

Neumeister versus Dedekind Das deutsche Rezitativ und die Entstehung der madrigalischen Kantate

Von Irmgard Scheitler (Würzburg)

Seit Erdmann Neumeister und Johann Philipp Krieger im Jahr 1702 Kantaten erklingen ließen, die aus Arien und madrigalischen Rezitativen bestanden, sind diese musikalischen Grundelemente aus der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken. Auch wenn die meisten Kirchenkantaten traditionelle Formen wie Choral und Bibelwort, Chöre und Fugen beibehielten, so bedeutete doch die Einführung des sogenannten „theatralischen Stils“ eine bahnbrechende Neuerung und bestimmte die Erscheinungsform der Kirchenmusik in der Bachzeit.

Bislang war die Wissenschaft mit großer Überzeugung davon ausgegangen, Erdmann Neumeister sei der Mann, dem die sogenannte madrigalische Kantate zu danken sei,¹ eine Ansicht, die schon sehr früh akzeptiert gewesen zu sein scheint. Als Neumeister 1706 als Superintendent in Sorau eingeführt wurde, erwähnte der Chronist bei der Aufzählung seiner poetischen Schriften vornehmlich „die geistlichen Cantaten, welche Arth der Gedichte er zu erst/ als eine bequeme Kirchen-Music, auf die Bahn bracht/ und so viel Liebhaber erwecket/ daß sie in verschiedenen Kirchen mehr als ein Jahr musiciret worden“.²

Der Ausdruck „bequeme Kirchen-Music“ meint nichts anderes als die Verbindung der in der Oper schon seit einer Weile geläufigen Arie³ mit dem

¹ Pars pro toto sei erwähnt: H. K. Krause, *Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, BJ 1986, S. 7–31.

² Johann Samuel Magnus, *Historische Beschreibung der Hoch-Reichsgräfflichen Promnitzschen Resident-Stadt Sorau*, Leipzig 1710, S. 414, zit. bei H. K. Krause, „Die unverbotne Lust“: *Erdmann Neumeister und die galante Poesie*, in: *Daphnis* 9, 1980, S. 133–161, hier S. 135.

³ Der Wandel von der Strophenarie hin zur Da capo-Arie vollzog sich in der theatralischen Musik und in der Kirchenmusik (vgl. etwa die Hamburger Passionen und die „extraordinären“ Abendmusiken Dietrich Buxtehudes) etwa um 1700. Vorläufer der Da capo-Arie sind die sogenannten Ringelstrophen, wie sie sich schon in einer Rudolstädter Passion von 1688 finden: *Die hochtröstliche Geschicht/ des bitteren/ Leidens und Sterbens/ unsers Herrn und Heilandes/ Jesu Christi/ aus denen 4. Evangelisten zusammengetragen/ in VI. Actus abgetheilet/ und mit füglichen Arien und Liedern/ hie und da untermenget/ Wie solche in der Hochgräfl. Schwartzb. HofCapelle/ zu Rudolstadt/ die H. MarterWoche durch von Tag zu Tage pflegt musicirt zu werden*, Rudolstadt: J. R. Löwe 1688. Wiedergabe des Textes in:

Rezitativ, einer Singart und Strophenform, die gern als „bequem“ oder „ungezwungen“ bezeichnet wurde.⁴ Für die Verwendung zur kirchlichen Hauptmusik war diese Verbindung neu, und neu war auch der Rezitativvers.

Erfunden hat Neumeister den deutschen Rezitativvers nicht. Ebenso wenig kann man ihn dafür rühmen, daß er als erster die Bausteine Arie und Rezitativ und mit ihnen den sogenannten theatralischen Stil auf geistliche Stoffe angewandt habe. Schließlich gab es schon viele frühdeutsche Opern und Singspiele über biblische Sujets. Neumeister aber, davon ging man bisher mit Selbstverständlichkeit aus, schuf mit der madrigalischen Kantate eine poetische Form der Kirchenmusik, die geistliche Inhalte unter weitgehendem Verzicht auf vorgeprägte Muster (Kirchenlied, Bibelwort) ganz poetisch und in zeitgemäßer Weise zugleich elegant und affektgeladen ausdrücken konnte. Ein der deutschen Prosodie angepaßter madrigalischer Rezitativvers ist für diese madrigalische Form der Kantate erste Voraussetzung. Durch seine Verbindungen mit führenden deutschen Literaten und Musikern war der Theologe und Literaturwissenschaftler Erdmann Neumeister für die Durchsetzung der neuen Form der Kirchenmusik gleichsam prädestiniert.

Nun erlebte allerdings in den letzten Jahren die Wissenschaft eine Art Denkmalsturz. Wolfram Steude vertrat in dem verdienstvollen Sammelband *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter* die These, daß nicht Erdmann Neumeister, sondern Constantin Christian Dedekind der „Erfinder“ der madrigalischen Kantate sei.⁵ Diese Meinung hat er inzwischen im Dedekind-Artikel der neuen MGG⁶ wie auch im Schütz-

B. Baselt, *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach*, Dissertation, Halle/S. 1963, S. 652–672. Für die Kopie aus Baselts maschinenschriftlicher Dissertation danke ich der Bibliothek der Ostfriesischen Landschaft. Vor 1700 dürfte auch Erlebachs Kantate zum Christfest „Siehe, ich verkündige euch große Freude“ entstanden sein (Neuausgabe von Otfried von Steuber, Neuhausen-Stuttgart 1962). Auch in ihr gibt es eine Ringelode mit Da capo-Effekt („O schöne, o liebe, o freudige Stunden“).

⁴ Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*, Nürnberg: Endter 1648 (Neudruck Darmstadt 1969), S. 85.

⁵ Hrsg. von R. Jacobson, Amsterdam 1994 (Chloe. 18.), hier S. 45–61: *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate*; Nachdruck in: W. Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, Altenburg 2001, S. 211–220. Dort faßt Steude seine Ansicht S. 60 in dem Satz zusammen, wir hätten „in diesen geistlichen Kantatentexten Dedekinds nicht nur Vorläufer, sondern geradezu Modelle für Neumeisters >Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusic< vor uns.“

⁶ Personenenteil, Bd. 5, 2001, Artikel *Dedekind*, Sp. 651–656. Sp. 653: „daß Erdmann Neumeisters epochemachende Neuentwicklung der >Madrigalischen Kantate< [...]

Jahrbuch⁷ weiter ausgebaut und unterstrichen. Sie wurde auch in der aktuellen Auflage des *New Grove* (2001) und anderwärts rezipiert und zustimmend zitiert.⁸ Sie entthront nicht nur Neumeister, sondern beabsichtigt offenbar eine späte Rehabilitierung des in der Musik- wie der Literaturgeschichte wenig ernstgenommenen Dedekind. Steudes These beruht auf einem Mißverständnis, wie im folgenden zu zeigen sein wird. Sie gibt aber willkommenen Anstoß zu ein paar grundsätzlichen Überlegungen. Diese betreffen die Entwicklung jener Kantatenform, der sich auch der Weimarer Bach bereitwillig anschloß. Sie betreffen zunächst aber deren Voraussetzung, die Entstehung der Versform, die zu den wichtigsten für die Tonkunst des 17. und 18. Jahrhunderts gehörte, des Rezitativs. Beide Male läßt sich exemplarisch zeigen, wieviel die deutsche Literatur dem Einfluß der Musik verdankt.

1. Der Rezitativvers und seine Entwicklung. Dedekind und Neumeister

Der deutsche Rezitativvers ist aus der Übersetzung italienischer Opern entstanden. Bis er sich in der Form präsentierte, wie ihn Bach in den Texten Neumeisters und Francks vorfand, brauchte es an die acht Jahrzehnte. Die ersten, für den Rezitativvers der frühdeutschen Oper wegweisenden Übersetzungen entstammen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; allen voran steht Martin Opitz' Übertragung der *Dafne* von Rinuccini 1627.⁹ Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus zu ihrer Zeit sehr bekannte Übertragung

an Kantatentexte von Dedekind anschließt, die dieser im Anhang seines Werkes *Neue geistliche Schauspiel bewemet zur Music* (Dresden 1670) veröffentlicht hatte. Ähnliche Kantatentexte publizierte Dedekind im Anhang seiner *Heiligen Arbeit über Freud und Leid* ebd. 1676.“

⁷ Zur Vorgeschichte der „Madrigalischen Kantate“ Erdmann Neumeisters, in: Schütz-Jahrbuch 23, 2001, S. 43–53.

⁸ K. S. Snyder, Artikel *Neumeister* (Bd. 17 [2001], S. 792). – H.-J. Schulze, *Texte und Textdichter*, in: *Die Welt der Bachkantaten*, hrsg. von C. Wolff, Bd. I, Stuttgart/Kassel 1996, S. 111–117, hier S. 112.

⁹ Opitz verwendet in seiner Übertragung für die Rezitative ein zwischen zwei und sechs Hebungen sich frei bewegendes jambisches Maß, in das sich an einzelnen Stellen trochäische Zeilen einschließen. Zu den metrischen Problemen des Dichters vgl. E. Rothmund, „*Dafne*“ und *kein Ende*. *Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlt erste deutsche Oper*, in: Schütz-Jahrbuch 29, 1998, S. 123–147. Eine Übersicht bietet J. P. Aikin, *Creating a Language for German Opera. The Development of Forms and Formulas for Recitative and Aria in the Seventeenth-Century German Libretti*, Wiesbaden 2002 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 37).

des *Pastor Fido* von Guarini lag 1652 vor.¹⁰ Die deutsche Poetologie hat die ihr bislang fremde Form früh vermerkt, sie eindeutig als von den Welschen übernommene Schreibart gekennzeichnet und die in ihr liegenden Chancen und Probleme erkannt. Harsdörffer¹¹ und Birken¹² rühmen an der Versform mit freiem Reimstand und unterschiedlicher Zeilenlänge, sie ermögliche dem Schauspieltext eine der Prosa sich annähernde Freiheit. Doch zeigte sich schon früh das Problem, daß aus der Übertragung der silbenzählenden italienischen Vorbilder kein nach Hebung und Senkung geregelter deutscher Vers zu gewinnen war. Zwar verwendete man meist den Jambus; bis zur Jahrhundert-

¹⁰ Guarini, der mit seinem „Pastor Fido“ 1589 für die Entstehung der italienischen Oper wegweisend ist, verwendet weitgehend ungerimte 7- und 11-Silbler. Diese Verse steigern sich an besonders lyrischen, sanglichen Stellen zu Madrigalen mit entsprechendem Reimstand. Das Madrigal ist also nicht der Rezitativvers, sondern der Arienvers. Vgl. A. Schwarz, „Der deutsch-redende treue Schäfer“. *Guarinis „Pastor Fido“ und die Übersetzungen von Eilger Mannlich 1619, Statius Ackermann 1636, Hofmann von Hofmannswaldau 1652, Assmann von Abschatz 1672*, Frankfurt am Main 1972 (Europäische Hochschulschriften, I, 49.), S. 39–41. Hofmannswaldau ergänzt überall die Reime, ahmt aber die Prosaähnlichkeit des Italienischen durch Vermischung der Metren nach.

¹¹ *Poetischer Trichter. Erster Theil. Zum zweitemal aufgelegt*, Nürnberg: Endter 1650, S. 85: „Wenn man den Griechen und Römern folgen sollte/ so müßten alle Trauerspiele/ als der Poeten höchste Meisterstücke/ in Versen verfasst werden [...] doch scheint der Italiäner neueste Reimart am thunlichsten / in welcher die Reimwort gleichsam ungezwungen in die Rede eingeflochten/ und die Verszeile nicht mit gewisser Zahl verbunden werden.“ S. 99 rühmt Harsdörffer die pastoralen Opern wegen ihrer der Prosa ähnlichen „gar leichtflüssigen Reimart“. Harsdörffer empfiehlt die Versart seinem Freund Johann Klaj 1645 in seinem Essay zum *Liedenden Christus*. J. Klaj, *Redeatorien und „Lobrede der Teutschen Poeterey“*, hrsg. von C. Wiedemann, Tübingen 1965, S. 33 [241]: „wie man nun in den Erzehlungen lange/ in den freudigen Händeln mittelmäßige/ in den traurigen kurtze/ oder ja mit kurtzen untermengte Reimarten führen sol/ haben die Italiener in ihren jüngsten Gedichten meisterliche Proben gethan: und hat diese unterscheidung ihren richtigen/ naturmässigen und ungezweifelten Grund in der Music/ aus welcher sie es/ meines Erachtens/ abgesehen haben. Diesem nach were mein unvergreifflicher Raht/ der Herr sollte keine gewisse Bindung halten/ sondern bald wenig- bald vielsylbige Reimzeilen setzen/ dergestalt daß die Reimung gleichsam ohne Zwang/ gleich/ oder geschrenket/ in die Rede gebracht [...] würde. Doch muß man die Trochaischen Verse mit den Jambischen/ oder die Jambischen mit Trochaischen nicht mengen.“

¹² Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst*. Nürnberg: Riegel 1679 (Neudruck Hildesheim etc. 1973), S. 333: „Die Walschen wollen gleichsam das Mittel treffen/ und schreiben ihre Singspiele durchgehend mängezeitig/ mit kurzen Liedchen untermänget: welche Schreib-Art der ungebundenen Rede fast gleich kommet/ und doch auch mit den Alten Schauspielen einstimmet.“

wende mischten die deutschen Poeten aber nach dem Vorbild von Opitz und Hoffmannswaldau andere Metren unter die Jamben. Auch wußten sie die Freiheit des Reimstandes nicht zu nutzen¹³ und verwendeten jede Art von Zeilenlänge. Wir finden diese Verse in Operntexten und Singeinlagen für Schauspiele; zu den spätesten dergestalt irregulären Exempeln dürften die Rezitative in Buxtehudes „extraordinären“ Abendmusiken gehören.¹⁴

Versuche einer Regulierung konnten nicht ausbleiben. Schon 1645 und wieder 1650 warnte der Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer in seinem *Poetischen Trichter* vor einer Vermischung der Metren und riet zu rein jambischen Versen.¹⁵ Die gleiche Mahnung mußte jedoch noch 1688 von Albrecht Christian Rotth¹⁶, ja bis ins neue Jahrhundert hinein wiederholt werden.

Die Entwicklung des Rezitativverses ist – auch wenn es die Forschung immer wieder behauptet – kein Verdienst Kaspar Zieglers und seiner Abhandlung *Von den Madrigalen*.¹⁷ Damit soll der Wert dieses Büchleins nicht geschmälert werden. Ziegler ging es jedoch nicht um den Rezitativvers.¹⁸ Er beschrieb und

¹³ Die von Caspar von Lohenstein und Elias Heidenreich in ihren Dramen für die Gesangeinlagen verwendeten Rezitativverse wechseln nur zwischen umarmenden und paarigen Reimen.

¹⁴ Buxtehude verwendet in diesen 1705 entstandenen Abendmusiken erstmals madrigalische Rezitative. In die Jamben mischt er hin und wieder Daktylen. G. Karstädt, *Die „extraordinären“ Abendmusiken Dietrich Buxtehudes. Untersuchungen zur Aufführungspraxis in der Marienkirche zu Lübeck. Mit den Textbüchern des Castrum Doloris und Templum Honoris in Faksimile-Neudruck*, Lübeck 1962.

¹⁵ Vgl. das oben zitierte Essay zum Leidenden Christus sowie *Poetischer Trichter I*, 1650, S. 78.

¹⁶ *Vollständige deutsche Poesie in drey Theilen. III. Theil*, Leipzig 1688. Neuausgabe durch R. Zeller, Tübingen 2000, Bd. 2, S. 144: „Noch eines kan ich unerinnert nicht lassen/ daß einige der Italiäner und Frantzosen sich nicht an die Vers-Arth binden/ sondern bald Jambische bald Trocheische unter einander vermischen [...] Und so vermeinen sie der ungebundenen Rede in etwas näher zukommen. Daher hat auch der berühmte Hoffman in seinem Pastor Fido/ die er auß den Italiänischen übersetzt/ dergleichen Mischung sich gefallen lassen. Mir deucht aber die Verse fließen anmuthiger/ wenn sie ohne dergleichen Mischung seyn [...]. Es hat ein ieder Poet hierinnen seine Freyheit und mag sich der in solchen Fall gebrauchen/ wie es ihm beliebt.“ Hoffmannswaldaus 1652 vollendete handschriftliche Übertragung des *Pastor Fido* von Guarini erschien 1678 in unerlaubten Drucken und lag 1679/80 in der autorisierten Werkausgabe vor. Rotths Kritik zeigt, daß in den 80er Jahren Hoffmanns Art der Wiedergabe des Rezitativverses schon fast veraltet war.

¹⁷ Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von D. Glodny-Wiercinski, Frankfurt a.M. 1971 (Ars poetica. 12.).

¹⁸ Auch Schütz hatte offenbar nicht den Rezitativvers, sondern das „künstliche“ Madrigal im Sinn, als er an seinen Verwandten Ziegler schrieb: „möchte der Herr Schwager in seiner Vorrede mit gutem bestande auch wol anführen/ daß ob wol die

regulierte ein epigrammatisches Madrigal, eine Strophenform, die nicht mehr als 15 Zeilen umfassen sollte und nach italienischem Vorbild nur drei und fünf Hebungen zuließ. Diese neue Form wurde bald von weltlichen und geistlichen Dichtern aufgegriffen,¹⁹ hatte aber nichts zu tun mit den langen, in einer Art Arioso gesungenen Versreihen, wie sie die frühe deutsche Oper verwendete und wie sie nach Ausbildung des neuen Rezitativs immer noch als Dialogverse gebraucht wurden.²⁰ Bis ins 18. Jahrhundert hinein gibt es denn auch nur seltene Belege dafür, daß ein Theoretiker das Madrigal mit dem Rezitativvers in Verbindung gebracht hätte. Eine solche Beziehung stellen nur Ziegler, Birken,²¹ der von Birken abhängige Magnus Daniel Omeis²² und

Deutschen Componisten sich bishero vielfältig bemühet hätten der heutigen neuen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zuversetzen/ sie sich doch allezeit darneben beklagt hätten/ daß dasjenige genus Poeseos, welches sich zu Auffsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete/ nemlich der Madrigalen bißhero von ihnen nicht angegriffen/ sondern zurück geblieben were.“ Abgedruckt bei Ziegler S. 26f.

¹⁹ Vgl. Ernst Stockmann, *Poetische Schrift-Lust/ Oder hundert Geistliche Madrigalen/ Einer zierlichen Italiänischen Art Verse*, Leipzig: Frommann 1668, wieder 1701 (Expl.: D-HAu, AB 138400 (1)). Geistliche Dramen, die aus lauter kleinen Madrigalen bestanden, verfertigte Johann Jacobi (*Der um unser Mißthat willen gecreutzigte Jesus, in einem Trauerspiele vorgestellt. Nebst einem Anhang geist- und weltlicher Madrigalen*, Zwickau 1680; Expl.: D-WRz 0,9:225).

²⁰ Ziegler war dieser Unterschied zwischen dem eigentlichen, epigrammatischen und regulierten Madrigal und dem Gesangsvers bewußt, denn er schreibt gegen Ende seiner Abhandlung: „Sonsten aber wird ein Madrigal/ (was die blossen Verse/ nicht aber die composition belanget) dem Stylo recitativo fast gleich gemacht/ und halt Ich besagten Stylum recitativo, wie ihn die Italiener in der Poesie zu ihren Singe Comoedien gebrauchen vor einen stets wერenden Madrigal/ oder vor etliche viel Madrigaln/ doch solcher gestalt/ daß ie zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen lauffe/ welche denn so wohl der Poet als der Componist sonderlich in acht nehmen/ und eines mit dem andern zu versüßen/ zu rechter zeit abwechseln muß. Den Stylum recitativo nenne Ich hier die Art der Verse oder des Poematis, welche sich zu der Componisten Stylo recitativo schicken.“ S. 41f. Zu dem Unterschied zwischen dem rezitativischen Vers und dem von Ziegler regulierten Madrigal vgl. auch das Vorwort von D. Glodny-Wiercinski, S. 11f.

²¹ Rede-bind und Dicht-kunst, S. 154: „Madrigale oder MängzeilGebände, Diese Art dienet auch/ zu den Schau- und Sing-Spielen nach Wälscher Art/ und wird sie mit kurzen Oden untermänet.“ Das Beispielmadrigal S. 154f. ist 1-, 2-, 3- und 5hebig jambisch, entspricht also gar nicht den Zieglerschen Vorschriften und auch nicht den zu jener Zeit praktizierten Madrigalen als Gedichtart.

²² *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst*, Nürnberg: Michahelles und Adolph 1704 (Expl.: D-Rs Art. 128), S. 118: „Die Italienische Schauspiele sind fast durchgehends Madrigalen; und muß in allen Zeilen zum

Morhof²³ her, alle anderen behandeln die beiden Formen vollkommen getrennt.²⁴

Die Ansätze zur Reform des Rezitativverses kommen aus einer anderen Richtung. Sie gehen Hand in Hand mit einer intensiveren Bekanntschaft mit der italienischen Musik. Vorbildlich war Kaspar Stieler, genannt Filidor, den schon die zeitgenössischen Poetiken als Dramatiker hochschätzten. Stieler übersetzte aus dem Italienischen und kannte italienische Musik. Seine für höfische Aufführungen in Rudolstadt geschaffenen Sing- und Schauspiele verwenden in ihren Musikeinlagen nur noch Jamben und Zeilenlängen von maximal sechs Hebungen.²⁵ Caspar von Lohenstein, der in seinem frühen Drama *Ibrahim Bassa* (1653) noch ganz wildwüchsige Gesangsverse schrieb, schloß sich dieser Entwicklung seit den 60er Jahren an.²⁶

wenigsten ein halb- oder ganzer sensus seyn; nachdem es die Music erfordert: sonst würde es übel klingen. Es will auch heut zu Tage bei uns aufkommen/ daß man die Madrigalen/ zumal in Übersetzungen der Italienischen Opern und bei anderen Begebenheiten/ nach Belieben ausdehne/ und in gewisse Sätze oder Strophen eintheile“.

²³ *Daniel Georg Morhofens Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* (1700), hrsg. von H. Boetius, Bad Homburg etc. 1969 (Ars poetica. 1.), S. 311: „Wie auch diese Art zur Music erfunden/ angesehen in den Singspielen/ die fast durchgehende Madrigale sind/ sie von den Musicis mit dem stylo recitativo exprimiret wird/ so muß in allen Teilen zum wenigsten ein halber/ oder auch ganzer sensus seyn/ nachdem es die Music erfodert/ sonst würde es gar übel klingen“. Johann Mattheson zitiert Morhof und rückt dabei Madrigal und Rezitativ wieder auseinander (*Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg: Herold 1737; Neudruck Hildesheim 1976, S. 16).

²⁴ Am deutlichsten wird der Unterschied von Roth benannt, der wohl durch die Hallischen Opernaufführungen mit der Frage vertraut war. Er fügt seiner Abhandlung über die Madrigale hinzu: „NB. Wenn ich gesagt habe/ daß ein Madrigal kurtz seyn müsse/ so verstehe ich solches von einem Madrigal/ welches vor sich das gantze Gedichte machet. Wenn man aber gantze Comoedien oder Tragoedien mit dem heutigen Tages so benahmten stylo recitativo schreibt und darinne eine Madrigalische Verß-Arth braucht (wie sich denn fast keine besser schickt/ als diese/ wenn die Comoedien sollen gesungen werden) so mögen die Verse frey lauffen und bindt man sich nicht an die vorgeschriebenen 14. oder 15. Zeilen. Aber das ist alsdenn nicht so wohl ein **Madrigal**/ als ein **Madrigalen ähnliches Gedichte**. Und kann vielleicht hiervon einmahl geredt werden/ wenn man von Ausführung gantzer Gedichte handeln wird.“ (*Vollständige deutsche Poesie in drey Theilen. I. Theil*, 1688; Neuauflage, Bd. 1, S. [100]; Hervorhebung im Original).

²⁵ *Filidors Trauer- / Lust- und Mischspiele*, Jena: Neuenhahn 1665 (Expl.: D-Mbs *Rar.* 4395). – Allerdings rückte Stieler selbst später (*Melissa* 1668, *Der Göldene Apfel* 1669) wieder von dieser strengeren Form ab. Darauf macht Aikin (S. 285f.) aufmerksam.

²⁶ *Agrippina* 1665, *Ibrahim Sultan* 1673 und *Sophonisbe* 1680 verwenden 3–6hebige Jamben.

Der Wunsch nach einem verbesserten deutschen Rezitativ lag also in der Luft, als der Dresdner Dichterkomponist Constantin Christian Dedekind seine eigene Reform versuchte. Er empfing dafür, wie er selbst sagt, von zwei Seiten Anregung: von den Italienern, die es am besten wissen müßten,²⁷ und von Christoph Bernhard, den er sehr verehrte.²⁸ Dedekind veröffentlichte in Dresden 1670 *Neue geistliche Schau-Spiele, bekwehmet zur Music* und 1676 einen Fortsetzungsband *Heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music-bekwehmen Schau-Spielen ahngewendet*. Beide Bände enthalten „Schauspiele“ nach biblischen Sujets, in einem Anhang aber kürzere Stücke über biblische Themen (von „Kantaten“ spricht Dedekind nie). Dedekind schreibt in seinen „Music-bekwehmen Schau-Spielen“ grundsätzlich im „theatralischen Stil“, das heißt, in Rezitativen und Arien. Zum Teil besteht seine Leistung auch nur in der entsprechenden Einrichtung eines bereits vorliegenden Schauspieltextes. Die Art der Rezitativgestaltung hat Dedekind im Vorwort ausführlich diskutiert, weil er mit Widerspruch rechnete. Er erwartete die Rüge, er sei einer

„der denen Italiänern nachfolgen wolle und doch von der Spraache nicht die gerin[g]ste Wissenschaft hätte; Denen ich aber entgegen ställe/ daß/ was die Nicht-Verstehung der wällschen Zunge versaget/ durch ihre/ dieses Hoochen Ohrtes gehaltenen / vohrträfflichen Sing-Spiele/ insonderheit aber/ von dem/ unter denen Deutschen/ in dergleichen Dingen erfahrnesten und vollkommnesten Poeten/ weiland Kuhr-Fürstl. Sächs. Wohlgeübten Vice-Capell-Meistern etc./ Herrn Christoff Bernharden/ izund zu Hamburg/ vermittelst Genüssung dessen gelehrtesten Unter=Redungen / mirh gegännet worden.“²⁹

Dedekinds Neuerung besteht in der Beschränkung auf nur drei- oder fünfhebige Jamben (nach eben dem Vorbild der Italiener mit ihren Sieben- und

²⁷ C. Chr. D. *heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit in Music-bekwehmen Schau-Spielen ahngewendet*, Dresden: Löffler 1676. (Expl.: D-WRz 0,9 : 219), Bl. a4v: „Erinnerung: Wohlgesinnter Spiel-Leser!“

²⁸ *Neue geistliche Schau-Spiele, bekwehmet zur Music*. o. O. (Dresden) 1670 (D-ERU ALTD-I 1421), Widmung an Johann Georg II., Herzog von Sachsen: „Und nach dem E. Kuhr-Fürstl. Durchl. [...] Zuneigung/ zu unserer Heldinn/ der Wort-Reichen deutschen Mutter-Spraache/ jederzeit rühmlichst spühren – auch zu desto klährerer Hervohr-Leüchtung Dero Kuhr-Fürstl. Gnaade zu derselben/unterschiedliche Lust- und Lehr-volle /allermeist Geistliche/ So Trauer- als Freuden-Spiele/ in Dero herrlichst erbautem Schau-Hause vohrställen – wie nichts weniger/ Derer vohrträfflichsten wällschen Operen Nach-Ahmung gleichmässig zu probieren/ sich gnädigst gefallen lassen: Als habe ich mich erkühnet/ in selbiger Ahr/ so viel/ aus Er. Kuhr-Fürstl. Durchl. gewesenenen ViceCapell-Meisters/ Christoffs Bernhardi/ vormahligem Berichte/ ich ahngemärket und bis hierher noch im Gedächtnüsse behalten/ einen Versuch zutuhn“.

²⁹ Ebd. Zuschrift an den „Spiel-liebenden Läser“ Bl.)(3rf.

Elfsilblern) und in seinem Gebrauch der Elisionen beziehungsweise der Liaison.³⁰ Elisionen waren im Deutschen durch Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) streng reguliert. Dedekind aber imitierte in seinen Rezitativen die im Italienischen übliche Liaison, umging damit die Opitzschen Vorschriften und zog sich darauf zurück, nur beim Singen verstünde man diese Praxis. Erwartungsgemäß ging scharfer und beißender Widerspruch ein, ja er kam, für Dedekind besonders schmerzlich, von seiten der Fruchtbringenden Gesellschaft und aus dem Elbschwanenorden, dem er selbst angehörte.³¹ So erklärte er seine Regel im 2. Band anhand eines Notenbeispiels, das für den Musikhistoriker vielleicht nicht ohne Wert ist und deswegen hier eingefügt sei.³²

Ein Blick in die deutsche Literatur zeigt, daß Dedekind mit seiner Neuerung allein blieb. Sein den Italienern abgeschautes Kontraktionsverfahren erntete nur Spott. Allenfalls wäre es möglich, daß sein Wille zur Beschränkung der Zeilenlänge auf drei beziehungsweise fünf Hebungen in Nürnberg Schule gemacht hat. Dort konnte man über Sigmund von Birken Dedekinds Schauspielere kennenlernen.³³ Der Nürnberger Johann Löhner komponierte 1675 Johann

³⁰ Bl. 3v.

³¹ In *Der Neu-Sprossende Teutsche Palmaum*, Nürnberg: Hoffmann 1668 (Neudruck München 1970), S. 90f. schreibt Georg Neumark über Dedekind: „Es finden sich auch etliche Ungelehrte die [...] eine gar possirliche Reformation oder Veränderung vorzunehmen/ sich nährisch unterfangen: indem Sie darvor halten/ es müsse kein e. in einem Verse ausgelassen/ sondern ausdrücklich gesetzt werden; im Lesen aber müsse man solches/ wie in Lateinischen Versen/ elidiren [...] Da sehe mir einer doch den sonst erbarm/ itzo aber nährischen herein tanzenden lustigen Jambischen Versch! Es ist aber dieser Thorheit schon von etlichen Klugen/ insonderheit auch von dem rechtwolgeschickkten Kleodor einem Mitgenossen des Elbschwanenordens [...] vernünftig widersprochen worden.“ Kempe (= Kleodor) und Neumark kannten Dedekinds Rezitativreform bereits vor 1670.

³² Heilige Arbeit (wie Fußnote 27), Bl. A5v.

³³ Birken stand mit Dedekind in brieflichem Kontakt und schrieb zum 2. Band der

Ludwig Fabers *Abraham Der Gros-glaubige und Isaac der Wunder-gehorsame Nach Art eines kurtzverfassten Sing-Spiels Zur Fasten-Zeit deß 1675ten Jahrs fürgestellt* und 1682 die Erweiterung dieses Singspiels durch Christoph Adam Negelein.³⁴ In beiden Textbüchern halten sich die Rezitative an die genannte Beschränkung. Bei dem allgemeinen Suchen nach besseren, und das heißt zu jener Zeit regulierten Versen könnte es sein, daß die Nürnberger, beide Textdichter waren Mitglieder des Pegnesischen Blumenordens, Dedekinds Vorbild aufgegriffen haben. Birken selbst, das Oberhaupt der Pegnitzschäfer, schlug in seiner *Rede-bind und Dicht-Kunst* 1679 allerdings freiere Rezitativverse vor.³⁵ Möglicherweise geht die Rezitativform der Nürnberger also nicht auf Dedekind zurück; tatsächlich findet man auch bei David Elias Heidenreich die Beschränkung auf drei und fünf Hebungen: Er praktiziert sie schon 1671 in seinem von David Pohle komponierten Schauspiel *Der siegende Hof-Mann Daniel*.³⁶

Eine solche Einengung war und blieb aber eine seltene Ausnahme. Die Rezitativverse, wie sie sich im neuen Jahrhundert durchsetzten, konnten in der Regel zwischen ein und fünf Hebungen lang sein. Von längeren Versen raten mit Rücksicht auf die Vertonbarkeit diejenigen Poetologen heftig ab, die gründliche Opernerfahrung besitzen: Christian Friedrich Hunold und Barthold Feind. Hunold, genannt Menantes, gab 1707 die poetologischen Vorlesungen Erdmann Neumeisters in von ihm überarbeiteter Form heraus. Das so entstandene Buch *Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern, Zum Vollkommenen Unterricht, Mit Ueberaus deutlichen Regeln, und angenehmen Exempeln ans Licht gestellt* wurde zu einer der einflußreichsten Poetiken des

Schau-Spiele ein Ehrengedicht. Dedekind nennt ihn seinen „Herrn Verahnlasser“ – offenbar fühlte er sich durch Birken zur Abfassung der Schauspiele angeregt. Birken hat Dedekinds Schau-Spiele an Löhner ausgeliehen. Vgl. unten Fußnote 48.

³⁴ *Abraham/ der Groß-glaubige; und Isaac/ der Wunder-gehorsame; In einem Sing-Spiel/ vorgestellt von dem Pegnesischen Blum-genossen Celadon*. Auf eine Verbindung zwischen den Nürnbergern und Dedekind hat als erster Werner Braun hingewiesen in seiner Einleitung zu *Johann Löhner, Die triumphirende Treu. Sing-Spiel*. Nach den Quellen rekonstruiert und hrsg. von –, Wiesbaden 1984 (DTB, NF. VI.), S. VII–LII. Eine ausführliche Besprechung der Nürnberger Schauspiele in meinem Artikel *Bürgerliche Frömmigkeitskultur in Nürnberg. Abraham und Isaac auf der Bühne*, in: *Erbauung in der Frühen Neuzeit in Literatur, Kunst und Musik*, hrsg. von A. Solbach, Tübingen 2003, S. 355–378.

³⁵ Vgl. oben Fußnote 21.

³⁶ *In einem Trauer- Freuden-Spiel vorgestellt/ Als [...] Herr Johann Adolff/ Herzog zu Sachsen [...] Dero[...] Gemahlin [...] Fr. Johanna Magdalena [...] Den Ersten des Wintermonats darauf in die Residentz-Stadt Halla [...]*, Halle: Salfeld 1671 (Expl.: D-W Gm 4° 938).

frühen 18. Jahrhunderts.³⁷ Was dort über Arien und Rezitative gesagt war, galt hinfort.³⁸ Hunold wandte sich mit Entschiedenheit gegen die Vermischung von Jamben und anderen Metren.³⁹ Auch von Alexandrinern rät er ab; noch deutlicher wird hier aber Barthold Feind, der wie Hunold in Hamburg als Opernlibrettist tätig gewesen ist. Er nennt Poeten, die „lange Verse“ mit einmengen, „der Musicanten Märterer“.⁴⁰

Neumeisters Einstellung zum madrigalischen Vers, wie er sie in der Vorrede zur Ausgabe seiner *Geistlichen Cantaten* niedergelegt hat, ist nicht so streng. Zum Rezitativ, schreibt er, nimmt man „Jambische Verse. Je kürtzer aber/ ie angenehmer/ und ie bequemer sie zu componiren sind. Wiewohl auch in einem affectuösen Periodo dann und wann ein oder ein paar trochäische/ wie nicht

³⁷ Hamburg: J. W. Fickweiler 1732 (Expl.: D-Mbs *P.o.germ.* 661 tf). Die Änderungen in späteren Auflagen sind unerheblich. – Der überwiegende Teil des Textes stammt zweifellos von Neumeister. Dazu Hunold in seiner Vorrede Bl. c5v: „Dem Hrn. E.N. aber gehört alle die Erkenntlichkeit zu, die man für ein so schönes Werck schuldig. Und wenn man mir ja noch außer angeführter Ursach, verpflichtet ist, so ist es deßwegen, daß, nachdem ich dieses Werck durch besondere Faveur communicirt bekommen, ich es behalten, sehr wenig hinzu gesetzt, und nun, wider Wissen und Willen des hochgelehrten Autoris, heraus gebe.“ Die verbreitete stillschweigende Annahme, der Text sei ganz und gar auf Neumeister zurückzuführen, scheint mir nicht haltbar. Dagegen sprechen Differenzen, wie unten zu zeigen sein wird, sowie die Verwendung der 1. Person Singular, die an manchen Stellen eindeutig Hunold und nicht Neumeister meint.

³⁸ Zu den Rezitativversen S. 72 ff. Eine Verbindung zwischen Zieglers Madrigal und dem Genus des Rezitativs wird nicht hergestellt. Vgl. hingegen die mit Ziegler übereinstimmenden strengen Ausführungen zum Madrigal S. 232: „Hierinnen ist Caspar Ziegler unstreitig der glücklichste Meister. Zu einem rechten Madrigale müssen von Rechts-wegen mehr nicht als, fünff, sieben, neun, eilf, dreyzehn bis funffzehn Verse kommen. Licentia Poetica ... nimmt bisweilen acht, zehn, zwölf und vierzehn Zeilen. Unter den Versen kan einer, und, wenn die Zahl derselben gerade ist, zwey: Ja, in Madrigalen von funffzehn Versen, auch wohl drey unbereimt bleiben. Die Verse kan ich nach Gefallen, lange und kurtze, Weibliche und Männliche, unter einander versetzen. Jedoch müßen auch die Ohren zu Rathe gezogen werden, ob es gut klappet. Die Verse müssen durchgehends Jambisch seyn. Und zwar, nach eingeführter Gewohnheit, keine andere, als Versus communes, und kurtze von drey Pedibus. Wiewohl einer Invention den freyen Lauff zu lassen/ kann auch wohl ein langer Alexandrinischer/ und ein kurtzer von vier Pedibus, geduldet werden.“

³⁹ S. 74: „Manche stecken auch in dieser Ketzerey/ das sie bald Jambische/ bald Trochäische/ bald Dactylische untereinander hinlauffen lassen/ wie Schweine/ Schaaß und Ziegen/ Ochsen und Kühe bey einem Dorff-Hirten. Doch mich deucht immer/ daß dem Wercke eine grosse Lieblichkeit dadurch abgeheth“.

⁴⁰ Barthold Feind, *Gedanken von der Opera*, in: ders., *Deutsche Gedichte*, Stade: Brummer 1708, S. 99.

weniger Dactilische sich gar artig und nachdrücklich mit einschieben lassen.“⁴¹ Die restriktivere Vorschrift in der Poetik, die sich letztlich durchsetzen sollte, geht offenbar auf Hunold zurück.

Jedenfalls läßt sich resümieren, daß Neumeister, was die Schreibart seiner „ungezwungenen Teutschen Verse“, also seiner Rezitativverse betrifft, nichts mit Dedekind verbindet. Neumeister steht fast am Ende einer langen Entwicklung. Dedekinds Reformversuch hingegen stellt einen isolierten Ausreißer innerhalb dieser Entwicklungslinie dar.

2. Neumeisters Urteil über Dedekind

Während Dedekind mit seinen Kompositionen offenbar einigen Anklang fand, hatte er in der *respublica litteraria* eine un gute Stellung. Er galt als eine kuriose Figur – eine Einschätzung, die man nach der Lektüre der *Neuen geistlichen Schau-Spiele* nicht von der Hand weisen kann. Als Person muß er problematisch gewesen sein,⁴² als extremer Parteigänger der Zesenschen Rechtschreibreform machte er sich lächerlich. Steude ist der Auffassung, Neumeister habe als einer der wenigen Dedekind als Dichter hochgeschätzt. Er begründet seine Auffassung, Neumeister habe „die entscheidende Anregung, Kirchenkantaten mit dem aus der Oper stammenden poetisch-musikalischen Formungselement des madrigalisch gedichteten Rezitativs zu gestalten, aus Dedekinds beiden >Ahnhängen< an seine Schauspieltexte bezogen“, aus dem Textbefund von Neumeisters Dissertation *De poetis Germanicis*: „Erdmann Neumeister kannte nachweislich alle relevanten Dedekind-Texte. Er zitierte und würdigte sie im Druck seiner Leipziger Dissertation *De poetis Germanicis*“.⁴³ Tatsächlich ist in Neumeisters Dissertation, einem umfänglichen bio-bibliographischen Nachschlagewerk, der erste Band von Dedekinds Schauspielen angeführt. Neumeister kannte ihn also zumindest dem Titel nach. Wenn Steude die Dedekind

⁴¹ *Geistliche Cantaten Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage/ Zu Beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertigt von M. Erdmann Neumeistern/ Hoch-Fürstl. Sächs. Weissenf. Hoff-Pred., Halle in Magdeburg: Renger 1705 (Expl.: D-Wüu Horn 1096), Bl.)(3r. Dieser von mir benutzte Druck stimmt mit dem früheren überein: Erdmann Neumeisters Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music. Die zweyte Auflage Nebst einer neuen Vorrede/ auf Unkosten Eines guten Freundes. [s. l.] 1704. Die Vorrede entstand bereits für die Ausgabe 1702 – vgl. unten Fußnote 71.*

⁴² Dem Erfolg von Dedekinds Werk stand seine eigene, skurrile Persönlichkeit im Wege. In Dresden war er Gegenstand des Spottes – vgl. M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*, Bd. I, Dresden 1861 (Neudruck Hildesheim 1971), S. 115.

⁴³ W. Steude, *Zur Vorgeschichte* (wie Fußnote 7), S. 44.

betreffende Stelle als „positive Einschätzung“ interpretiert,⁴⁴ beruht dies aber auf einem Lesefehler. Er zieht nur die kursorische Übersetzung, nicht aber den ursprünglichen Text heran.⁴⁵ Liest man das lateinische Original, so ist die Ironie in Neumeisters Formulierungen unüberhörbar. Nicht nur streicht Neumeister die auch von anderen Zeitgenossen gespöttelte Produktionsfülle Dedekinds mit „et innumera alia“ oder mit „etc. etc.“ heraus und merkt zur Orthographie an: „vulgo est nota, an risa?“. Sein Kommentar „De singulis emuntionis naris Lector facile dijudicabit“ bezeichnet die Dichtungen Dedekinds unverblümt als Nasenrotz (was die deutsche Übersetzung falsch wiedergegeben hat)⁴⁶ und rettet sich abschließend in ein bissiges antikes Zitat über Statius, den bedeutendsten Vertreter des lateinischen Manierismus. Da Neumeister selbst ein entschiedener Verfechter von claritas und elegancia im Sinne des „Galanten Stils“ gewesen ist, kann man ermesen, welche Bedeutung der Vergleich Dedekinds mit Statius hat. Dedekind und Neumeister trennt eine tiefe Kluft.

Es ist also auszuschließen, daß Neumeister Anregungen von Dedekind empfangen haben könnte. Ja, es ist nicht einmal sicher, daß er die Texte des ersten Schauspielbandes überhaupt gelesen hat. Er erwähnt nur den Titel⁴⁷ – was bei der Fülle der Artikel in diesem lexikonartigen Buch nicht viel bedeutet – und bespricht nicht etwa die Texte. Diese waren ohnehin wenig bekannt. Dedekind hat den ersten Band selbst zusammengestellt. Es ist kein einheitliches Buch, sondern eine Kompilation von kleineren Heften, von denen die meisten im Selbstverlag erschienen sind. Soweit ich sehe, wurde trotz Dedekinds eifrigen Bemühens keines der Werke aufgeführt. Ob je eines komponiert wurde, ist unsicher.⁴⁸

⁴⁴ Anmerkungen zu David Elias Heidenreich (wie Fußnote 5), S. 58.

⁴⁵ *De poetis Germanicis huius seculi praecipuis dissertatio compendiaria: Additae et sunt poetriae* (1695), hrsg. von F. Heiduk, Bern/München 1978. Der lateinische Text S. 27, die deutsche Übersetzung (von G. Merwald) S. 158 f.

⁴⁶ Dort heißt es S. 158: „Über jedes einzelne Werk wird ein Leser von feinerem Geschmack unschwer sein Urteil fällen können.“ Diese Übersetzung entbehrt jeder Grundlage. Auch sonst ist die Übertragung nicht genau.

⁴⁷ Der Titel ist nicht korrekt zitiert und auch über die Jahreszahl scheint sich Neumeister nicht ganz im klaren: „Neue Geistl. Schau- und Sing-Spiel. 70. et 71. etc etc.“

⁴⁸ Braun geht davon aus, daß Löhner das eine oder andere vertont hat. Einleitung zu Johann Löhner, *Die triumphirende Treu* (wie Fußnote 34), S. XXII–XXVI. – Sigmund von Birken, *Die Tagebücher*, bearb. von Joachim Kröll, 2. Teil, Würzburg 1974, S. 310: 22. Jan. 1676 „Herrn Löhnern Dedekinds Geistl. Singsp. geliehen“. Ebenda, 22. Jan. 1677 (S. 364): Birken schickt zwei Briefe an Dedekind „samt Herrn Lehnerns Composition, per Ziegern.“ – 30. Mai 1677 (S. 403): Eingang von Briefen „von Herrn Dedekind, samt einem Buch, das ich Herrn ... Lehnern verehrt.“ Es handelte sich wohl um die Ausgabe der Dedekindschen Schauspiele von 1676. Birken vermerkt unter dem 30. August (S. 407), er habe Löhner Dedekinds Buch gegeben.

3. Die Kantate in theatralischem Stil.

Dedekinds „Ahn-Hänge“ und Neumeisters „geistliche Cantaten“.
Bestimmung und Form

Wie steht es nun mit der vermeintlichen Vorläuferschaft Dedekinds in der Entwicklung der Gattung Kantate? Ist es zutreffend, wenn der New Grove in Hinblick auf Neumeisters Kantaten angibt: „Dedekind had previously composed similar texts“?⁴⁹

Dedekinds Veröffentlichung von 1670 enthält außer den biblischen Schauspielen einen „theatralisch-poetischen Ahn-Hang/ zur neuen Kirchen-Music gewisser Sonn- und Fest-Taage eingerichtet und seinen singenden Schauspielen als Zu-Gaabe beigelegt“. Diese zehn Kirchen-Musiken bestehen wie die Stücke des Hauptteils im wesentlichen aus Chören, Rezitativen und Arien.⁵⁰ Mehrfach erwähnt Dedekind Vorlagen – inwieweit diese nur stoffliche Anregungen gaben, inwieweit sie auch formal schon madrigalisch durchformt waren, läßt sich nicht mehr sagen. In Grunde handelt es sich bei den Anhangstücken um kleine Singspiele über die jeweiligen Evangelientexte. Gleichwohl kommt Dedekind dabei meist nicht ohne Erzähler oder Kommentator aus. Nur einmal hat er konsequent auf ihn verzichtet und sein Spiel vom blinden Bartimäus ganz dramatisch angelegt.⁵¹ Die epische Instanz, die er sonst mit einführt, kann Poeta oder Betrachtung heißen, sie kann der Gleichniserzähler Jesus selbst sein oder sie kann den Namen des Evangelisten („Luca“) tragen. Auch allegorische Figuren treten auf, ja sogar Gott selbst. Manches ist auch hier auf Dedekindsche Art grotesk, beispielsweise die dramatische Personifizierung des verlorenen Groschens, der in der „Kirchen-Music“ zum 3. Sonntag nach Trinitatis folgende Arie zu singen hat:

Mich frisst der Rost/ im strängen Koht'/
Ich bin verdärbt/ am Korn und Schroht/
Und nicht mehr zuerkennen.
Von meiner Schön ist kein Gesang;
Wie Zahn=Geklapper ist mein Klang;
ich taug nicht auszubrannen.

Das Bemerkenswerte an Dedekinds „Ahn-Hang“ zur Sammlung von 1670 ist, daß er für die „Kirchen-Music gewisser Sonn- und Fest-Taage“ dramatische Stücke vorsieht, die im theatralischen Stil, also in Arien und Rezitativen ge-

⁴⁹ K. J. Snyder (wie Fußnote 8).

⁵⁰ *Const. Chr. Dedekinds/ K. G. P. theatralisch-poetischer Ahn-Hang/ zur neuen Kirchen-Music gewisser Sonn- und Fest-Taage eingerichtet und seinen singenden Schauspielen als Zu-Gaabe beigelegt. 1670.*

⁵¹ „3. Nach Herrn D. Paul Hoffmanns etc. auf Esto mihi.“

schrieben sind. Er versetzt also Bühnenstücke in die Kirche. Wie er sich das vorgestellt hat, muß im dunkeln bleiben. Überhaupt ist hervorzuheben, daß der von Dedekind anvisierte Sitz im Leben für seine beiden Sammlungen im Hauptteil wie im Anhang höchst unbestimmt war. Einerseits will er die Schauspiele offensichtlich auf der Bühne sehen, dann wieder bezeichnet er sie als für die Bühne „viel zuheilig und die Arbeit allzu geringe“.⁵² Nachdem die Anhangsstücke von 1670 als dramatische „Kirchen-Music“ keinen Anklang gefunden hatten, suchte Dedekind nach anderen Realisierungsmöglichkeiten und empfahl diejenigen zum zweiten Schauspielband von 1678 zur „Taffel-Music“.⁵³ Tafelmusiken sind der Definition der Zeit gemäß meist nicht szenisch.⁵⁴ Das Abrücken vom Szenischen und Theatralischen findet auch einen strukturellen Niederschlag: Dedekind hält sich nämlich nicht mehr durchgehend an die „theatralische“ Abfolge von Rezitativ und Arie, sondern bevorzugt den älteren Dialog, wie er im 17. Jahrhunderts häufig anzutreffen ist.⁵⁵ Musikalisch hat man wohl Ariosi anzunehmen. Arien kommen nur mehr vereinzelt vor. Mit

⁵² Widmung des ersten Bandes. Der zweite Band sieht für die großen Stücke eine Präsentation auf der Bühne eindeutig vor.

⁵³ *Const. Chr. Dedekinds/ K. G. P. theatralisch-poetischer Ahn-Hang zur geistlichen Taffel-Music eingerichtet/ und seinen singenden Schau-Spielen Ersten Teils als Zu-Gaabe beigeleget. 1676.*

⁵⁴ Vgl. die Ausführungen in: Die allerneueste Art (wie Fußnote 37), S. 337: Unter dem Stichwort „Serenata“ heißt es, unter diesem Namen fasse man „alle Theatralischen Gedichte [...] welche nicht allzu lang sind. Doch dürfen sie eben auch nicht allemahl das Theatrum betreten, sondern können sich, welches auch oft geschieht, als eine Tafel-Music praesentiren.“ Schütz hält für seine Auferstehungshistorie eine Verwendung „in fürstlichen Capellen oder Zimmern“ für möglich. Vgl. den Titel zum Stimmbuch „für die Personen Colloquenten“ des Osteroratoriums – abgedruckt in H. Schütz, *Sämtliche Werke*, hrsg. von P. Spitta, Bd. 1, Leipzig 1885 (Neudruck Wiesbaden 1968), S. XXXI. Salomon Franck, *Geist- und Weltlicher Poesien Zweyter Theil*, Jena 1716, enthält S. 403–407 und S. 436–440 (hier Bachs „Jagd-Kantate“ BWV 208) zwei kleine Dramen für 4 singende Personen mit Arien und Rezitativen und Tutti, die die Bemerkung führen: „Bey einer Tafel-Music aufgeführt“. Trotzdem läßt Dedekinds Formulierung doch wieder eine szenische Präsentation zu: „Zugedäncken: Daß diese Taffel-Music, gahr füglich/ vohr einer Fürstl. Taaffel/ wo Gelegenheit und Raum ist/ sich vohrställen und lebendig abhandeln lasse.“

⁵⁵ Nr. 3 *Dank-Gesang über Pharaonis Undergang* hat keine Rezitative und besteht nur aus einem Wechselgesang zwischen dem „Kohr Israelitischer Weiber“, der immer die gleiche Strophe singt und einer Arie der Miriam, die Strophe für Strophe dazwischen eintritt. Nr. 4 *Davids Kampf und Sieg wider und über Goliath* besteht aus einem dramatischen Wechselgespräch zwischen 8 singenden Personen und 2 Chören. Das Stück enthält als einzige Arie eine zweistrophige Choraria zum Beschluß.

Kirchenkantaten haben die Stücke des zweiten Bandes ebensowenig zu tun wie die des ersten. Anders als bei diesen ist nicht einmal mehr eine Zuordnung zu verschiedenen Sonntagen möglich: Nicht Evangelientexte, sondern Erzählungen aus dem Alten Testament liefern die stoffliche Grundlage.

Dedekinds Aufführungshoffnungen haben sich nicht erfüllt. Ein „übelwollender Kunsthasser“, wohl ein Theologe, machte ihm klar, daß seine Sachen „weder in Kirchen noch vor die Tafel“ paßten.⁵⁶ Der Grund dafür liegt auf der Hand. Dedekinds Stücke der „Ahn-Hänge“ sind am ehesten als kleine Dramen zu bezeichnen. Für „Kirchenstücke“ pflegte man Texte zu verwenden, die ein Identifikationsangebot für den Hörer darstellten und seine frommen Gedanken artikulierten. Für Tafelmusiken aber wollte man am Dresdner Hof offenbar nicht auf biblische Stoffe zurückgreifen.

Was Dedekinds „Ahn-Hänge“ und Neumeisters Kantaten verbindet, ist einzig die formale Verwendung von Arien und Rezitativen. Dedekind verwendet sie, weil er kleine Opern im Sinn hatte, Neumeister hingegen, weil er die Form, die sich in der Oper zum Affektausdruck besonders bewährt hatte, für die fromme Erbauung nutzen wollte. Sieht man von der parallelen Verwendung des „theatralischen Stils“ ab, so fallen die gravierenden Funktions- und Strukturunterschiede ins Auge: Neumeisters Kantaten sind meditative Reflexions- und Bekenntnisstücke, kammermusikalische Soliloquien. Allenfalls ist ein Dialog zwischen der Seele und ihrem Erlöser möglich. In der Poetik *Die allerneueste Art* heißt es dazu: „Eine Cantata ist gemeinlich ein Solo, doch kann man sie auch a duoi und mit mehr Stimmen ins Geschicke richten.“⁵⁷ Dedekinds Anhangsstücke hingegen – die übrigens von ihrem Schöpfer nirgends Kantaten genannt werden – stellen kleine Singspiele oder dramatische Versuche über biblische Erzählungen dar. Sie beschäftigen bis zu acht Solorollen und bisweilen mehrere Chöre. In keinem Fall handelt es sich um ein Solo. Diese Stücke haben eine zeit- und ortsgebundene Handlung und dramatische Dialoge der Protagonisten untereinander. Die Einführung einer epischen Instanz rückt sie in den Umkreis des Oratoriums. Eine solche Erzählinstanz wäre in Neumeisters Kantaten undenkbar. Die Entwicklung der Kirchenkantate – gerade auch bei Bach und in Neumeisters eigenem Werk – zeigt, daß das wesentliche Moment die meditative Sprechsituation ist. Auf sie kam es an; metrische Fas-

⁵⁶ So Dedekind in einem Brief an Birken, zitiert in W. Brauns Einleitung zu J. Löhner, *Die triumphirende Treu* (wie Fußnote 34), S. XXV.

⁵⁷ S. 285. Für den 3. Sonntag nach Trinitatis verfaßte Neumeister einen Dialog zwischen Jesus und dem Sünder; Ausgabe 1705 (wie Fußnote 41), S. 81–84. Es handelt sich um eine dramatisch gestaltete Wechselrede mit Frage und Antwort, Klage und Trost, mit vom Dialogpartner aufgegriffenen Stichworten und Stichomythien. Die abschließende Arie wird von den Partnern im Wechsel, die letzten beiden Zeilen aber als Duett gesungen.

sung und Strukturierung waren sekundär. Neumeister konnte hier zu älteren Modellen, Konglomeraten aus Liedern, Chören und Bibelworten, zurückkehren, schuf aber nie kleine Dramen. Auf den Punkt bringt es Johann Mattheson: Für ihn sind Kantaten „keine zur theatralischen Musik gehörige Compositiones“; vielmehr gehören sie dem „Kammer-Styl“ an, weil sie nicht wie etwas Dramatisches auswendig gelernt, sondern „vom Papier abgesungen“ werden.⁵⁸ Es dürfte also feststehen, daß sich Neumeister, als er um die Jahrhundertwende anfang, madrigalische Kantaten zu dichten, nicht an Dedekind orientierte. Zwar war sein Vorbild wie bei Dedekind die Oper mit ihrem Wechsel von Arien und Rezitativen; anders als Dedekind hatte er aber nicht die Oper als dramatische Präsentation im Sinn, sondern „ein Stück aus einer Opera“⁵⁹: das Soliloquium.

Weltliche Kantaten waren an Orten, wo man mit Operaufführungen vertraut war, bereits bekannt. In Hamburg komponierte Georg Bronner, ein mit der Gänsemarktoper verbundener Organist, *6. deutsche Cantaten mit einer Sing-Stimme und 5. Instrumenten nach Italiänischer Manier* (Leipzig 1699),⁶⁰ über die freilich nichts Näheres ausgesagt werden kann, weil sie verschollen sind. Im Sprachgebrauch der Zeit kann aber „nach Italiänischer Manier“ wohl nur bedeuten: aus Rezitativen und Arien zusammengesetzt. Der berühmte Hamburger Komponist Reinhard Keiser, der in seinen kleinen Kirchenstücken noch am hergebrachten Mischstil festhielt,⁶¹ hat 1698 auf Texte seines Opernlibrettisten Christian Heinrich Postel⁶² komponiert: *Gemüths-Ergetzung/ bestehend in einigen Sing-Gedichten mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten*. Es handelt sich um „eine der ersten deutschen Sammlungen mit vollentwickelter Kantatenform“.⁶³ Ihre sieben pastoral eingekleideten

⁵⁸ *Der musikalische Patriot*. Hamburg [Selbstverlag] 1728, S. 220f. Vgl. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold 1739 (Neudruck, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel etc. 1954), S. 214.

⁵⁹ Vorbericht zur Ausgabe 1705 (wie Fußnote 41), Bl.)(2vf. „Soll ichs kürztlich aussprechen/ so siehet eine Cantata nicht anders aus/ als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammen gesetzt.“

⁶⁰ Vgl. MGG XV, 1973, Sp. 1111, Art. Bronner (F. Krummacher).

⁶¹ Vgl. die Beschreibung der im Manuskript vorliegenden 16 Kirchenkantaten Keisers durch R. Petzoldt, *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674–1739)*. Dissertation, Berlin 1933, (Druck) Düsseldorf 1935, S. 40.

⁶² Die Zuschreibung der Gedichte an Postel ist eindeutig dank H. Schröder, *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, Hamburg 1851–1881, Bd. 6, Art. Postel, Nr. 25.

⁶³ S. Olsen, *Christian Heinrich Postels Beitrag zur deutschen Literatur. Versuch einer Darstellung*, Amsterdam 1973, S. 206. Vgl. E. Schmitz, *Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig 1914 (Neudruck Hildesheim 1966), S. 238–242. Die Kantaten enthalten alle 4 Arien und

Stücke bestehen einzig aus abwechselnden madrigalischen Rezitativen und dazugehörigen Da capo-Arien. Erstaunlicherweise setzt Keiser die Bekanntheit der Form schon voraus, während Neumeister in der Vorrede zur Ausgabe seiner *Geistlichen Cantaten* zwar die Arien und Rezitative, nicht aber die Kantatenform als geläufig ansieht.⁶⁴ Keiser scheint freilich nicht deutsche, sondern italienischsprachige Kantaten zu meinen, wie denn auch bis weit ins 18. Jahrhundert die Verwendung italienischer Texte durchaus üblich war. Im Vorwort zu seiner *Gemüths-Ergetzung* schreibt er:

„Von diesen allhier durch den Druck der Welt mitgetheilten Sing-Gedichten/ oder wie sie auf Italiänisch genannt werden/ Cantaten/ hat man zweierlei zu erinnern vor gutgefunden/ deren eines die Poesie/ das andere die Musik derselb Belangend demnach das Erste/ so ist nunmehr in Teutschland die Manier der Welschen in dergleichen Stücken so bekannt/ daß es unnöthig eine Definition zu geben/ was eine Cantate sei/ ja es haben dieselben in Teutschland so sehr das Bürger-Recht gewonnen/ daß sie die alten Bürger/ nemlich die ehemaligen Teutschen Lieder/ gar ausgetrieben haben. Es ist aber die Erfindung derselben von den Opern hergekommen. Denn weil man verspüret/ daß die vermischete Singart derselben/ nemlich bald Recitativ, bald Arie, und diese bald lustig/ bald traurig/ bald aus diesem bald aus jenem Thone/ sehr angenehm war; allemahl aber ein Stück aus einer Opera zu machen/ wegen Abwechslung der Personen nicht thunlich/ so hat man die alte Art der langen Lieder von vielen Gesätzen und Strophen/ in ein solches mit Recitativ und Arien vermishtes Gedicht verwandelt. Der Inhalt aber eines solchen Gedichtes ist gar nicht neu/ weil so wol unter den alten Welschen als Teutschen Liedern gar viele vorhanden/ die Erzählung-Weise den Inhalt vorbringen/ und sehe man sich nur zum Exempel an die bekante schöne Ode unsers Teutschen Opitzen: Coridon der ging betrübet/ oder des vortreflichen Simon Dachen seine niemahls genug gepriesene/ und gantz unvergleichliche Ode: Es fing ein Schäffer an zu klagen; so wird man zwei rechte vollkommene Cantaten finden/ daran kein anderer Unterschied/ als daß sie Vers-Weise gesetzt/ und nach einer Melodie müssen gesungen werden: da eine heutige Cantate die Abwechslung der Melodien und des Ariosen- mit dem Recitativ-Spiel hat/ welches das einzige ist/ das wir in diesem Stück den Welschen zu dancken haben.“⁶⁵

ebenso viele Rezitative. Vgl. auch P. Brausch, *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen. 1. Teil Geschichte der Kantate bis Gottsched*, Dissertation (masch.-schr.) Heidelberg 1921, S. 48f. Da das Werk heute verloren ist, ist man auf die Angaben der älteren Sekundärliteratur angewiesen.

⁶⁴ „Gegenwärtige Poetische Arbeit führet den Titul Geistlicher Cantaten. Dieser Terminus möchte vielleicht vielen neu und unbekant seyn/ und ist daher nöthig/ ihn in etwas zuerläutern.“ Vorbericht zur Ausgabe 1705 (wie Fußnote 41), Bl.)(2r. „Wer nun weiß/ was zu beyden [Rezitativ und Arie] erfordert wird/ dem wird solch Genus Carminum zur ausarbeitung nicht schwer fallen. Jedoch auch/ den Anfängern in der Poesie zu dienste/ von beyden etwas zuberühren ...“ Bl.)(3r.

⁶⁵ Petzoldt (wie Fußnote 61), S. 43f.

Keiser hält also folgende Kriterien fest: berichtende beziehungsweise lyrische Sprechweise, Aufbau aus Rezitativ und (einstrophiger) Arie, Zuordnung zu einer einzelnen Figur. Die Nähe zur Oper ist Keiser selbstverständlich, war es doch bereits üblich, „Cantaten“, also umfangreichere Soloauftritte, als Paradestücke in Opern einzubauen.⁶⁶ Ein gleiches tat Hunold 1704 in seinem Hamburger Oratorium *Der blutige und sterbende Jesus*.⁶⁷

Damit ist wie bei Neumeister die Verbindung der Kantate zur Oper unmißverständlich klar, die formale Definition stimmt mit der Neumeisters weitgehend überein. Dies legt es nahe zu vermuten, daß Neumeister seine Definition von musikalischer Seite übernommen hat: von dem Opernmann Johann Philipp Krieger.⁶⁸

Weißenfels war ein Opernzentrum. 1704 wurde Neumeister dorthin als Hofdiaconus und Hofprediger von Herzog Johann Georg berufen. Bereits vorher unterhielt er, der auch mit einer Weißenfelslerin verheiratet war, Beziehungen zu dem Weißenfelsler Kapellmeister Johann Philipp Krieger. Für ihn verfaßte er Texte für Sonntagsmusiken, von denen Krieger einzelne bereits 1696 und Serien seit 1698/99 komponierte.⁶⁹ Krieger gab sie später (wohl 1705) unter dem auch von Neumeister übernommenen Titel *Poetische Oratorien* gesammelt heraus.⁷⁰ Dieser Titel zeigt bereits die Nähe zur italienischen Musiktradition, die für Krieger selbstverständlich war.

⁶⁶ Über seine von Keiser komponierte Oper *Nebucadnezar* schreibt Hunold: „In dieser Opera Nebucadnezar kommen zuweilen Auftritte einer einzigen Person für/ welche man absonderlich für gute Sänger oder Sängerinnen macht/ und ihnen sodann eine Cantata oder Cavata giebt/ um sich damit hören zu lassen.“ *Theatralische/ Galante und Geistliche Gedichte Von Menantes*. Hamburg: Liebernickel 1706, S. 200. Vgl. ebenda, S. 26ff. die „Cantaten“, die Hunold auf Bitten von Sängerinnen als Einlagen für bestehende Opern gemacht hat.

⁶⁷ Textbuch D-Ha *Sammelband 212, Acta Hamb. Tom. XII* (1704), Nr. 93. Abdruck im Anhang zu Hunolds *Theatralischen Gedichten* 1706 (wie Fußnote 66).

⁶⁸ Ebenso möchte man für die Reflexionen darüber, ob die Kantate mit einer Arie oder mit einem Rezitativ anzufangen habe, eine musikalische Provenienz annehmen. Sie finden sich wieder bei Mattheson, Capellmeister (wie Fußnote 58), S. 214. Neumeister realisiert in seinem 1. Kantatenjahrgang beide Typen.

⁶⁹ *Das Weißenfelsler Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*. Kommentierte Neuausgabe, bearb. und hrsg. von K.-J. Gundlach, Sinzig 2001, S. 47, 48, 49.

⁷⁰ *Poetische Oratorien Oder Kirchen-Music von Biblischen Sprüchen und unterlegten Arien, Welche in der Hochfürstl. Schloß-Capelle zu Weißenfels musiciret und zum Druck befördert worden von Johann Philipp Kriegerm*. Freyberg: Kuhfuß ca. 1705. (Expl.: D-W Xb 2689). – Vgl. Neumeister im Vorbericht (1704) zur Ausgabe seiner Kantaten 1705 (= 1704; wie Fußnote 41), Bl.)(6r: „Woraus denn bald Oden, bald Poetische Oratorien, und mit ihnen auch gegenwärtige Cantaten, gerathen seynd“.

Möglicherweise verdankt Neumeister dem aus Nürnberg gebürtigen und in Italien geschulten Krieger die Anregung zu neuartigen Kantatentexten, die das Bibelwort nicht mehr wörtlich verwendeten. Krieger führte sie seit dem Kirchenjahr 1702/03 in Weißenfels auf. Bereits zu Beginn der Vertonung wurden die Texte gedruckt, wobei Neumeister ihnen die berühmte Vorrede beigab.⁷¹ Ein Gönner ließ sie 1704, in dem Jahr, in dem Neumeister nach Weißenfels kam, neu erscheinen: *Erdmann Neumeisters Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music. Die zweyte Auflage Nebst einer neuen Vorrede auf Unkosten Eines guten Freundes*.⁷² Ein weiterer, gleicher Druck erfolgte 1705.

⁷¹ Gundlach (wie Fußnote 69), S. 48: „Der Beginn der Vertonung erfolgte im Kirchenjahr 1702/03 unter der Bezeichnung *Cantata* als Solokantaten [...] und endet 1717.“ Vgl. ebenda, Anm. 75: „Die vollständige Aufführung einzelner Jahrgänge erstreckte sich z. T. über mehrere Jahre, da die Kirchenmusik während der zahlreichen Trauerzeiten aussetzte.“ Der Druck des ersten Jahrgangs war für die Weißenfelser Hörer gedacht und ist deshalb ohne nähere Bezeichnung ausgegangen: *Geistliche Cantaten Über alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage/ Zu einer/ denen Herren Musicis sehr bequemen Kirchen-Music in ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertiget. Anno 1702.* (Expl.: D-G AB71 B5/e, 11(6)). Vgl. Wolf Hobohm, *Ein unbekannter, früher Textdruck der Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister*, in: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2000, S. 182–186. Offenbar im Irrtum ist also Gottfried Tilgner, der Herausgeber der *Fünffachen Kirchenandachten*, der behauptet: „Denn der erste ist 1700. auf Hoch-Fürstl. Gnäd. Befehl in die Capelle nach Weissenfels kommen. Den andern hat die gottseelige/ nun in GOTT ruhende Hoch-Gräfl. Herrschafft zu Rudelstadt; den dritten und vierten aber Se. Hoch. Fürstl. Durchl. zu Sachsen-Eisenach, die GOTT zum Seegen setze! jenen 1711, diesen 1714. gnädigst verfertigen lassen.“ *Tit. Herrn Erdmann Neumeisters Fünffache Kirchen-Andachten bestehend In theils einzeln/ theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn- und Fest-Tage des gantzen Jahres*, hrsg. von G. T. Leipzig: Joh. Großens Erben 1717, Bl.)(3vf. (D-As Th. Lt. E 429). Die Ausgaben Leipzig 1716 und 1717 sind absolut identisch.

⁷² Zu den komplizierten Entstehungs- und Veröffentlichungsverhältnissen vgl. neben dem klärenden Beitrag Hobohms auch Max Seifferts Vorwort zu seiner Ausgabe *Johann Philipp Krieger: 21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, Neudruck Wiesbaden/Graz 1958 (DDT 53/54), S. LXXVI. – Die gegenwärtig wichtigsten Beiträge zu Neumeister sind versammelt in: *Erdmann Neumeister (1671–1756). Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate*, hrsg. von Henrike Rucker, Rudolstadt 2000. Hierbei sind die Beiträge von Christian Bunnens (*Musiktheologische Aspekte im Streit um den Neumeisterschen Kantatentyp*, S. 39–50), Wolfgang Miersemann (*Erdmann Neumeisters „Vorbericht“ zu seinen „Geistlichen Cantaten“ von 1704*, S. 51–74) und Dieter Merzmacher (*„Ob ein Poete wohl Superintendens seyn könne?“ – Erdmann Neumeister im Spiegel seiner Poetik*, S. 75–95) in unserem Zusammenhang besonders wichtig.

Neumeister legitimierte die Sammlung seiner Kantaten mit einer bereits erwähnten, poetologisch hoch bedeutsamen Vorrede. In ihr äußert er sich zur Gattung und zur Genese der vorliegenden Texte; außerdem deuten sich hier bereits mögliche Einwände gegen die neue Form an. Aus der Vorrede ist die enge Anbindung von Poesie an die Musik unüberhörbar, die Neumeister offenbar immer schon ein besonderes Anliegen gewesen sein muß. An einigen Stellen sind ausdrücklich der Tonsetzer und die Erfordernisse des Komponierens genannt, so daß man wohl davon ausgehen darf, daß in diese Ausführungen Gespräche mit dem „Weissenfelsischen Chenania“ – wie Neumeister Krieger nennt – mit eingeflossen sind.⁷³ Dessen Vorliebe für die Kantate mit ihren großen musikalischen Vorzügen wird ausdrücklich erwähnt. Krieger und Neumeister kannten offensichtlich bereits italienische oder deutsche weltliche Vertreter der Gattung.⁷⁴

Bedenken, daß die Nähe zu der in der zeitgenössischen Diskussion sehr umstrittenen Oper für seine Kirchenstücke problematisch sein könnte, versucht Neumeister gegen Ende seiner Vorrede zu entkräften:

„Doch hatte ich oben gesagt: Eine Cantata sähe aus/ wie ein Stück aus einer Opera; so dürffte fast muthmassen/ daß sich mancher ärgern möchte/ und denken: Wie eine Kirchen-Music und Opera zusammen stimmten? Vielleicht/ wie Christus und Belial? Etwan/ wie Licht und Finsternis? Und demnach hätte man lieber/ werden sie sprechen/ eine andere Arth erwehlen sollen. Wiewohl darüber will ich mich rechtfertigen lassen/ wenn man mir erst beantwortet hat: Warumb man nicht andere Geistliche Lieder abschaffet/ welche mit Weltlichen und manchmal schändlichen Liedern eben einerley genus versuum haben? Warumb man nicht die Instrumenta Musica zerschlägt, welche heute sich in der Kirche hören lassen/ und doch wohl gestern bey einer üppigen Weltlust aufwarten müssen? Sodann: Ob diese Arth Gedichte/ wenn sie gleich ihr Modell von Theatralischen Versen erborget/ nicht dadurch geheiligt/ indem/ dass sie zur Ehre GOTTes gewiedmet wird?“⁷⁵

⁷³ Vorbericht Bl.)(2v.

⁷⁴ „Denn selbiger die Cantaten allen vorgezogen/ wenn Er bald etwas Moralisches/ bald etwas Geistliches von meiner Feder seiner unvergleichlichen Composition gewürdiget hat.“ Vorbericht Bl.)(2v. Neumeister selbst schrieb moralische und weltliche Kantaten – vgl. die Beispielsammlung in *Die allerneueste Art* am Ende des Abschnitts „Von der Cantata“. J. Birke, *Die Poetik der deutschen Kantate zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, in: *Speculum Musicae artis*. Fs. für Heinrich Husmann, hrsg. von Heinz Becker und Reinhard Gerlach, München 1970, S. 50, Fußnote 10, verweist mit Recht auf Albrecht Christian Rothts *Vollständige Deutsche Poesie Teil II*, S. 576–582, wo ein Dialog mit madrigalischen Versen (Jamben von 3–6 Hebungen) und Strophenliedern abgedruckt ist, von dem es heißt, er sei „einem Componisten zu Gefallen aufgesetzt worden“ (S. 576f.).

⁷⁵ Vorbericht zur Rengerschen Ausgabe 1705, Bl.)(7r.

Freilich simplifiziert Neumeister, wenn er sich nur auf den formalen Aspekt zurückzieht und glaubt, neutrales Territorium gewonnen zu haben. Die Form nämlich hatte inhaltliche Konsequenzen, die bei seinem ersten Kantatenjahrgang sofort zutage traten und womit er auf Widerstand traf.⁷⁶ Die Forderung nach einer Da capo-Arie bedeutete, daß keine Kirchenchoräle mehr zum Einsatz kommen konnten. Überhaupt würden vorgefertigte Worte die ganze Konzeption sprengen, weil Arie und Rezitativ streng aufeinander bezogen sind.⁷⁷ Die Arie neuen Stils ist in aller Regel nur einstrophig und bietet gegenüber dem als Strophenlied konzipierten Choral wie auch gegenüber der strophischen Ritornellarie, also der Ode, wesentliche Vorteile. Während in einer Ode „der Poet seine Einfälle zwingen und binden und/ so zu sprechen/ über einerley Leisten spannen“ muß, und die Melodie nie so recht zu allen Strophen passen will, so daß „unterschiedene Affecten einerley Melodie haben“⁷⁸, herrschen in der Arie Einheitlichkeit und Kongruenz von Wort und Musik. Statt einer Reihung müssen Arien nur „einen besondern Affect, oder eine Morale, in sich begreifen“⁷⁹; ihre Abgerundetheit wird durch das Da capo noch unterstützt. Neben dieser Geschlossenheit ist Neumeister der Aspekt der Freiheit besonders wichtig. Der Dichter kann sich „nach eignen Gefallen ein bequemes Genus erkiesen.“⁸⁰

Auch in bezug auf das Rezitativ hat die neue Form eine entscheidende Auswirkung: Die Forderung nach einem rhythmisierten und gereimten Rezitativ führte dazu, daß Neumeister kein Bibelwort mehr verwenden konnte. Die Bibelzitate pflegten im Arioso vorgetragen zu werden. Für dieses war nun kein Platz mehr. Es hätte die formale Einheit des neuen „Genus Carminum“ gestört.

Der „Kantatenstreit“, der in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts tobte, ist bekannt. Neumeister hat sich nicht eigentlich an ihm beteiligt. Er überließ ihn seinen Verehrern: zunächst Tilgner, dann Hunold und schließlich allen voran Mattheson. Seit 1715 Hamburger Hauptpastor, war er zwar mit Mattheson gut bekannt und auch für ihn als Oratorien-Librettist tätig, hatte aber keine Neigung, die anstößige Solokantatenform mit strenger Beschränkung auf Rezitativ und Arie weiterzuführen. Er schrieb viele Strophenlieder und „Kirchenstücke“ jener gemischten Art, die auch Johann Sebastian Bach bevorzugte.

⁷⁶ Vgl. Tilgners Vorrede zu den *Fünffachen Kirchen-Andachten*. Sie setzt sich gründlich mit den Einwänden auseinander, nennt aber keine Namen.

⁷⁷ Vgl. *Die allerneueste Art*, S. 408, über die Arien: „daß sie allemahl die Sententiam Generalem desjenigen, was vorher geredt ist, oder noch geredt werden soll, oder einen besondern Affect, oder eine Morale, in sich begreifen müssen.“

⁷⁸ Rengersche Ausgabe, Bl.)(4vf.

⁷⁹ *Die allerneueste Art*, S. 408.

⁸⁰ Bl.)(4r.

4. Bach und Neumeisters madrigalische Kantate

Johann Sebastian Bach vertonte zwar Neumeistersche Texte, aber er wählte sie aus den späteren Jahrgängen, in denen der Dichter selbst biblisches Wort und Choral und damit den älteren Kantatentypus wieder zu Ehren bringt. Die beiden Jahrgänge, die Neumeister für Eisenach (Telemann) geschrieben hat, wurden in der Folge am meisten rezipiert. Bach hat immerhin, noch bevor Gottfried Tilgners Ausgabe 1716 die Kantaten leicht zugänglich machte, BWV 18 schon 1715 aus dem 3. Jahrgang (1711: *Geistliches Singen und Spielen*) übernommen. Die übrigen vier Neumeister-Kantaten, BWV 24, 28, 59, 61 entstammen dem 4. Jahrgang (1714: *Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen*). Bach kannte freilich auch den 1. Jahrgang, dem er textliche Anregungen zu „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56) verdankt, und den 5. Jahrgang der *Fünfffachen Kirchenandachten*, aus dem er den Text zu einer Arie aus BWV 27 übernommen hat.

Nicht nur in bezug auf Neumeisters Texte stand Bach dem rein aus Arien und Rezitativen bestehenden strengen Kantatentypus reserviert gegenüber. Er sorgte auch bei den Libretti anderer Dichter fast immer für die Beigabe wenigstens eines Chorals. Sein Weimarer Librettist Salomon Franck, der längere Zeit Kantaten eines gemischten Typs geschrieben hatte, „bekehrte“ sich in den Jahrgängen von 1715 *Evangelisches Andachts-Opfer* und 1718 *Epistolisches Andachts-Opfer* zur strengen Form.⁸¹ Diese „Cantaten“ genannten Stücke beschränken sich jetzt auf einem Wechsel von Arien und Rezitativen und verzichten auf das Bibelwort. Bach aber hat bei den 13 Stücken, die er aus dem *Evangelischen Andachts-Opfer* übernommen hat, mit Ausnahme von BWV 132 und 152 auf eigene Faust einen Choral hinzugesetzt.⁸² Genauso ist er bei einigen der Kantatentexte von Georg Christian Lehms vorgegangen.⁸³ Freilich war diese Zugabe von Chorälen zu einem poetischen Werk auch bei

⁸¹ *Evangelisches Andachts-Opfer ... in geistlichen Cantaten*, Weimar: Bielcke 1715. *Epistolisches Andachts-Opfer! In Geistlichen Cantaten*, Weimar und Jena: Bielcke 1718. (D-Nla We 860). In Francks früheren Sammlungen finden sich vereinzelt Versuche solcher „Cantaten“. Die *Evangelischen Sonn- und Fest-Tages-Andachten*. Weimar und Jena: Bielcke 1717 (D-Ru 00/GI 9999 F822 E9) stellen einen Übergangstypus dar. Sie bestehen aus Einleitungsschor, vier Arien und Schlußchoral.

⁸² BWV 31, 72, 80, 155, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 185. Vgl. W. Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1984.

⁸³ *Gottgefälliges Kirchen-Opfer*, Darmstadt: Bachmann 1711. Rein madrigalisch sind nur BWV 35, 54, 170. Bei einigen Kantaten hat Lehms selbst einen Choral vorgeschlagen, bei BWV 13, 16, 32 fügt Bach einen Schlußchoral hinzu. Vgl. E. Noack, *Georg Christian Lehms. Ein Textdichter Johann Sebastian Bachs*, BJ 1970, S. 7–18.

Oratorien durchaus geläufig⁸⁴ und läßt sich nicht zuletzt aus musikalischen Gründen erklären: Der Komponist wünscht sich musikalische Abwechslung und einen vollen Schluß.⁸⁵ Bach legte auch bei weltlichen Kantaten Wert auf Ensembles und hat sie eingefügt (vgl. BWV 211 – ursprünglicher Text von Picander). Daß er seinen geistlichen Kantaten Choräle hinzugefügt hat, sollte also nicht als Wendung gegen Neumeister verstanden werden und hatte wahrscheinlich auch musikalisch-strukturelle und nicht nur rein kirchliche Gründe. Ungeachtet der Vielfalt von Kantatenformen, die Bach komponiert hat, ist doch seit der Weimarer Zeit die Neuerung Neumeisters, die Einführung von Arie und Rezitativ als elementarer Bausteine, auch in seinem Werk bestimmend. Die Hochschätzung von Neumeisters innovativer Leistung faßte 1716 Gottfried Tilgner, der Herausgeber der *Fünffachen Kirchenandachten*, zusammen als er deren Autor als einen Mann pries, „welchem ohne Widerspruch der Ruhm gebühret/ daß er der Erste unter uns Teutschen gewesen/ der die Kirchen-Musick durch Einführung der geistlichen Cantaten in bessern Stand gebracht und in den iletzigen Flor versetzt hat.“⁸⁶

⁸⁴ Vgl. die Beigabe von Chorälen zu *Der Blutige Und Sterbende JESUS* von Christian Friedrich Hunold durch den Komponisten Reinhard Keiser für die Aufführung Hamburg 1710: D-Ha, *Sammelband Nr. 216, Acta Hamb. Tom. XVI (1709–1710)*, Nr. 62; zu *Thränen unter dem Creutze Jesu* von Ulrich König ebenfalls durch Keiser für die Aufführung Hamburg 1711: D-Ha, *Sammelband Nr. 217, Acta Hamb. Tom. XVII (1711–12)*, Nr. 16; zu Johann Christoph Wentzels *Der Gott-Liebenden Seelen Wallfahrt* durch den Komponisten Georg Bronner für die Aufführung Hamburg 1710.

⁸⁵ Vgl. Matthesons Besprechung „Des fragenden Componisten Verhör über eine gewisse Passion“ in: *Critica Musica*, Hamburg 1722–1725 (Neudruck Amsterdam 1964), Bd. II, P. V, S. 12 zum Anfang einer Passion. Mattheson schlägt hier aus musikalischen Gründen einen vollstimmigen Choral vor. Seine eigene Bearbeitung des Postelschen Librettos *Das Lied des Lammes* hat er auch chorisch abgeschlossen.

⁸⁶ *Herrn Erdmann Neumeisters Fünffache Kirchen-Andachten*, Vorrede Bl.)((2v. – Der vorstehende Artikel verdankt sich in einigen Teilen meiner Monographie *Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, die demnächst erscheinen wird.