangfolge aufeinander treffen und einen Wandel im klanglichen Denken bewirken.

Renate Groth (Bonn) behandelte italienische Einflüsse in französischen *Airs de cours*. Ihre Ausführungen über *Italienische Impulse in der französischen Musik des 17. Jahrhunderts* wiesen u. a. an einer Air von Marc Antoine Charpentier nach, wie italienischer Einfluss eine kantatenartige Gestaltung mit Rezitativen und Arien bedingt.

Über *italienische Einflüsse in Dresdner Messkompositionen zwischen Schütz und Bach* referierend, ging Jürgen Heidrich (Göttingen) der Tradition Dresdner Messvertonungen der Schütz-Zeit nach. Er zeigte insbesondere, daß die moderne konzertierende Messe und die einfache deutsche Liedmesse (beschränkt auf Kyrie und Gloria) noch längere Zeit nebeneinander herliefen.

Peter Wollny (Leipzig) verdeutlichte in seiner Analyse *Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz*, wie in Kompositionen von Rosenmüller, Theile, Krieger, Briegel u. a. zunehmend der römische Konzertstil propagiert wird. Werke mit kleineren Besetzungen und gezielte praktische Verwendbarkeit entsprachen – auch im Umfeld der Leipziger Universität – den deutschen Stilidealen der Zeit im deutlichen sich Entfernen von Schütz.

*Zur Vorgeschichte der „Madrigalischen Kantate“ Erdmann Neumeisters*: Unter dieser Überschrift unternahm Wolfram Steude einen ausführlichen Diskurs durch die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und machte insbesondere an Werken von C. Chr. Dedekind klar, welche Wechselwirkung zwischen dessen Texten und Kompositionen und Neumeisters innovativer Kantatenbildung besteht.

Humorvoll-Kurzweiliges mit theologischer Präzision zu verquicken verstand der Präsident der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft, Wolfgang Herbst (Heidelberg), in seiner Studie über *Das „Grosse Dedekind-Gesangbuch“ (Hofgesangbuch von 1694) und der frühe Pietismus in Dresden*. Sowohl die umfangreiche musika-

lische Tätigkeit Dedekinds wurde gewürdigt als auch sein unter pietistischen Gesichtspunkten erfolgtes, dichterisch-redaktionelles Eingreifen in tradiertes und neuzeitliches Choralgut bei der Erstellung des Dresdner Hof- und Kirchengesangbuches aufgezeigt. Interesse weckte Dedekinds Bezugnahme auf zeit- und ortsbezogene, gemeindefsoziologische Frömmigkeitsstrukturen.

Christfried Brödel (Dresden), Rektor der Dresdner Hochschule für Kirchenmusik, schlug in seinem Vortrag über *Spezialisten- oder Laienensemble? Alte Musik zwischen historischer Treue und ambitioniertem Laienmusizieren* die Brücke zur künstlerisch-musikalischen Themenbreite des Festivals und gab zu bedenken, daß letztlich nur der verantwortliche, aus Sach- und Fachkenntnis schöpfende Umgang mit Alter Musik entscheidend ist für eine immer wieder neu zu unternehmende Annäherung an diese Epochen der Musikgeschichte.“

(Bericht über das Symposium: Wolf Kalipp, vgl. *Acta Sagittariana, Mitteilungen der IHSG*, 2000/2001, S. 15 f.)

Fast alle Veranstaltungen in Weißenfels, Bad Köstritz und Dresden stießen auf außerordentlich große Resonanz.

Der *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik* wurde am 27./28. Mai in der thüringischen Residenzstadt Meiningen durchgeführt. Für die Sitzungen (Präsidiumssitzung, Mitgliederversammlung) und die Buchpräsentation *Streifzüge durch die Mitteldeutsche Musiklandschaft* konnte der Hessensaal – heute Deutschlands schönstes Barockcafé – und für die Konzerte die ehemalige Schloßkirche – heute Brahmssaal – im Schloß Elisabethenburg genutzt werden.

Die Auflagen an die Mitwirkenden des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik*, Komponisten mit Bezug zur jeweiligen Region zu berücksichtigen und ausgegrabene Novitäten ins Programm aufzunehmen, sind auch in diesem Fall wieder erfüllt worden: So präsentierte sich die Capella Michael Altenburg mit Hochzeitsmusiken u. a. von thüringern Musikern (Johann Rudolph Ahle, Melchior Vulpius, Michael Altenburg). Gotthold Schwarz (Bass) und die Camerata Köln brachten – neben Werken von Johann Friedrich Fasch, Johann Sebastian Bach und Johann Bernhard Bach – Ausschnitte aus der Oper *Ludovicus Pius* von Georg Caspar Schürmann zu Gehör, der von 1702 bis 1706 am Meininger Hof tätig war. Die letztgenannten Interpreten übernahmen mit dem Meininger Kammerchor (Gesamtleitung: Christian Glöckner) auch die musikalische Gestaltung des gut besuchten Festgottesdienstes.

Da Meiningen bekanntlich nicht nur durch die höfische Musikpflege im 17. und 18. Jahrhundert über die Landesgrenzen hinaus Berühmtheit erlangte, sondern vor allem als Wirkungsstätte von Hans von Bülow, Johannes Brahms, Richard Wagner, Max Reger und Richard Strauss in die Musikgeschichte einging, verzichteten wir in diesem Jahr auf ein Kolloquium zugunsten einer musikhistorisch fundierten Stadtführung *Auf den Spuren Meininger Musiker* (Herta Müller).

Im Rahmen der gemeinsamen Sendereihe von MBM und mdr-Kultur *Musik an mittel-deutschen Schlössern und Residenzen* wurden drei Mitschnitte getätigt, die Musik der Weimarer Hofkapelle (Weser-Renaissance Bremen), Werke von Musikern der Dresdner Hofkapelle (Ensemble Alte Musik Dresden) und Kompositionen von Christoph Graupner (Accademia Daniel und Klaus Mertens) enthalten.

Mit höfischer Musikpflege, nämlich der Musikgeschichte Sondershausens, befaßt sich auch eine Ausstellungskonzeption, die per Werkvertrag von der MBM in Auftrag gegeben wurde – auf dieses Projekt ebenso wie auf die wissenschaftlich-praktische Einrichtung ausgewählter Motetten des Magdeburgers Friedrich Weißensee werden wir zu gegebener Zeit zurückkommen.

Bei der systematischen Musikinstrumentenerfassung in den mitteldeutschen Museen und Sammlungen kamen teilweise außerordentlich wertvolle Exemplare zum Vorschein, die einer detaillierten wissenschaftlichen Untersuchung und Dokumentation bedürfen. Erstes Forschungsobjekt sind die *Instrumente in der Begräbniskapelle des Freiburger Domes* (um 1590). Vorbereitend und begleitend zu den Untersuchungen kam mehrmals eine Arbeitsgruppe (Christiane Rieche, Dr. Eszter Fontana, Monika Lustig, Veit Heller u. a.) zusammen; im November 2000 fand – in Anwesenheit der Geschäftsführerin und mehrerer Vertreter der an dem Vorhaben beteiligten Institutionen – ein Kolloquium in Michaelstein statt, auf dem bisher vorliegendes Material gesichtet und eine Verständigung über das weitere Procedere erzielt wurde.

„Während der Umgestaltung des Chorraumes zur Begräbnisstätte der wettinischen Fürsten in den Jahren zwischen 1585 und 1594 wurden den musizierenden Putten – hoch oben, direkt unter dem Gewölbe – insgesamt 30 Musikinstrumente in die Hände gegeben, die größtenteils keine Attrappen sind. Ihr originaler, nahezu unveränderter Zustand macht sie zu einem einzigartigen komplett erhaltenen Ensemble des 16. Jahrhunderts. Kaum eine andere Instrumentenbauschule aus der Zeit vor 1600 ist so umfassend und konzentriert durch historische Musikinstrumente belegt. Zudem repräsentieren die fünf Freiburger Streichinstrumente der Violinfamilie eine wesentliche Neuerung im Instrumentarium des Frühbarock. Für die Anfänge des Geigen- bzw. Violinbaus sind diese Instrumente beinahe die einzigen originalen Zeugen und somit von außerordentlicher Bedeutung.

Hauptziel dieses Projektes ist die Erarbeitung und wissenschaftliche Auswertung eines umfassenden Materials zu den Musikinstrumenten der Begräbniskapelle, das sich in verschiedene Themenkreise gliedert: Geschichte des frühen sächsischen Musikinstrumentenbaus, die Instrumente und ihr Bau, ihre Spielweise und ihr Klang und die Aufführungspraxis.

Auf dieser Grundlage werden später genaue, spielbare Kopien der Freiburger Instrumente angefertigt werden können. Viele Musikinstrumentenbauer und Musiker

sind daran interessiert, klangliche und spielpraktische Erfahrungen mit diesem ältesten sächsischen Instrumentalensemble machen zu können.

Das Jahr 2000 galt der wissenschaftlichen und praktischen Vorbereitung des Projektes. Ausgangspunkt bildeten das Studium der bisherigen Publikationen über die Freiburger Instrumente und die Sichtung der in Michaelstein aufbewahrten Aufzeichnungen von 1979 aus dem Nachlaß von Peter Liersch. Dieses Material wurde auf seine Aussagefähigkeit bezüglich heutiger Fragestellungen geprüft und mit erneut vorgenommenen Probemessungen an einigen ausgewählten Instrumenten verglichen. Darüber hinaus sind Anwendungsmöglichkeiten moderner Untersuchungsmethoden durch gezielte Testmessungen geprüft worden. Dies betrifft die Gebiete der metrischen Vermessung einschließlich der Erfassung von Holzstärkenverteilungen und der berührungslosen Formabnahme, des digitalen Röntgens und der Computertomographie, der Endoskopie und Videoskopie, der mikroskopischen und spektrochemischen Analyse von Oberflächenbehandlungen, der Dendrochronologie und Holzartenbestimmung sowie der akustischen Untersuchung. Dieser direkte Vergleich von Ergebnissen aus alten Messungen mit solchen nach modernen Methoden gewonnenen ermöglichte es, die Aussagefähigkeit der Unterlagen von 1979 fundiert zu beurteilen. Während eines Kolloquiums aller beteiligten Fachleute gelangte man übereinstimmend zu der Ansicht, daß es nicht nur Desiderata gibt, sondern daß das vor über 20 Jahren zusammengetragene Material entsprechend den damaligen Untersuchungsmethoden Ungenauigkeiten und Fehler enthält. Eine Erfassung und wissenschaftliche Bearbeitung der Freiburger Instrumente mit neuen Methoden und hochentwickelter Technik ist dringend notwendig und erfolversprechend. Vertiefende Aussagen über den Instrumentenbau, zur Stimmtonhöhe und Intonation, zu den Griffweisen der Blasinstrumente und zur Aufführungspraxis sind zu erwarten. So wird erstmals auch die Grundlage für exakte Kopien dieser Instrumente erstellt werden können. Diesen auf dem Kolloquium gewonnenen Standpunkt vertritt auch Dr. Herbert Heyde. Er hatte 1979 gemeinsam mit Peter Liersch die Freiburger Instrumente beschrieben und arbeitet auch an diesem Forschungsprojekt wieder mit.

In Vorbereitung der für das Jahr 2002 an den Instrumenten vorgesehenen Untersuchungen sind in der Freiburger Begräbniskapelle bereits einige Arbeiten geleistet worden. Die Abnahme aller Instrumente vom Gesims unterhalb des Gewölbeansatzes erfolgte, nachdem fotografisch dokumentiert worden war, in welcher Ordnung und welchen Haltungen die Instrumente den Putten in die Hände gegeben waren. Der Erhaltungszustand der Instrumente wurde geprüft und protokolliert. Seit vielen Monaten läuft eine Langzeitmessung des Klimas in der Begräbniskapelle. Wenn die Daten ausgewertet sind, können die Untersuchungsräume am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig klimatisch angepaßt und die bereits in gesicherte Klimakisten verpackten Instrumente dorthin transportiert werden.

Um sowohl der wissenschaftlichen Bedeutung der Freiburger Musikinstrumente als auch unserer heutigen Verantwortung gegenüber diesen einmaligen Kunstgütern gerecht zu werden, wird dieses vielschichtige Projekt von der interdisziplinären Zusam-

menarbeit naturwissenschaftlich und musikwissenschaftlicher Spezialisten mehrerer Institutionen getragen.“

(Bericht: Veit Heller, Leipzig)

Auch im Jahr 2000 hat die „Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik“ mehrere Opernproduktionen beratend und finanziell unterstützt, woran wiederum die Auflage geknüpft war, mehrere Aufführungen in den drei Ländern – und möglichst noch weitere darüber hinaus – zu realisieren, deren Finanzierung von anderer Seite aus zu leisten war.

Abgesehen von den bereits erwähnten Agricola-Intermezzi kamen die Einstudierung von Georg Bendas in Gotha uraufgeführtem Singspiel: *Der Jahrmarkt* (Junges Leipziger Opernensemble, Leitung: Daniela Stock) und die Produktion der Amazonen-Oper: *L'Antiope* von Carlo Pallavicino und Nikolaus Adam Strungk (Lautten-Compagny Weissenfels, Leitung: Wolfgang Katschner) in den Genuß der Förderung durch die MBM. Anlässlich der Premiere der *L'Antiope* im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele wurde Wolfgang Katschner der Festspielpreis 2000 für eine Folge von drei ‚Ausgrabungen‘ Dresdner Opern – 1998, 1999 und 2000 – verliehen, wobei auch die beiden ersten Neuentdeckungen mit Mitteln der MBM einstudiert werden konnten. Die Lauchstädter Vorstellung der *L'Antiope* wurde vom MDR aufgezeichnet und im Rahmen einer EBU-Übertragung in 15 europäische Länder ausgestrahlt.

Alle drei im Berichtsjahr von der MBM unterstützten Produktionen stießen auf eine positive Medienresonanz.

Um länderübergreifende Projekte handelt es sich auch bei den folgenden Konzert-Vorhaben:

1.) „*Keiserliche Serenata*“ – *Hochzeitsmusik von Teucherns berühmtesten Söhnen*  
Gemeint sind Reinhard Keiser und Christian Schieferdecker, deren eigens für diesen Zweck eingerichtete Werke von der Capella Orlandi Bremen unter der Leitung von Thomas Ihlenfeldt in Teuchern, Sondershausen und Leipzig aufgeführt wurden; das Konzert in Teuchern, wo sich auch die Reinhard-Keiser-Gedenkstätte befindet, wurde von DeutschlandRadio Berlin mitgeschnitten.

2.) Das mit *Handel's Beard* betitelte Programm, das Arien aus Händels Oratorien in der Interpretation des bekannten Tenors Kobie van Rendsburg (der sich auch um die musikwissenschaftlichen Vorarbeiten gekümmert hat) enthält, war in Bad Lauchstädt, Annaberg und Thalbürgel zu hören. Weitere Konzerte in Berlin und Bayreuth sind geplant.

3.) *Karl V. und die Reformation*  
Das Programm beinhaltet Kompositionen, deren Texte Zeugnis ablegen von der Auseinandersetzung Kaiser Karls V. mit Martin Luther und dessen Lehre (Werke von Ludwig Senfl, Johann Walter, Arnold von Bruck, Maistre Jean u. a.).

Dieses Thema im ‚Mutterland‘ der Reformation zu präsentieren und den Zuhörern die Bedeutung und Tragweite der damaligen Kontroversen an klingenden Beispielen zu erläutern, war das zentrale Anliegen der Veranstaltungsreihe.

Mit Torgau und Wittenberg konnten zwei Veranstaltungsorte gefunden werden, die in unmittelbarem Zusammenhang zu Luthers Wirken stehen; in Creuzburg wurde zeitgleich ein Symposium veranstaltet, das in die Thematik einführte und ebenfalls sehr gut aufgenommen wurde.

Manfred Cordes zeichnete verantwortlich für die Konzeption, wissenschaftliche Vorbereitung und Einstudierung des Programms, das vom Ensemble Weser-Renaissance und namhaften Vokalistinnen dargeboten wurde.

Das Anliegen des Arbeitstreffens *Verkündigungs-Historie* von Heinrich Schütz besteht in der Zusammenführung aufführungspraktischer und musikwissenschaftlicher Bemühungen um die Musik des 17. Jahrhunderts.

Die Anzahl der Historien aus der Schütz-Zeit ist nicht sonderlich groß. Es schien daher besonders interessant, die hypothetische Fassung einer Verkündigungs-Historie von Heinrich Schütz aufgrund einschlägigen Quellenmaterials zu erstellen. Die ‚neu‘ aufgefundene bzw. zusammengestellte Historie sollte nicht nur im Konzert erklingen, sondern zugleich zur Diskussion gestellt werden. Von der ersten Probe bis zum ‚endgültigen‘ Produkt wurde der Zuhörer Zeuge eines musikalischen Entstehungsprozesses, der von der ‚Musikalischen Compagny Berlin‘ unter Leitung von Holger Eichhorn hörbar gemacht und in Form mehrerer Referate wissenschaftlich erläutert wurde. Dem Arbeitstreffen auf Schloß Crossen folgten weitere Konzerte in Sachsen und Sachsen-Anhalt.

Als Fördermaßnahme für den künstlerischen Nachwuchs entschied sich die MBM in diesem Jahr für die Unterstützung ausländischer Teilnehmer der *3. Magdeburger Telemann-Akademie*.

Die Magdeburger Telemann-Akademien, die seit 1996 im Umfeld der Magdeburger Telemann-Festtage veranstaltet werden, bieten seit jeher eine großartige Chance, das Engagement für den musikalischen Nachwuchs auf internationaler Ebene zu unterstreichen. Ausländischen und insbesondere osteuropäischen Musikstudierenden Möglichkeiten zu eröffnen, bei hervorragenden Lehrern Unterricht zu nehmen und sich auf dem Gebiet der Barockmusik-Interpretation zu vervollkommen, ist ein besonderes Anliegen der für dieses Projekt federführenden Melante-Stiftung und schließlich auch der MBM. Mit Hilfe der Zuschüsse für Reise- und Übernachtungskosten konnte die Teilnahme junger Menschen aus Russland, Polen, Lettland, Ungarn etc. an der Akademie gesichert werden.

Ziel der mehrtägigen Maßnahme war es, junge Sängerinnen und Sänger mit dem Kantatenwerk Telemanns bekannt zu machen. Für die Erarbeitung von insgesamt sechs bisher unveröffentlichten Kantaten, für Hilfestellungen in Interpretationsfragen und

Werkstattgespräche über die Aufführungspraxis Alter Musik stand ein hochkarätiges Dozententeam (Hermann Max, Barbara Schlick, Kai Wessel) zur Verfügung.

Nicht zuletzt wurde durch die internationale Ausstrahlung dieses Projekts die Aufmerksamkeit auf die zentrale Bedeutung der mitteldeutschen Musikregion gelenkt.

Um die mitteldeutsche Barockmusik auch über die nationalen Grenzen hinaus im Bewußtsein der Öffentlichkeit zu verankern, nutzt die MBM schon seit einigen Jahren die *Internationale Musikmesse „Musicora“* in Paris, auf der sie sich mit mehreren ihrer Mitgliedsinstitutionen (2000: Bach-Archiv Leipzig, Schütz-Haus Bad Köstritz, Stiftung Kloster Michaelstein, Telemann-Zentrum Magdeburg, Händel-Festspiele Halle) präsentiert. Auch dieses Mal konnten Kontakte zu Medien, Ensembles und Veranstaltern geknüpft und ausgebaut und auf diese Weise neue Projekte initiiert werden.

Erschienen sind im Jahr 2000 folgende Publikationen der MBM:

- Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637). Cantilena est loquela canens. Studien zur Überlieferung und Kompositionstechnik*. Mit Thematischem Werkverzeichnis, Verlag Karl Dieter Wagner Eisenach 2000
- *Großbesetzte Konzerte von Johann Friedrich Fasch*, Bandbearbeiter: Manfred Fechner, Hofmeister-Verlag Leipzig 2000
- Eberhard Kneipel / Johannes C. Virdung, *Streifzüge durch die Mitteldeutsche Musiklandschaft*. Mit einer Einleitung von Ingeborg Stein, Hinstorff-Verlag Rostock 2000

Auch in den Programmen der sogenannten B-Projekte (d. h. der bei der MBM beantragten Vorhaben, die vom Bund und einem der betreffenden Länder gefördert werden) spiegelt sich das Bach-Gedenkjahr wider.

Es wurde bei der Frage nach möglicher Förderung allerdings wiederum darauf geachtet, daß Projekte auch mit gängigeren Werken sich stets durch etwas Singuläres auszeichnen haben: sei es die Wiederentdeckung einer lange Zeit verschollenen Fassung, sei es eine außergewöhnliche Besetzung oder etwa die Aufführung in einer ansonsten stark vernachlässigten Stätte oder Region. Erwähnt seien an dieser Stelle nur die Aufführungen der *Johannes-Passion* in Freiberg und der *Markus-Passion* in Chemnitz.

Der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bach und seiner Zeit widmete sich die jährliche wissenschaftliche Konferenz der Internationalen Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, während das Internationale Symposium zum 70. Geburtstag von Ulrich Siegele, das vom Freundes- und Förderkreis Bachgedenkstätte im Schloß Köthen durchgeführt wurde, die Analyse und Entstehungsgeschichte des *Wohltemperirten Claviers I* zum Gegenstand hatte. In einem Gesprächskonzert im Musikinstrumentenmuseum Leipzig stellten Mitglieder des Ensembles Leipziger Concert originale, zum Teil eigens für

diese Veranstaltung restaurierte Streichinstrumente aus der Bach-Zeit vor und brachten sie mit einem Bach-Programm zum Klingen.

Als fester Bestandteil der Musikpflege des 16. bis 18. Jahrhunderts in den größeren Städten unserer Region kommt Veranstaltungen wie den *Telemann-Sonntagsmusiken*, der Konzertreihe *Alte Musik im Dresdner Schloß* oder den *Thüringer Bach-Wochen* zweifelsfrei eine hohe kulturpolitische Bedeutung zu, jedoch ist die Durchführung musikalischer Vorhaben abseits der kulturellen Zentren ebenfalls begrüßenswert und förderwürdig; hier seien als Beispiele nur die *Südthüringischen Tage für Alte Musik*, die im Jerichower Land stattfindenden *Kantaten auf den Dörfern* und die Konzerte in der Reihe *Sächsische Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert* genannt.

Insgesamt hat die MBM im Berichtsjahr 55 Vorhaben (in Sachsen 27, in Sachsen-Anhalt 17 und in Thüringen 11) gefördert.

Satzungsgemäß fand auch im Berichtsjahr eine ordentliche Mitgliederversammlung statt (am 27. Mai im Meininger Schloß Elisabethenburg).

Den Vorsitz des Kuratoriums führte im Jahr 2000 das Land Sachsen-Anhalt.

#### **Anhang:**

1: Mitglieder der MBM

2: Veranstaltungen 2001

<b>Mitglieder der MBM Stand 27. 05. 2000</b>
----------------------------------------------

<b>Natürliche Mitglieder: 24</b>		<b>Ort</b>
1	Prof. Dr. Detlef Altenburg	Weimar
2	Ilse Baltzer	Berlin
3	Friederike Böcher	Bad Köstritz
4	Prof. Dr. Manfred Fechner	Jena/Dresden
5	Prof. Dr. Günter Fleischhauer	Halle
6	Dr. Eszter Fontana	Leipzig
7	Dr. Wolf Hobohm	Magdeburg
8	Prof. Dr. Hortschansky	Münster
9	Dr. Ortrun Landmann	Dresden
10	Prof. Dr. Eckart Lange	Weimar
11	Dr. Wolfgang Müller	Ilmenau
12	Dr. Claus Oefner	Eisenach
13	Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg	Dresden
14	Prof. Siegfried Pank	Leipzig
15	Prof. Ludger Rémy	Dresden
16	Prof. Dr. Wolfgang Ruf	Halle
17	Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze	Leipzig
18	Norbert Schuster	Dresden
19	Prof. Dr. Wilhelm Seidel	Leipzig
20	Dr. Ingeborg Stein	Jena
21	Prof. Dr. Wolfram Steude	Dresden
22	Renate Unger	Leipzig
23	Dr. Edwin Werner	Halle
24	Dr. Harry Ziethen	Oschersleben

<b>Juristische Mitglieder: 13</b>		<b>Ort</b>
1	Academia Musicalis Thuringiae (AMT) e. V.	Weimar
2	Arbeitskreis Georg-Philipp Telemann e. V.	Magdeburg
3	Dresdner Akademie für Alte Musik e. V.	Dresden
4	Dresdner Hofmusik e. V.	Dresden
5	Geschichtsverein Udestedt e. V.	Udestedt
6	Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt GmbH	Bad Lauchstädt

7	Internationale Fasch-Gesellschaft e. V.	Zerbst
8	Kulturstätten Landkreis Köthen / Bachgedenkstätte	Köthen
9	Stadt Weißenfels	Weißenfels
10	Michael-Praetorius-Gesellschaft e. V.	Creuzburg
11	Förderkreis Reinhard-Keiser-Gedenkstätte e. V.	Teuchern
12	Schütz-Akademie e. V.	Bad Köstritz
13	Stiftung Kloster Michaelstein	Blankenburg

### Durchgeführte und geförderte Veranstaltungen 2001

#### Januar

07. 01.	Telemann-Sonntagsmusiken Kammermusik für Blockflöte und Harfe	Magdeburg
Jan.–Dez.	Musik in der Oberlausitz	Görlitz, Zittau, Herrnhut u. a.

#### Februar

04. 02.	Telemann-Sonntagsmusiken, Musik am Schloß Charlottenburg 200 Jahre Preußische Krönung	Magdeburg
05. 02.	Preisträgerkonzert des Wettbewerbs für Schüler: Bach 2000	Weimar

#### März

1. 03.–04. 03.	Kurs für Kammerchor und solistisches Ensemble	Crossen
04. 03.	Telemann-Sonntagsmusiken Kammermusik von Telemann und Zeitgenossen	Magdeburg
11. 03.–17. 03.	Internationaler Telemann- Wettbewerb Magdeburg	Magdeburg
17. 03.–16. 04.	Thüringer Bach-Wochen	Arnstadt, Eisenach, Altenburg u. a.
17. 03.	Alte Musik im Dresdner Schloß H. Schütz: Werke aus Symphoniae sacrae II und III	Dresden
23. 03.–25. 03.	Kurs „Historischer Tanz und Musik - Festkultur im 17. Jahrhundert“	Crossen

31. 03.	Oratorium G. Ph. Telemann <i>Die gekreuzigte Liebe</i>	Biederitz
31. 03.	<i>Matthäuspassion</i> von J. S. Bach (UA-Fassung)	Leipzig

**April**

April	<i>Auferstehungshistorie</i> von H. Schütz	Freiberg
April	Konzert <i>Renaissance in Dresden</i>	Dresden
01. 04.	Telemann-Sonntagsmusiken Georg Philipp Telemann <i>Die Auferstehung</i>	Magdeburg
03. 04.	Alte Musik im Dresdner Schloß J. S. Bach <i>Johannespassion</i>	Dresden
06. 04.–08. 04.	Seminar <i>Barocke Musizierpraxis auf modernem Instrumentarium</i>	Sommerakademie Böhlen/Thüringen
08. 04.	Projektstage mit Konzert <i>Joachim a Burck – ein Wegbereiter des mitteldeutschen Frühbarock</i>	Burg
08. 04.	<i>Matthäus-Passion</i> von Friedrich Funcke	Dresden-Pillnitz
10. 04.	Passionsoratorium von G. A. Homilius	Dresden
19. 04.	<i>Esther</i> von G. F. Händel	Dresden
21. 04.	Schönefelder Schloßkonzert <i>Lautenkonzerter von Barock bis Empfindsamkeit</i> Werke von Fasch, Graun, Graupner, Kohaut	Schloß Schönefeld
28. 04.	Kantatenaufführung auf hist. Instrumenten <i>Der Herr ist mein getreuer Hirt</i> von J. S. Bach	Leipzig
29. 04.	Kammermusik in der Hoflöbnitz <i>Zwei Cembali am Dresdner Hof</i> , Werke von P. August, J. S. Bach, J. G. Janitsch u. a.	Hoflöbnitz
29. 04.	Vokale und instrumentale Kammermusik C. Ph. E. Bachs	Constappel

**Mai**

Mai	Konzert <i>Renaissance in Dresden</i>	Dresden
05. 05.–29. 09.	Stegelitzer Orgelsommer <i>Johann Georg Hartmann</i>	Stegelitz
05. 05.	Festkonzert anlässlich des 10-jährigen Bestehens des Kammerchores Michaelstein Erstaufführung einer Messe von G. Stölzel	Michaelstein
06. 05.	Telemann-Sonntagsmusiken Kompositionen für Viola da gamba	Magdeburg

12. 05.	Konzert von Les Amis de Philippe im Rahmen der XXXVIII. Internationalen Wissenschaftlichen Arbeitstagung (Werke von Benda, Graun u. a.)	Michaelstein
19. 05.–20. 05.	<i>Tag der Mitteldeutschen Barockmusik</i> mit 2 Konzerten, Festgottesdienst und wissenschaftlicher Tagung	Zwickau
19. 05.	Kantatenaufführung auf hist. Instrumenten <i>Lobe den Herrn, meine Seele, Nun ist das Heil und die Kraft</i>	Leipzig
19. 05.	Schönefelder Schloßkonzert <i>Vergessene Kostbarkeiten vom sächsischen Hof</i> Werke von Graun, Pisendel u. a.	Schloß Schönefeld
20. 05.	Barockkantaten auf den Dörfern von G. Ph. Telemann	Biederitz
21. 05.	Dommusik Merseburg <i>Christoph H. Förster &amp; J. S. Bach</i>	Merseburg
23. 05.	Udestedter Adjuvantenmusiken (Briegel, Ahle u. a.)	Udestedt
25. 05.	Psalmvertonungen von J. S. Bach und G. F. Händel im Rahmen des 3. Bachfestes	Leipzig
25. 05.	Eröffnung Wanderausstellung: <i>Telemann-Pflege und -Forschung</i>	Magdeburg

## Juni

01. 06.	Konzert innerhalb der Sendereihe <i>Musik an mitteldeutschen Schlössern und Residenzen</i> Werke von Molter, Händel, Weiss	Meißen
03. 06.	Telemann-Sonntagsmusiken, Pariser Quartette von Telemann	Magdeburg
09. 06.	Kantatenaufführung auf hist. Instrumenten <i>Gelobet sei der Herr, mein Gott</i> von J. S. Bach	Leipzig
09. 06.	Barockkantaten auf den Dörfern von G. Ph. Telemann	Jerichow
09. 06.	<i>Drei Nationen – Ein Klang</i> mit Nachwuchsmusikern	Halle
10. 06.	Stegelitzer Orgelsommer	Stegelitz
11. 06.–13. 06.	Wissenschaftliche Konferenz <i>Händel-Forschung und Händel-Pflege von Chrysanter bis zu den Hallischen Händel-Festspielen</i>	Halle

12. 06.	Preisträgerkonzert des Flötenwettbewerbs	Halle
22. 06.	<i>Amore giustificato</i> von J. G. Naumann	Dresden
24. 06.	Kammerkonzert mit Werken von Reinhard Keiser und Zeitgenossen	Teuchern
24. 06.	Kammermusik in der Hoflöbnitz <i>Partite per Violine solo di Bach</i> von J. S. Bach	Hoflöbnitz
24. 06.	Kantaten J. S. Bachs mit obligater Orgel	Leipzig
29. 06.	Fest Alter Musik im Erzgebirge	Annaberg-Buchholz
30. 06.	Schönefelder Schloßkonzert <i>Ein Vogelkonzert</i> Werke von Telemann, Walther, Hammerschmidt	Schloß Schönefeld
30. 06.	Fest Alter Musik im Erzgebirge	Marienberg

## Juli

01. 07.	Fest Alter Musik im Erzgebirge	Schneeberg
02. 07.	Fest Alter Musik im Erzgebirge	Scheibenberg
03. 07.	Fest Alter Musik im Erzgebirge	Stollberg
04. 07.	Fest Alter Musik im Erzgebirge	Grünstädtel
05. 07.	Fest Alter Musik im Erzgebirge	Markersbach
05. 07.–07. 07.	Internationaler Kongress <i>Mitteldeutsche Barockmusik im europäischen Kontext</i>	Leipzig
06. 07.–08. 07.	Fest Alter Musik im Erzgebirge	Schwarzenberg
07. 07.	Stegelitzer Orgelsommer	StegELITZ
07. 07.	Konzert innerhalb der Sendereihe <i>Musik an mitteldeutschen Schlössern und Residenzen</i> Werke von F. W. Zachow, W. F. Bach, D. G. Türk u. a.	Merseburg
08. 07.	Alte Musik im Dresdner Schloß Rekonstruktion einer Vesper von Claudio Monteverdi	Dresden
23. 07.–28. 07.	15. Michaelsteiner Sommerakademie für Alte Musik	Michaelstein
29. 07.	Kammermusik in der Hoflöbnitz <i>Tugend ist der beste Freund</i> , Musik von A. Hammerschmidt, J. Nauwach, J. Kremberg, H. Schütz, T. Selle	Hoflöbnitz

**August**

10. 08.–19. 08.	7. Sommerkonzerte für Alte Musik	Versch. histor. Orte in und um Leipzig
18. 08.	Stegelitzer Orgelsommer	Steglitz
25. 08.	Alte Musik im Dresdner Schloß, Kammermusik im Großen Garten	Dresden
26. 08.	G. Ph. Telemann <i>Don Quichotte der Löwenritter</i>	Gotha
31. 08.–02. 09.	6. Michael-Praetorius-Tage	Creuzburg

**September**

September	Schönefelder Schloßkonzert <i>Das Hohe Lied</i> (Werk von C. Ch. Dedekind)	Schloß Schönefeld
02. 09.	Telemann-Sonntagsmusiken Serenata <i>Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho</i>	Magdeburg
02. 09.	Festkonzert zu den Sömmerdaer Kreiskulturtagen mit Werken von Michael Altenburg, Friedrich Weißensee	Sömmerda
03. 09.–07. 09.	Thüringische Orgelakademie	Altenburg
07. 09.–09. 09.	Kurs <i>Historischer Tanz und Musik – Festkultur im 17. Jahrhundert</i>	Udestedt
08. 09.	Stegelitzer Orgelsommer	Steglitz
11. 09.–23. 09.	14. Gottfried-Silbermann-Tage	Freiberg u. a.
15. 09.	J. F. Fasch, Werke für die Hofkapellen in Dresden und Darmstadt	Blankenburg
21. 09.–23. 09.	2. Zörbiger Thomas-Selle-Festtage	Zörbig
22. 09.	Alte Musik im Dresdner Schloß, Kammermusik im Großen Garten	Dresden
23. 09.	Konzert mit Werken von G. F. Händel <i>Händel in Dresden</i>	Schloß Batzdorf
26. 09.–30. 09.	Kurs für Zink, Posaune alter Mensur, Generalbaß und Gesang	Crossen
29. 09.	Stegelitzer Orgelsommer	Steglitz

**Oktober**

02. 10.	Konzert mit Werken von A. Hammerschmidt	Blankenburg
05. 10.–08. 10.	Mitteldeutsche Heinrich-Schütz-Tage Motto: <i>Macht der Musik – Musik der Macht</i>	Bad Köstritz

06. 10.–14. 10.	6. Südthüringische Tage für Alte Musik	Schmalkalden, Meiningen u. a.
06. 10.	Konzert im Rahmen der 2. <i>Tage der Alten Musik in Leipzig</i> zu Ehren des 300. Todestages von J. Schelle	Leipzig
07. 10.	Telemann-Sonntagsmusiken Musik für Mandoline und Cembalo	Magdeburg
07. 10.	Geistliche Musik von Kaspar Kerll	Adorf
12. 10.–14. 10.	Mitteldeutsche Heinrich-Schütz-Tage und Symposium unter dem Thema: <i>Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg</i>	Weißenfels
07. 10.	Konzert innerhalb der MDR-Sendereihe Kantaten und Messen thüringer Meister	Ichtershausen
13. 10.	Geistliche Musik von Kaspar Kerll	Erfurt
14. 10.	Kammermusik in der Hoflöbnitz <i>Incontro inedito</i> , Musik von Lully, Benda	Hoflöbnitz
14. 10.	Geistliche Musik von Kaspar Kerll	Weißenfels
19. 10.–21. 10.	Mitteldeutsche Heinrich-Schütz-Tage	Dresden
26. 10.–28. 10.	Festival <i>Güldener Herbst</i>	Weimar-Erfurt
30. 10.	Alte Musik im Dresdner Schloß, Orchesterkonzert	Dresden
30. 10.	Abschlußkonzert des Bach-Wettbewerbs	Köthen

### November

November	Schönefelder Schloßkonzert <i>Passacaglia</i> Werke von Biber, Schmelzer, Fux u. a.	Schloß Schönefeld
04. 11.	Telemann-Sonntagsmusiken Festkonzert aus Anlaß des 40jährigen Jubiläums der <i>Telemann-Sonntagsmusiken</i>	Magdeburg
11. 11.	<i>Trauermusiken des 18. Jahrhunderts</i> von G. Ph. Telemann, J. S. Bach	Bautzen
16. 11.–18. 11.	22. Musikinstrumentenbau-Symposium <i>Membranophone und Idiophone in Mitteleuropa</i> Geschichte – Bauweise – Einsatz	Michaelstein
21. 11.	Motetten von Schein, Schütz u. a.	Leipzig
30. 11.–02. 12.	Kurs <i>Musizieren aus Stimmbüchern für Sänger / Instrumentalisten</i>	Crossen

## Dezember

Dezember	Weihnachtsoratorium von J. S. Bach	Weißenfels
30. 11–02. 12.	Kurs <i>Musizieren aus Stimmbüchern für Sänger / Instrumentalisten</i>	Crossen
02. 12.	Telemann-Sonntagsmusiken Weihnachtsoratorium <i>Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem</i>	Magdeburg
02. 12.	Kammerkonzert mit Werken von R. Keiser und G. Ph. Telemann	Teuchern
08. 12.	Kantatenaufführung auf hist. Instrumenten <i>Wachet! Betet! Betet! Wachet!</i> von J. S. Bach	Leipzig
08. 12.	Projekttag mit Konzert <i>Joachim a Burck – ein Wegbereiter des mitteldeutschen Frühbarock</i>	Burg
15. 12.	Schönefelder Schloßkonzert <i>Weihnachtskonzert</i> Werke von Telemann, Pisendel, Schein u. a.	Schloß Schönefeld
15. 12.	<i>Weihnachtsoratorium</i> Teil I–III von J. S. Bach	Dresden
21. 12.	Konzert <i>Bach in Italien</i>	Leipzig
30. 12.	Alte Musik im Dresdner Schloß Weihnachtsmusik mit Werken von M. Praetorius	Dresden
31. 12.	<i>Messias</i> von G. F. Händel	Dresden



# Register

## Personenregister

- Abromeit, Klaus 232  
 Acis (myth.) 101–105, 107f.  
 Adler, Guido 44, 59  
 Adlershelm *Siehe* von Adlershelm  
 Adlung, Jacob 153, 158  
 Adrio, Adam 23  
 Aeneas (myth.) 218  
 Agricola  
   Georg Ludwig 64  
   Johann Friedrich 237  
 Ahle, Johann Rudolph 42ff., 48–55,  
   64, 83, 234, 244  
 Ahlefeld *Siehe* von Ahlefeld  
 Alberti  
   Johann Friedrich 36f.  
   Peter 37  
 Albinoni, Tomaso 191  
 Albrecht von Brandenburg 9  
 Albrechtsberger, Johann Georg 138  
 Albrici, Vincenzo 16, 32–36  
 Alethophilus  
   Christianus *Siehe* Fischer, Johannes  
   Sebastian *Siehe* Sorbiere, Samuel  
 Alexander der Große (König von  
   Makedonien) 207, 226f.  
 Alpers, Paul 93  
 Altenburg  
   Detlef 241  
   Michael 234, 246  
 Ambrosius (Bischof von Mailand) 219  
 Amor (myth.) 98, 102  
 Anna Dorothea von Dernath *Siehe* von  
   Dernath  
 Apollo (myth.) 106ff., 218  
 Arcadelt, Jacobus 217  
 Aristoteles 205, 221, 223  
 August d. J., Herzog von  
   Braunschweig-Wolfenbüttel 15, 112  
 August der Starke (August II., König  
   von Polen, Kurfürst von Sachsen)  
   16, 18, 75  
 Aurora (myth.) 80
- Bach  
 Anna Magdalena 144  
 Carl Philipp Emanuel 73, 136, 162  
 Heinrich 69, 71ff.  
 Johann Bernhard 234  
 Johann Christoph 72  
 Johann Ernst 158  
 Johann Michael 67ff., 72  
 Johann Sebastian 17, 21, 28, 32, 55,  
   73, 83–86, 109f., 121, 130, 136ff.,  
   144, 182, 191, 196, 201, 231f.,  
   234, 242f., 245  
 Wilhelm Friedemann 73  
 Baltzer, Ilse 232, 241  
 Bartels, Heinrich Remigius 195  
 Bartsch, Christian 124  
 Baryphonus, Heinrich 78  
 Bäßler, Hans 232  
 Becker  
   Carl Ferdinand 160, 166  
   Heinz 131f.  
 Beckmann, Klaus 111  
 Beethoven, Ludwig van 229f.  
 Belotti, Michael 42f., 51–54  
 Benary, Peter 83, 88  
 Benda, Franz 244, 247  
 Bergen, Gimel 13  
 Berger, Gudrun 10



- Bernhard, Christoph 14, 40, 233  
 Betuon (Geheimrätin) 75  
 Beute, Regina 31  
 Beuther, Georg 13  
 Beyer, Anna Elisabeth 144  
 Biber, Heinrich Ignaz Franz 247  
 Bill, Oswald 130, 142, 195  
 Binchois, Gilles 12  
 Blavet, Michel 199  
 Blume, Jürgen 130  
 Bobeth, Gundela 160, 162f.  
 Böcher, Friederike 241  
 Bodinus, Johannes 223  
 Böhme  
   Georg 64  
   Johann Michael<sup>8</sup> 195  
 Böhme, Erdmann Werner 102  
 Bokemeyer, Heinrich 5, 83, 109–116,  
   120–124  
 Bontempi, Giovanni Andrea 14, 16  
 Brahms, Johannes 234  
 Braun, Werner 83, 109f.  
 Briegel, Wolfgang Carl 42, 44, 48–51,  
   64, 233, 244  
 Brockpähler, Renate 96, 105, 188  
 Brödel, Christfried 234  
 Bruck *Siehe* von Bruck  
 Brückner, Johann Georg 63, 65  
 Brümeln, M. Casparo 63  
 Brunner, Tobias 37  
 Buchwald (Geheimrätin) 75  
 Buelow, George J. 109  
 Bülow *Siehe* von Bülow  
 Bünau *Siehe* von Bünau  
 Burck, Joachim a 243, 248  
 Burckhardt, Jacob 216  
 Burghart, Christoph Gottehr 152  
 Burke, Kenneth 94  
 Burmeister, Franz Joachim 52  
 Busmann 11  
 Buxtehude, Dietrich 30, 42, 44, 51,  
   53ff., 81  
 Cahlenus 97  
 Cahn, Peter 109, 141  
 Caldara, Antonio 188  
 Calvör, Caspar 115  
 Campra, André 189  
 Carissimi, Giacomo 18, 233  
 Cernitz, Ulrich 25  
 Cesare, Rinardo *Siehe* Keiser, Reinhard  
 Charpentier, Marc Antoine 233  
 Christian, Herzog von Weißenfels 232  
 Christian II., Kurfürst von Sachsen 14  
 Christian IV. (dänischer König) 24  
 Christian von Dänemark (Prinz) 24  
 Christiani, Benedikt 187  
 Chrysander, Friedrich 244  
 Clemen, Otto 20  
 Cordes, Manfred 232, 238  
 Corelli, Arcangelo 188, 191, 194  
 Cupido (myth.) 79, 98f.  
 Daphne (myth.) 96–101  
 Damon von Athen 217  
 David (bibl.) 203–213, 216, 218f.,  
   222f., 226  
 Debrig *Siehe* von Debrig  
 Dedekind, Constantin Christian 14,  
   233, 246  
 Dehnhard, Walther 21  
 Demantius, Christoph 13  
 Dernath *Siehe* von Dernath  
 Desprez, Josquin 211  
 Deuter, Daniel 232  
 Diana (myth.) 79, 94, 99, 102  
 Dippel, Johann Konrad 115  
 Distlinger, Burkhard 11  
 Draghi, Antonio 227  
 Dresden *Siehe* von Dresden  
 Druckenmüller, Georg Wolfgang 25,  
   30  
 Dufay, Guillaume 12, 222  
 Dunstable, John 222

- Ebhard, Samuel 41  
 Eckgh *Siehe* von Eckgh  
 Eichendorff (Gräfin) 75  
 Eichhorn, Holger 238  
 Einsiedel *Siehe* von Einsiedel  
 Eitner, Robert 84–89  
 Empson, William 94  
 Endler, Johann Samuel 130  
 Engelmann, Georg 26ff.  
 Eulenspiegel (myth.) 118, 125  
 Euterpe (myth.) 75  
  
 Fabricius, Werner 5, 22–41  
 Fasch, Johann Friedrich 189, 234, 239,  
 242f., 246  
 Fechner, Manfred 16, 239, 241  
 Feind, Bart(h)old 74, 185  
 Finck, Hermann 206  
 Finkenstein *Siehe* von Finkenstein  
 Fischer, Johannes 116  
 Fleischhauer, Günter 5, 187, 191–194,  
 198, 201, 241  
 Flor, Christian 52, 55  
 Fontana, Eszter 235, 241  
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 94  
 Forcroy 199  
 Forkel, Johann Nikolaus 111  
 Förstenberg, Johannes 23  
 Franck  
     Johann Wolfgang 75  
     Simon 9  
 Frandsen, Mary E. 15, 18  
 Frederik III., König von Dänemark 24  
 Frederik, Herzog *Siehe* Frederik III.  
 Frescobaldi, Girolamo 30  
 Friedrich August I., Kurfürst von  
     Sachsen (später August der Starke)  
     75, 189  
 Friedrich August II. (sächsischer  
     Kurfürst) 189, 196  
  
 Friedrich Carl, Graf zu Erbach und  
     Limburg 197  
 Friedrich II., König von Preußen 199  
 Friedrich III., der Weise, Kurfürst von  
     Sachsen 8f., 102  
 Froberger, Johann Jakob 44, 48, 50  
 Frotscher, Gotthold 43  
 Fürstenau, Moritz 75  
 Fux, Johann Joseph 134, 247  
  
 Galathea (myth.) 101ff.  
 Gebhard, Conrad 63  
 Gehrman, Hermann 84–88  
 Geier *Siehe* Geyer, L. Martinus  
 Georg Ludwig, Kurfürst von  
     Braunschweig-Lüneburg 115  
 Geyer, L. Martinus 26  
 Glareanus *Siehe* Loriti, Heinrich  
 Gleitsmann, Paul 63f.  
 Glöckner  
     Andreas 162  
     Christian 234  
 Glösch, Peter 195  
 Gluck, Christoph Willibald 202  
 Göhler, Karl Albert 143  
 Görner, Johann Gottlieb 28, 144  
 Gottsched, Johann Christoph 94f., 105,  
     149, 152, 201  
 Gräbner  
     Christian 143–153  
     Christian Heinrich 144  
     Johann Heinrich 144  
 Gräffenhayn, Gottfried Christoph 34,  
     36, 37, 40  
 Graun, Carl Heinrich 200, 243f.  
 Graupner, Johann Christoph 5,  
     130–142, 192, 195, 235, 243  
 Grimm  
     Heinrich 72  
     Jakob 131, 133, 207  
     Wilhelm 131, 133, 207

- Grobe, Johann Georg 5, 42f., 48–55  
 Groth, Renate 232  
 Grünewald, Gottfried 130, 133  
 Gumprecht (Hofrat in Hamburg) 75  
 Güttler, Ludwig 232
- Hammerschmidt, Andreas 13, 72, 153, 245f.  
 Händel, Georg Friedrich 133, 189, 196, 201, 227f., 232, 237, 239, 243–248  
 Hanslick, Eduard 213  
 Harder, Nicolaus (Claus) 23f.  
 Hartmann, Johann Georg 243  
 Hassenstein, Bruno 12  
 Haßler, Hans Leo 14  
 Haußmann, Valentin 36f., 74  
 Haydn, Joseph 229  
 Heartz, Daniel 99  
 Hebestreit, Pantaleon 191, 196  
 Heidrich, Jürgen 9, 233  
 Heinichen, Johann David 133  
 Helbig, Johann Friedrich 159  
 Heller, Veit 235, 237  
 Hennenberg, Fritz 102, 161  
 Herbst  
   Johann Andreas 83  
   Wolfgang 233  
 Herder, Johann Gottfried 212, 226  
 Herkules (myth.) 219  
 Herrmann, Matthias 9  
 Heß, Johann 72  
 Heyde, Herbert 236  
 Hobohm, Wolf 5, 113, 158, 182f., 185, 189, 193ff., 199, 200, 241  
 Hoe, Johann Joachim 79  
 Hoffe *Siehe* von Hoffe  
 Hoffmann  
   Ernst Theodor Amadeus 229f.  
   Georg 13  
   Gottfried 148f.
- Hohlfeld (Bürgermeister von Neusalza) 164  
 Horn, Johann Caspar 40  
 Hortschansky, Klaus 241  
 Hunold, Christian Friedrich 94, 96–102, 105, 107, 112f., 150  
 Hurlebusch 133
- Ihlenfeld, Thomas 237
- Jackson, Roland 23, 30  
 Jacobi  
   Michael 52  
   Samuel 19  
 Jacobus (bibl.) 210, 217  
 Jesus Christus 44, 50, 87, 103, 116, 120, 127, 168, 170, 173f., 183, 204, 215  
 Johann Ernst, Herzog von Weimar 83f., 86  
 Johann Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach *Siehe* von Brandenburg-Ansbach, Markgraf Johann Friedrich  
 Johann Friedrich der Großmütige 20  
 Johann Georg I. 18  
 Johann Georg II. 16, 18  
 Johann Georg III. 16  
 Jung, Matthias 16, 232  
 Just, Martin 9, 14, 20
- Kalipp, Wolf 234  
 Karl IV. (röm.-dt. Kaiser) 10ff.  
 Karl V. (röm.-dt. Kaiser) 237  
 Katschner, Wolfgang 232, 237  
 Keimel, Johann 33, 40f.  
 Keiser  
   Reinhard 5, 74f., 77–81, 98, 133, 237, 242, 245, 248

- Sophia Dorothea Louyse 74  
 Keller, Johann Georg 71  
 Kemp, Wolfgang 203  
 Kerll, Kaspar 247  
 Kilian, Philipp Andreas 209  
 Killy, Walther 112  
 Kirch, Johann Ernst 41  
 Kirchdorff, Stephan 25  
 Kircher, Athanasius 44, 50  
 Kirnberger, Johann Philipp 87, 136  
 Klemm, Johann 13  
 Kneipel, Eberhard 239  
 Knolle, Niels 231  
 Knüpfer, Sebastian 27, 31f., 34, 37f.,  
 40  
 Knutsen, Berendt 37  
 Koch, Klaus-Peter 5, 74, 97, 190f., 200  
 Kohaut, Wenzel Josef Thomas 243  
 Köhler, Axel 232  
 König, Johann Ulrich 79, 152  
 Königsmarck *Siehe* von Königsmarck  
 Krafft, Johann Melchior 122  
 Krause, Peter 8, 160  
 Krebs, Johann Tobias 89, 92  
 Kreile, Roderich 232  
 Krieger  
 Adam 26  
 Johann Philipp 15, 27–29, 38, 41,  
 133, 182–185, 233  
 Kross, Siegfried 191  
 Krummacher, Friedhelm 142  
 Kühlewein 39  
 Kuhnau, Johann 28, 32, 35, 83, 144,  
 189  
 Kühnel, Heinrich Gottfried 32  
 Kümmerling, Harald 109
- Lagerkron *Siehe* von Lagerkron  
 Landmann, Ortrun 196, 241  
 Lange, Eckart 232, 241  
 le Riche, François 195
- Leisinger, Ulrich 143  
 Leopold, Nikolaus 9  
 Lesure, François 217  
 Leuenthal (Generalmajor) 74  
 Liersch, Peter 236  
 Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian  
 Ferdinand, Fürst von 12  
 Lobsien, Eckhard 93  
 Lobsien, Verena 93  
 Lohr, Michael 13  
 Lorentz, Johann 23  
 Loriti, Heinrich 226  
 Lotti, Antonio 162  
 Löwenhaupt *Siehe* von Löwenhaupt  
 Lully, Jean-Baptiste 189, 194, 247  
 Lustig, Monika 235  
 Luther, Martin 12, 20, 119, 126, 154,  
 210, 212, 216, 220, 226, 237f.  
 Lützu *Siehe* von Lützu
- Maaß, Nicolaus 37  
 Magdalene Auguste, Fürstin von  
 Altenburg 105  
 Maistre Jean 237  
 Majer, Joseph Friedrich Bernhard  
 Caspar 132  
 Marchand, Louis 17  
 Maria (bibl.) 63, 75f., 103  
 Maria Aurora, Gräfin von Königsmark  
*Siehe* von Königsmark  
 Matthäus (bibl.) 120, 159, 243  
 Mattheson, Johann 17, 22, 36f., 75,  
 77f., 80ff., 94–98, 109, 121, 130ff.,  
 153, 194, 199, 215f., 226  
 Max, Hermann 239  
 Mayer, Baumeister 40  
 Mecklenburg-Strelitz *Siehe* von  
 Mecklenburg-Strelitz  
 Menantes *Siehe* Hunold, Christian  
 Friedrich  
 Menke, Werner 158–163, 187, 196

- Merriam, Alan P. 219, 222
- Mertens  
Daniel 235  
Klaus 235
- Messor, Matteo 16
- Michael, Tobias 26f., 38
- Minerva (myth.) 75, 78
- Möller, Eberhard 20
- Molter, Johann Melchior 244
- Montemayor, Jorge de 94, 99
- Monteverdi, Claudio 232, 245
- Moritz, Herzog von Sachsen 20, 75
- Moritz, Karl Philipp 211
- Morley, Thomas 74
- Moth, Paul 23
- Mozart, Wolfgang Amadeus 15f., 121,  
202, 229
- Müller  
Erich Hermann 16  
Ernst 8, 13  
Herta 234  
Wolfgang 241
- Nagel, Abraham 65
- Nauwach, Johann 13
- Neumeister, Erdmann 5, 14, 18, 96f.,  
113, 132, 159, 182–186, 233
- Nichelmann, Christoph 199
- Niedt, Friedrich Erhard 141
- Nimczik, Ortwin 231
- Noack, Friedrich 131
- Obrecht, Jacob 222
- Oefner, Claus 191, 242
- Oldenburg, Hieronymus 74
- Opitz, Martin 14
- Ørn, Jacob 24
- Orpheus (myth.) 196f., 207, 226, 229
- Ottenberg, Hans-Günter 203, 241
- Ovid (Ovidius Naso) 103f.
- Pachelbel, Johann 64
- Pallavicino, Carlo 16, 237
- Pank, Siegfried 241
- Parler, Peter 11
- Peranda, Marco Gioseppe 16
- Pestel, Johann (Gottfried) Ernst 36
- Petrucchi, Ottaviano 12
- Philander von der Linde *Siehe* von der  
Linde
- Pincker, Christoph 28f., 32, 37–40
- Pisendel, Johann Georg 97, 196, 244,  
248
- Pohle, David 98
- Praetorius  
Jacob 25  
Michael 246
- Preisensin, Gerhard 29ff., 37, 39
- Printz, Wolfgang Caspar 83, 207f.,  
210f., 213, 215f., 219
- Promnitz *Siehe* von Promnitz
- Purcell, Henry 227, 233
- Quantz, Johann Joachim 188, 194, 196
- Quintilianus, Marcus Fabius 219
- Radeck  
Johann Rudolf 23, 52  
Martin 52f.
- Rademann, Hans-Christoph 232
- Rathje, Jürgen 112
- Rechenberg *Siehe* von Rechenberg
- Redel, Martin Christoph 231
- Reger, Max 234
- Reiser, Anton 211f.
- Rémy, Ludger 241
- Rhau, Georg 12, 220
- Richter, Johann Christian 195
- Rieche, Christiane 235
- Rist, Johann 24, 52, 55
- Ritter, August Gottfried 43, 44, 48, 51

- Ritzsch, Timotheus 13  
 Rochow, Johannes 25  
 Romanus, Franz Konrad 188  
 Rosenmüller, Johann 26, 64, 188,  
 232f.  
 Roth, Stephan 20  
 Rousseau, Jean-Jacques 226  
 Rubert, Johann Martin 25, 37  
 Rudolf II. (von Habsburg, röm.-dt.  
 Kaiser) 14  
 Ruf, Wolfgang 241  
 Rust, Wilhelm 85
- Salinas, Francisco de 226  
 Samuel (bibl.) 204f., 213  
 Saul (bibl.) 203–213, 216, 218, 226  
 Scandello, Antonio 13f.  
 Schalreuter, Jodocus 20  
 Scheibe  
 Christian 164  
 Christian Gottlieb 164  
 Johann Adolph 32, 137, 165, 189,  
 201  
 Scheidemann, Johann Rist Heinrich  
 25, 29f., 37, 52  
 Scheidt, Samuel 29, 43f., 48f., 51  
 Schein  
 Johann Georg 39  
 Johann Hermann 32, 167, 247f.  
 Schelle, Johann 27, 34, 36, 64, 247  
 Schenke, Christian Gottlieb 164  
 Schering, Arnold 22, 27–32, 40, 96f.,  
 144, 193  
 Schieferdecker, Johann Christian 81,  
 237  
 Schieferlein, Otto Ernst Gregorius 160,  
 162f.  
 Schiller, Friedrich 218  
 Schilling  
 Carl Gottfried 164  
 Christian Gottlob 164
- Schlick, Barbara 200, 239  
 Schmelzer, Johann Heinrich 247  
 Schmidt  
 Albert 23ff., 30  
 Balthasar 152  
 Daniel 35  
 Johann Christoph 83  
 Thomas A. 219  
 Werner 23  
 Schöffner, Peter 8  
 Schop, Albert 25, 29f., 38f.  
 Schott, Gerhard 75  
 Schröter, Christoph Gottlieb 162  
 Schubart, Tobias Heinrich 159  
 Schulze, Hans-Joachim 89, 111, 144,  
 182, 241  
 Schumann, Robert 216  
 Schürmann, Georg Caspar 234  
 Schuster, Norbert 16, 21, 241  
 Schütz  
 Euphrosyne 38  
 Heinrich 13f., 16–19, 21, 24, 30, 32,  
 37, 38, 69, 72, 187, 231ff., 238f.,  
 242–247  
 Schwagrigh, Johann 35f.  
 Schwarz, Gotthold 234  
 Schwertel (Notendrucker zu  
 Wittenberg) 13  
 Seay, Albert 218  
 Seidel, Wilhelm 3, 6, 188, 203f., 217,  
 226, 241  
 Seiffert, Max 36, 182–185, 197ff.  
 Seitz, Johann Christian 115  
 Selle, Thomas 23f., 31, 245f.  
 Senfl, Ludwig 237  
 Sensenschmidt  
 Benjamin 165  
 Christian Gotthilf 164ff., 180f.  
 Serauky, Walter 9, 189  
 Siegele, Ulrich 28, 122, 196, 239  
 Silbermann, Gottfried 246  
 Smith, Adam 227

- Snyder, Kerala J. 97
- Sophia Louyse, Gräfin von Zinzendorf  
*Siehe* von Zinzendorf, Gräfin Sophia Louyse
- Sorbiere, Samuel 116
- Speer, Daniel 152
- Spitta, Philipp 44, 48, 51, 84–89, 182f.,  
 Starckloff  
 Johann Christian 57, 63, 64, 66, 68  
 Johann Georg 65  
 Johann Melchior 63
- Steffani, Agostino 188, 194
- Stein, Ingeborg 239, 241
- Steude, Wolfram 5, 7, 11–14, 18f., 69, 182, 232f., 241f
- Stock, Daniela 237
- Stölzel, Gottfried Heinrich 5, 93, 101–108, 132, 158, 161, 166, 171, 175, 243
- Stoppe, Daniel 159
- Strauss, Richard 234
- Strungk, Nikolaus Adam 237
- Swift, Jonathan 198
- Synofzik, Thomas 239
- Tagliavini, Luigi F. 97
- Tasso, Torquato 99
- Teich, August 166
- Telemann, Georg Philipp 5, 15, 19, 74, 81f., 113, 121, 133, 158–166, 170, 175–179, 183, 187–202, 238–248
- Teniers, David (d. J.) 222f.
- Teufel (bibl.) 119, 126, 207, 210ff., 216, 220f.
- Theile, Johann 96, 233
- Theokrit 97
- Thomasius, Christian 120
- Tietzen, Immanuel 143
- Tilgner, Gottfried 183
- Timoteus (myth.) 207, 226
- Timoth, M. Christian 63
- Tinctoris, Johannes 218–223, 226, 228, 229
- Trauseld, Anna Sophia Abigail 112
- Unger, Renate 241
- Vanloo, C. 210
- Vergil (Publius Vergilius Maro) 98, 218
- Vetter, Daniel 32, 33, 35f., 38, 40f., 83
- Virdung, Johannes C. 239
- Vivaldi, Antonio 191
- Völkel, Christian 93
- Vollhardt, Reinhard 20, 35, 163
- von Adlershelm  
 Christian Lorenz 34, 40  
 Johanna Lorenzin 40
- von Ahlefeld (Geheimrath) 75, 81
- von Ahlefeld (Landrätin) 74, 82
- von Bruck, Arnold 237
- von Bülow, Hans 234
- von Büнау, Günther 183
- von Debrig (Baroness) 74
- von der Linde, Philander 185
- von Dernath  
 Graf Johann Georg 81  
 Gräfin Anna Dorothea 81
- von Dresden, Peter 12
- von Eckgh (Graf) 75, 77
- von Einsiedel, Heinrich Hildebrand 32
- von Finkenstein, Gräfin 84
- von Hoffe, Bernhard 64
- von Königsmarck  
 Graf Hans Christoffer 75  
 Gräfin Maria Aurora 75, 78, 80
- von Lagerkron (Graf) 74
- von Löwenhaupt (Gräfin) 78
- von Lüttau (Oberstleutnant) 74

- von Mecklenburg-Strelitz  
   (Herzog) 81  
 von Promnitz, Graf Erdmann 189  
 von Rechenberg, Johann Georg  
   Freiherr 29  
 von Voss-Buch, Graf Friedrich 44  
 von Wedderkopp, Friedrich 74  
 von Wedig, Gottfried 217  
 von Wyche, Cyril 75  
 von Zinzendorf, Gräfin Sophia Louyse  
   74  
 Voss-Flotow *Siehe* von Voss-Buch  
 Vossius, Isaak 226  
 Vulpius, Melchior 72, 234  
  
 Wagner  
   Paul 40  
   Richard 234  
 Walter (Walther), Johann 13, 237  
 Walther  
   Johann *Siehe* Walter, Johann  
   Johann Gottfried 5, 54,  
   83–89, 111, 131, 187  
 Weber, Jürgen 88  
 Weckmann  
   Eva Christina 31  
   Jakob 5, 22, 30–39  
   Matthias 13, 17, 30f., 35f.  
 Wedderkopp *Siehe* von Wedderkopp  
 Wedel, Benjamin 112  
  
 Wedig *Siehe* von Wedig  
 Weichmann, Christian Friedrich 112  
 Weigel, Johann Christoph 213ff.  
 Weise, Christian 15  
 Weiss, Silvius Leopold 244  
 Weißensee, Friedrich 235, 246  
 Welack (Notendrucker zu Wittenberg)  
   12  
 Well, Helmut 233  
 Werckmeister, Andreas 54f., 78  
 Werner, Edwin 241  
 Wessel, Kai 239  
 Weyrauch, Johann 163  
 Wieland, Christoph Martin 213, 231  
 Wilhelmine (Fürstin von Preußen) 183  
 Willers, Willem 82  
 Wintzler, Gertrude 217f.  
 Witt, Christian Friedrich 64  
 Witten, Joachim Ernst 35  
 Wolf, Uwe 232  
 Wolff, Christian 109, 196  
 Wollny, Peter 68, 109, 233  
 Wyche *Siehe* von Wyche  
  
 Zeus (myth.) 80  
 Ziani, Pietro Andrea 13f.  
 Ziegler, Johann Christoph 32, 39, 41  
 Ziethen, Harry 241  
 Zinzendorf *Siehe* von Zinzendorf  
 Zwicker, M. Andreas 165

## Ortsregister

- Adorf 247  
 Agathenburg 76  
 Ahlefeld 74, 81  
 Altenburg 9, 36, 105, 234, 241f., 246  
 Altona 36, 153  
 Altzella (bei Nossen) 10  
 Annaberg-Buchholz 245  
 Ansbach 66, 75  
 Arnstadt 66, 153, 231, 242  
 Aschaffenburg 9  
 Augsburg 12, 111
- Babylon 44, 169  
 Bad Nauheim 93  
 Batzdorf 246  
 Bayreuth 115  
 Berlin 9f., 22, 35, 39, 43, 56, 69, 75,  
 84, 86–90, 95, 111, 113, 115, 121,  
 130, 136, 149, 160, 163, 182f., 189,  
 198, 200f., 237f., 241
- Beuron 44, 51  
 Bibra 69, 71f., 185  
 Biederitz 243f.,  
 Blankenburg 112, 187, 196, 198, 226,  
 242, 246  
 Böhlen 243  
 Bologna 16  
 Brandenburg 9, 66, 159  
 Braunschweig 24, 75, 78, 110,  
 112–115, 122, 124, 188, 201, 211ff.,  
 216  
 Bremen 24, 75f., 232, 235, 237  
 Breslau 33, 40, 188  
 Brömsebro 24  
 Burg 243, 248
- Celle 110f.,  
 Chambord 75  
 Charlottenburg 242  
 Chemnitz 36, 150, 239  
 Clausthal 114  
 Coburg 210  
 Colditz 25, 144  
 Constappel 243  
 Creuzburg 238, 242, 246  
 Crossen (bei Zwickau) 163, 165, 238,  
 242, 246ff.
- Darmstadt 50, 83, 122, 130–133, 136,  
 141, 192, 195, 204, 246  
 Den Haag 44, 203  
 Deutschland 113, 158, 234  
 Dippoldiswalde 7  
 Dresden 7ff., 11–19, 27, 31f., 34, 38f.,  
 41, 75, 83, 144, 153, 162, 164, 189,  
 196, 203, 207, 225, 232–235, 237,  
 240–243, 245–248
- Eiderstedt 37  
 Eisenach 3f., 43, 56, 65f., 158, 191,  
 193f., 201, 239, 241f.  
 Erfurt 63, 102, 153, 158, 231, 247  
 Erzgebirge 12, 245  
 Eschenbergen 56, 59, 63ff.
- Fehmarn 24  
 Flensburg 23ff., 52  
 Frankfurt am Main 32, 159, 195  
 Frankreich 189, 192, 194, 196, 199,  
 204  
 Freiberg 8, 13, 35, 36, 164, 235f., 239,  
 243, 246

- Gera 102  
 Gerbstedt (bei Halle) 74  
 Glauchau 163, 165f., 180f.  
 Glückstadt 23f., 152  
 Goldbach (bei Gotha) 158  
 Görlitz 242  
 Gotha 49f., 63ff., 102, 156ff., 237, 246  
 Göttingen 9, 21, 102, 110, 153, 233  
 Greiz 41  
 Grimma 18ff., 163  
 Großfahner 56, 59, 65  
 Grünstädtel 164, 245
- Halberstadt 78  
 Halle 9, 15, 18, 29, 31, 38, 40f., 81,  
 98, 116, 152, 182, 184f., 188f., 191,  
 239, 241, 244f.  
 Hamburg 14, 22–25, 29, 30ff., 35f.,  
 38, 40f., 50, 52f., 55, 74f., 77–82,  
 96f., 109, 112f., 121f., 130, 132f.,  
 137, 150, 152f., 158ff., 162f., 165,  
 169ff., 175, 178f., 182, 188–192,  
 194ff., 199ff., 215f.  
 Hannover 75, 77, 111, 115, 117, 188f.,  
 201  
 Helmstedt 110, 112  
 Hermsdorf 159  
 Hildesheim 14, 44, 87, 105, 120, 134,  
 136, 188  
 Holstein 77f., 80  
 Höngeda (bei Mühlhausen/Thür.) 42f.,  
 49, 51f.  
 Hundisburg 74  
 Husum 122
- Ichtershausen 247  
 Ilmenau 241  
 Immensen (bei Lehrte) 110  
 Israel 204  
 Itzehoe 23ff.,
- Jena 66, 105, 184, 241  
 Jerichow 244
- Kassel 14, 23, 25, 28, 38, 42, 65, 75,  
 78, 84, 96, 109, 122, 130, 132,  
 136ff., 141, 158, 161, 182, 187f.,  
 191, 195, 198, 200, 202, 217, 232  
 Kiel 24  
 Kolberg 24  
 Königsberg 87  
 Kopenhagen 14, 23ff., 37, 52f., 55, 75  
 Kraków 190
- Langwarden 25  
 Lehrte 110  
 Leipzig 4, 5, 9–14, 19–41, 44, 77,  
 83–86, 93, 96f., 105, 111, 113–116,  
 120, 131, 133f., 138, 142ff., 148ff.,  
 152f., 158, 160ff., 165ff., 176f.,  
 182f., 187ff., 191–195, 197–201,  
 209, 213, 216, 229, 231ff., 236f.,  
 239–248  
 Leubingen (bei Sömmerda) 34  
 Łódź 86  
 London 93, 109, 187, 196  
 Lübeck 31, 52, 54f., 81f., 149  
 Luckau 11, 158  
 Lüneburg 50, 52, 55, 114f., 148
- Magdeburg 9, 20, 42, 113, 158, 160,  
 184, 187f., 190f., 195, 201, 238f.,  
 241–248  
 Mailand 204, 219  
 Mainz 8f., 130, 132, 136, 199  
 Marienberg 245  
 Markersbach 245  
 Mecklenburg 74, 77, 81  
 Meerane 164ff., 180f.  
 Meinigen 112

- Meißen 8, 11f., 35, 244  
Mitteldeutschland 5, 14, 16, 51, 54, 77,  
83, 93, 115  
Mittelfranken 163  
Molsdorf 63  
Mügeln 159, 163  
Mühlenkamp 81  
Mühlhausen (Thüringen) 11, 23, 42,  
49, 50, 52–55
- Naumburg 8  
Nehnten 76, 78  
Neuhaus 76  
Neumünster 76  
Neusalza (heute  
Neusalza-Spremberg) 164  
Nieder-Lungwitz 163, 165  
Niedersachsen 75, 77  
Norddeutschland 29, 31f., 37, 50,  
52ff., 77, 115, 163  
Nordhausen 162  
Nürnberg 12, 132, 152f., 159, 199,  
204, 213f.
- Oberharz 114  
Oberlausitz 12, 242  
Obersachsen 77  
Ohrdruff 64  
Oldenburg 25, 74  
Oldenswort 37  
Ovelgönne 81  
Oybin 10, 12, 165
- Paris 191, 199, 204, 239  
Perdöhl 76, 78  
Pillnitz 243  
Pirna 11, 164  
Pleß 5, 158, 190  
Plön 78
- Potsdam 199  
Prag 11, 12, 14, 102, 105  
Preußen 77
- Quedlinburg 55, 75ff., 207f.
- Radeberg 164  
Radebeul 11  
Regensburg 38, 137, 214f.  
Riede 76  
Rom 18, 44  
Rostock 37, 193, 239  
Rotenburg (an der Wumme) 76  
Röthenbach 163  
Rußland 240
- Sachsen 3f., 8, 11ff., 32, 35, 50, 74f.,  
86f., 112, 144, 163, 182, 184f., 189,  
238, 240  
Sachsen-Anhalt 3f., 8, 74, 185, 238,  
240  
Sangerhausen 35, 36  
Scheibenberg 245  
Schlesien 11  
Schleswig-Holstein 23f., 114  
Schmalkalden 247  
Schneeberg 245  
Schönefeld 243–248  
Schotten 158  
Schwäbisch Hall 25  
Schwarzenberg 245  
Schweden 24, 75, 80  
Schwerin 77  
Sestermüh 81  
Sierhagen (bei Neustadt) 81  
Sömmerda 34, 246  
Sorau (Niederlausitz, heute Żary)  
189f., 201  
Spremberg 164

St. Joachimsthal 12  
 St. Wolfgang 163  
 Stegeholm 75  
 Stegelitz 243–246  
 Stollberg 164, 245  
 Stralsund 25, 37  
 Straßburg 22, 41, 148  
 Strelitz 74, 81  
 Stuttgart 24, 109, 122, 142, 144, 182  
 Südthüringen 69  
 Süstermil *Siehe* Sester müh

Teuchern (bei Weißenfels) 74, 237,  
 242, 245, 248  
 Thüringen 3ff., 8, 42, 53, 56, 64, 163,  
 240–243  
 Tönning 37  
 Torgau 9, 238

Udestedt 241, 244, 246  
 Utrecht 21

Venedig 12, 232

Wedel 24, 52, 112f.  
 Weimar 9, 83f., 87ff., 191, 235, 241f.,  
 247  
 Weißenfels 14, 18, 95f., 98, 133,  
 182–185, 231f., 234, 237, 242, 247f.  
 Westerwyck 75  
 Westfalen 11  
 Wilksen 76  
 Wittenberg 8f., 12, 20f., 31, 39, 41,  
 206, 238  
 Witzwort (Eiderstedt) 37  
 Wolfenbüttel 15, 21, 78, 109f., 112,  
 114, 124, 136, 188f., 197, 199, 201  
 Würzburg 20

Zeit 32, 113, 144, 247  
 Zellerfeld 188  
 Zinzendorf 74  
 Zittau 10, 12, 15, 149, 242  
 Zörbig 246  
 Züllichau 149  
 Zwickau 20f., 35, 36, 163, 244  
 Zwönitz 164

**Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Kolloquium  
Erfurt und Arnstadt 2000 - Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen.**

Hrsg. v. Wolfgang Ruf; 274 S. mit Notenbeispielen  
ISBN 3-88979-093-3

**Jahrbuch 1999**

Hrsg. v. Wilhelm Seidel; 271 S. mit 18 Abb., 7 Tabellen u. 44 Notenbeispielen  
ISBN 3-88979-085-2

**Jahrbuch 2000**

Hrsg. v. Wilhelm Seidel; 264 S. mit 21 Abb. u. 5 Notenbeispielen  
ISBN 3-88979-092-5

Rathay, Markus: **Johann Rudolph Ahle (1625 - 1673).**

Lebensweg und Schaffen. Mit einem Verzeichnis der Werke. XII. 643 S.  
ISBN 3-88979-081-X

Rosenmüller, Annegret: **Die Überlieferung der  
Klavierkonzerte in der Kgl. privaten Musikaliensammlung  
zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.**

284 S. und 107 S. Anhang.  
ISBN 3-88979-094-1

Synofzik, Thomas: **Heinrich Grimm (1592/93-1637)**

**„Cantilena est loquela canens“**

Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik.

Mit einem Thematischen Werkverzeichnis.

VIII. 543 S. mit zahlr. Notenbeisp. und 60 S. Noten.

ISBN 3-88979-088-7

Voss, Steffen: **Die Musiksammlung des Pfarrarchivs Udestedt bei Erfurt.**

Quellenuntersuchungen zur Musikkultur Thüringens im 17. und 18. Jahrhundert.

ca. 600 S.

ISBN 3-88979-095-X

im Verlag der Musikalienhandlung  
KARL DIETER WAGNER  
Marienstraße 13 – 99817 Eisenach



## Literatur über **Mitteldeutsche Barockmusik**



im Verlag der Musikalienhandlung

KARL DIETER WAGNER · Marienstraße 13 · 99817 Eisenach

**CLAUSEN, HANS DIETER: Händels Direktionspartituren.**

1. Geschichte und Bedeutung der „Handexemplare“
2. Katalog der „Handexemplare“. VIII. 281 S. mit 16 Wasserzeichen-Tafeln u. 6 Faks. ISBN 3-921029-09-0

**FIEBIG, FOLKERT: Christoph Bernhard und der stile moderne.**

Untersuchungen zu Leben und Werk. Werkverzeichnis. 408 S. mit Faks. u. Notenbeisp. u. 40 S. Notenbeilage. ISBN 3-921029-73-2

**GRÜTZBACH, ERWIN: Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello solo senza Basso von Joh. Seb. Bach BWV 1007-1012.** 3. erw. Aufl. 128 S. mit 374 Notenbeisp. ISBN 3-88979-060-7

**HAHN, HARRY: Das vielfältige Formenmosaik J. S. Bachs in den kleinen Präludien und Fughetten für Klavier.** 64 S. mit 103 Notenbeisp. ISBN 3-88979-016-X

**HAHN, HARRY: Die „unbekannte“ Matthäus-Passion.**  
Ein Beitrag zur Zahlensymbolik. 70 S. ISBN 3-921029-98-8

**HORN, WOLFGANG: Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klavier-Sonaten.**  
Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen. 328 S. mit 85 Notenbeisp. u. 9 Taf. ISBN 3-88979-039-9

**MONHEIM, ANNETTE: Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert.** XIV. 705 S. ISBN 3-88979-083-6

**SCHANZ, ARTHUR: Joh. Seb. Bach in der Klaviertranskription.**  
Zusammenstellung und Besprechung sämtlicher Klavierübertragungen Bachscher Werke aller Gattungen. Enth. rd. 400 Werktitel in rd. 2.300 Bearbeitungen von rd. 600 Bearbeitern. 701 S. mit über 800 Notenbeisp. ISBN 3-88979-082-8

**WETTSTEIN, HIERMANN: Georg Philipp Telemann (1681-1767).**  
Bibliographischer Versuch zu seinem Leben und Werk. 68 S. ISBN 3-921029-79-1



**SLUB DRESDEN**



**3 2240930**