

Nach rund sieben Jahrzehnten scheint es an der Zeit, sich mit jenem Thema aufs Neue zu beschäftigen, dem zuletzt 1935 Walter Serauky mit dem Abschnitt *Kardinal Albrecht und das „Neue Stift“ in Halle* seines Werkes *Musikgeschichte der Stadt Halle* ausführlich seine Aufmerksamkeit zugewandt hatte.¹

Die erneute Behandlung des Themas hat zwei Gründe: Zum einen geht es um eine Materie, die eng mit dem Thema der Zweiten Sächsischen Landesausstellung *Glaube und Macht – Sachsen im Europa der Reformationszeit* verknüpft ist, in deren Rahmen unsere Tagung stattfindet. Und zum andern haben die Kunstwissenschaft und die Historische Wissenschaft in letzter Zeit derart viele neue Erkenntnisse zu Kardinal Albrecht und seiner Hallischen Residenz zutage gefördert, dass die musikwissenschaftliche Forschung allen Anlass hat, von dort Impulse zu empfangen und nach Möglichkeit nutzbar zu machen.

Dieses Referat kann nicht mit fertigen neuen Ergebnissen aufwarten – von der Erörterung zweier bildlicher Darstellungen abgesehen –, will aber mit den hier niedergelegten Beobachtungen zu weiterer Beschäftigung mit dem Thema anregen, das – so stellt es sich mir zur Zeit dar – zwangsläufig eine Erweiterung über die Residenz Kardinal Albrechts in Halle hinaus zur generellen Frage nach der Musikpflege an den vorreformatorischen mitteldeutschen Dom- und Kollegiatstiften erfährt. Ich mache damit erneut auf das weite, bislang nur sehr punktuell beachtete Feld der mitteldeutschen Musikmedävistik aufmerksam.

Wenden wir uns zunächst Kardinal Albrecht von Brandenburg zu, der von 1490 bis 1545 lebte und als Erzbischof von Magdeburg mit dem Ehrentitel „Primas Germaniae“, als Postulierter Administrator der Diözese Halberstadt und schließlich als Erzbischof von Mainz zugleich Reichserzkanzler und damit als ranghöchster unter den deutschen Kurfürsten über eine Machtkumulation verfügte, wie sie, kirchenrechtlich eigentlich unerlaubt, in dieser Zeit einmalig war.

Der Hohenzollernprinz wurde nach einem Theologiestudium 1513 zum Priester geweiht und 1514 auf die Bischofssitze Magdeburg und Halberstadt berufen. Ein Jahr später erhielt er zusätzlich noch das Mainzer Bischofsamt. Papst Leo X. erhob ihn schließlich – gegen den Willen des Mainzer Domkapitels, mit dem Albrecht sich zeitlebens in einem spannungsreichen Verhältnis befand – 1518 zum Kardinal.²

1 Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 1, Halle und Berlin 1935, S. 63–130.

2 Eine gute Zusammenfassung neueren Datums bietet Friedhelm Jürgensmeier, *Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490 – 1545), Kurfürst-Erzbischof von Mainz und Magdeburg, Bischof von Halberstadt*, in: *Albrecht von Brandenburg, Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal*, hrsg. von Berthold Roland, Mainz 1990, S. 22–41.

Seiner Macht- und Ämterhäufung suchte Albrecht äußeren Ausdruck zu verleihen, indem er 1520 ein neues Kollegiatstift in seiner Hauptresidenz Halle gründete, einen alten Plan seines Vorgängers, des Erzbischofs Ernst von Sachsen, aufgreifend. (Oft residierten Bischöfe nicht am Ort ihres jeweiligen Domkapitels, in diesem Falle Magdeburgs, um von diesem in gewissem Grade unabhängig zu sein.) Er siedelte die Dominikaner in eine andere Kirche um und baute ihre große gotische Hallenkirche zu seiner Stifts- und Kollegiatkirche aus, es ist der heutige „Dom“ in Halle.³

Im Nachhinein stellt sich die Frage, weshalb Albrecht ein derart großes, neues Unternehmen begann und mit riesigen Geldsummen ausbaute zu einer Zeit, als die Reformation nicht nur sonstige weite Territorien Deutschlands, sondern auch seine beiden eigenen mitteldeutschen Diözesen Halberstadt und Magdeburg im Fluge zu erobern begann.

Sicherlich bewogen ihn dazu mehrere Gründe: Der reformatorischen Bewegung sollte ein Bollwerk entgegengesetzt werden, zugleich aber sollte das Reformbedürfnis der Kirche, zu dessen Erfüllung sich zum Beispiel nahezu alle deutschen Fürsten einig waren, ohne dass etwas Grundlegendes geschah, durch eine absolut kirchenkonforme, ja strenge Stiftsführung unterstrichen werden.

Mit Albrecht stand eine Persönlichkeit mit recht unterschiedlichen Wesensmerkmalen an der Spitze der alten Kirchenorganisation in Deutschland. Nach allem, was wir wissen, war er ein Mann von aufrichtiger spätmittelalterlicher Frömmigkeit, in der Auseinandersetzung von erasmischer Mäßigung – nicht von ungefähr trafen sich seine Delegierten mit jenen der ernestinischen und albertinischen Wettiner auf Anregung des Erasmus von Rotterdam 1534 zu Verständigungsgesprächen in Leipzig⁴ –, dabei aber von einem überbordenden Prachtbedürfnis, das sich nicht zuletzt in den Gold- und Silberbehältnissen seiner Sammlung von etwa 22.000 Reliquien zeigte, einer Kollektion, mit der er andere dieser Art, zum Beispiel die Kurfürst Friedrichs des Weisen im Allerheiligenstift zu Wittenberg mit „nur“ 19.000 Reliquien, deutlich übertrumpfte. Solche Reliquienfrömmigkeit wurde von Martin Luther als Götzendienst scharf gezeißelt, der deshalb Albrecht schließlich als „Abgott zu Halle“ bezeichnete.⁵

Über das reiche liturgische Leben am Neuen Stift sind wir nicht erst seit Seraukys Zusammenfassung, sondern seit etwa hundert Jahren durch mehrere grundlegende Arbeiten von Historikern unterrichtet, von denen hier vor allem jene von Paul Redlich und Nikolaus Müller genannt werden sollen.⁶ Aus der Arbeit Müllers geht hervor, dass das durch Kurfürst Joachim II. von Brandenburg 1536 gegründete Stift in Cölln-Berlin in zahlreichen Details, auch in der Liturgie, dem Hallischen Stift Kardinal Albrechts nachgebildet wurde, so dass von Berlin auf Halle Rückschlüsse gezogen werden können (Kardinal Albrecht war der Onkel von Kurfürst Joachim II.).

3 Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen-Anhalt II: Regierungsbezirke Dessau und Halle*, München und Berlin 1999, S. 249–255.

4 Vgl. Helmar Junghans, *Die Ausbreitung der Reformation von 1517 bis 1539*, in: *Das Jahrhundert der Reformation in Sachsen*, hrsg. von Helmar Junghans, Berlin 1989, S. 64.

5 Vgl. Jürgensmeier, *Kardinal Albrecht* (wie Anm. 2), S. 33; Martin Luther, *Brief vom 1. Dezember 1521*, in: *Luthers Werke*, hrsg. von Otto Clemen, Bd. 6: *Luthers Briefe*, hrsg. von Hans Rückert, Berlin 1966, Nr. 44, S. 80–82.

6 Paul Redlich, *Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift in Halle 1520–1541*, Mainz 1900; Nikolaus Müller, *Der Dom zu Berlin*, Bd. 1, Berlin 1906, darin besonders: *Zur Geschichte des Gottesdienstes der Domkirche zu Berlin in den Jahren 1540–1598*, S. 270–482.

Dem musikalisch-liturgischen Leben am Neuen Stift in Halle wollen wir uns in einem zweiten Abschnitt zuwenden, in dem die uns eigentlich bewegenden neuen Fragen gestellt werden sollen.

Zuvor aber geht es um einen anderen liturgischen Aspekt, den bildkünstlerischen, über den seit den 1990er Jahren beneidenswert erfolgreich gearbeitet wurde. Die wichtigste unter mehreren Publikationen stellt das Buch *Der katholische Cranach – Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)* von Andreas Tacke dar.⁷ In dieser Arbeit und weiteren begleitenden Aufsätzen des Verfassers wird anhand zahlreicher Belege und neuer Erkenntnisse der bildkünstlerische Umfang der Ausstattung des Neuen Stifts und die dahinterstehende Intention des Kardinals Albrecht veranschaulicht. Andreas Tacke schreibt u. a.:

„Die hohe Qualität neuerer Forschungen kann keinen Zweifel aufkommen lassen, daß Cranach bahnbrechend war für die reformatorischen Bildprogramme. Schon die Tatsache, daß das ‚Bild‘ des Reformators uns im wesentlichen durch Cranach überliefert wurde, scheint diesen unauflöslich mit Luther verbunden zu haben. Umso erstaunter hat man immer wieder Cranach’sche Kunstwerke registriert, die, in keineswegs geringer Zahl, sich einem seit Generationen tradierten Verständnis seiner Kunst verweigerten.“⁸

Nach seiner Auseinandersetzung mit konventionellen Deutungen des in der Tat verwundernden Sachverhalts, dass von Cranach und seiner Werkstatt viele „katholische“ Bilder aus den Jahren nach 1520 existieren, schreibt Tacke:

„Geht man zu den Quellen – für die Kunstwissenschaft sind die Kunstwerke selbst die vornehmsten, wenn auch nicht die einzigen –, dann wird man feststellen, daß Lucas Cranach in den die deutsche Reformation entscheidend prägenden zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts nicht nur am Wittenberger Hof und für den Reformator arbeitete, sondern zugleich im Dienst des dynastischen und theologischen Gegners der Wettiner und Martin Luthers stand, des wohl mächtigsten weltlichen und geistlichen Würdenträgers der deutschen Reformationszeit: Kardinal Albrechts von Brandenburg.“⁹

Ein letztes Zitat in diesem Zusammenhang:

„Für seine ‚Trutzburg Roms‘ gewann Albrecht von Brandenburg *die* Künstler, die zu den berühmtesten der deutschen Renaissance zählen: Buchmaler, Seidensticker, Drucker, Goldschmiede, Bildhauer, Maler und Architekten gehörten der ersten Garde an, Agenten waren beschäftigt, in anderen Ländern Kunsteinkäufe zu tätigen. Doch der Künstler, der den größten und wichtigsten Auftrag erhielt, war Lucas Cranach der Ältere in Wittenberg. Kein anderer hatte einen so großen Anteil an der Ausstattung

7 Andreas Tacke, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)*, Mainz 1992 (*Berliner Schriften zur Kunst*, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 2).

8 Ebd., S. 9.

9 Ebd., S. 11.

der Stiftskirche des ‚Abgottes zu Halle‘ wie Cranach. Fast hundertachtzig (!) Gemälde fertigte er für das Stift und die Hallenser Residenz Albrechts an. Allein 142 Bilder waren für einen Heiligen- und Passionszyklus bestimmt, der nicht nur programmatisch, sondern auch künstlerisch die Ausstattung des Stifts ausmachte. Dabei lag die Planung des Zyklus in den Händen des Werkstattleiters: Cranach d. Ä. fertigte die für die Präsentation beim Kardinal bestimmten Zeichnungen an. Die Ausführung überließ er fast vollständig einem Meisterschüler und einigen Werkstattgehilfen. Diese Händescheidung wird in der vorliegenden Studie nachgewiesen werden, ebenso wie die Benennung des Meisterschülers als Simon Franck, dessen Name schon früher, aber nicht in diesem Zusammenhang genannt wurde. Sein Name soll gleichzeitig ein Vorschlag für die Auflösung des Notnamens ‚Meister der Gregorsmesse‘ bzw. ‚Pseudo-Grünewald‘ sein.“¹⁰

Tacke wird hier nicht nur wegen des überaus erstaunlichen Faktums ausführlich zitiert, dass mitten im Zentrum der lutherischen Reformation in Wittenberg, in allernächster Nachbarschaft zu Luthers Wohnung, zur benachbarten Universität, zum Melanchthonhaus, schräg gegenüber der Wittenberger Stadtkirche und nicht weit von der Schloss- und Stiftskirche simultan Bilder in großer Anzahl entstanden, die für beide schroff entgegengesetzte Lager bestimmt waren, solche mit reformatorischem und solche mit altkirchlich-katholischem Bildprogramm. Es geht auch um den genannten Meisterschüler Cranachs, Simon Franck, von dem die beiden „Gregorsmesse“-Gemälde stammen, die ihm den erwähnten Notnamen eingebracht hatten.

Simon Franck und ungenannte Maler der Cranachwerkstatt haben in nur fünf Jahren, bis 1525, den Riesenauftrag Kardinal Albrechts bewältigt. Es darf hier der Gedanke eingeflochten werden, dass Franck, der zeitlebens Katholik blieb, wohl von Cranach mit der malerischen Ausführung des „katholischen Auftrags“ Kardinal Albrechts beauftragt worden war, während dieser selbst, der die Bildentwürfe dazu lieferte, sich lieber den lutherisch-reformatorischen Bildern gewidmet haben wird.

Ist dieser Auftrag Albrechts an Cranach schon erstaunlich, so ist noch erstaunlicher, dass etwa zehn Jahre später derselbe Lucas Cranach d. Ä. einen ähnlich katholischen Großauftrag annahm und ausführte, jenen des schon erwähnten Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg für die Ausstattung seines 1535 neu gegründeten Stifts in Cölln-Berlin. Hier galt es, den Hauptaltar und 14 Nebentäpfe mit Bildern zu versehen – und das ohne Simon Franck, der inzwischen nach Halle übersiedelt war und seit 1531 im Dienst Kardinal Albrechts stand. Das Neue Stift in Halle als Vorbild und das Domstift in Berlin als dessen Abbild, das allerdings mit der Konversion Joachims II. zur Reformation schon im Dezember 1539 allmählich auch in liturgischer Hinsicht evangelisch wurde, sind künstlerisch wie liturgisch sehr eng aufeinander bezogen.¹¹ Ihre Quellen können in gewisser Weise einander wechselseitig erhellen.

Wir werden im letzten Teil dieser Ausführungen die Frage nach weiteren gegenseitigen Abhängigkeiten von mitteldeutschen Stiftten in liturgisch-musikalischer Hinsicht stellen, gibt es doch eine solche Spur der Dependenz der Hallischen Passionsliturgie von der im Wittenberger Allerheiligentstift.

¹⁰ Ebd., S. 12.

¹¹ Ausführlich dazu ebd. im Kapitel *Das Abbild Berlin* den Abschnitt *Zur Analogie der Liturgie in Berlin und Halle*, S. 189–217.

Zunächst aber stehen die beiden „Gregorsmessen“-Bilder des Simon Franck, des einstmaligen Meisterschülers Cranachs in Wittenberg, zur Debatte, der bis zur Auflösung des Neuen Stifts in Halle und seiner Übersiedlung nach Aschaffenburg 1541 das Hallische Bürgerrecht besaß und im Dienste des Kardinals stand.

II.

In Aschaffenburg, einem der Residenzorte der Mainzer Erzbischöfe, werden zwei Bilder des 16. Jahrhunderts aufbewahrt, die beide eine so genannte Gregorsmesse darstellen, jenes Wunder, als dem zelebrierenden Papst Gregor Christus leibhaftig auf dem Altar erschienen ist. Das eine Gemälde befindet sich in der Kunstgalerie des Aschaffener Schlosses, die Teil der Bayerischen Staatsgemäldesammlung München ist (Abb. 1), und das andere, ebenfalls im Besitz dieser Sammlung, hat in der Aschaffener Stiftskirche St. Peter und Alexander seinen Platz gefunden (Abb. 2).¹² Auf beiden Gemälden ist in voller Größe und ganz porträtähnlich Kardinal Albrecht von Brandenburg zu erkennen. Für unseren Zusammenhang von Bedeutung ist die auf beiden Bildern zu erkennende Sängergruppe.

Im Artikel *Mainz* der neuen Ausgabe der MGG, von Günter Wagner verfasst und auf dem alten MGG-Artikel von Adam Gottron fußend, heißt es:

„Es scheint, daß die Kurfürsten seit Albrecht von Brandenburg neben der Domsängerschule auch über eine eigene Kapelle verfügten, die z. B. auf zeitgenössischen Gemälden (heute im Aschaffener Schloß) abgebildet ist. Erst unter Erzbischof Johann Wolfgang von Dalberg (1582–1601) wirkte neben dem Hoforganist auch ein Kapellmeister.“¹³

Im Folgenden soll mit an Gewissheit grenzender Wahrscheinlichkeit begründet werden, dass die auf beiden Bildern dargestellte Sängergruppe nicht zum Mainz-Aschaffener Hof des Erzbischofs Albrecht gehörte, sondern zum Neuen Stift in Halle.

Wie erwähnt trat Simon Franck nach Fertigstellung des großen Auftrags durch Kardinal Albrecht 1525 aus der Cranach-Werkstatt aus, wohl aus konfessionellen Gründen, wurde 1529 Hallenser Bürger, schuf in dieser Zeit das Bild des Hochaltars der Marktkirche, um nach 1530 direkt in den Dienst des Kardinals zu gelangen.

Den Abtransport der Hallischen Kunstschatze nach Aschaffenburg bzw. Mainz 1541 hatte er zu organisieren, von denen der größte Teil später, 1552, dem Brand des Aschaffener Schlosses zum Opfer gefallen ist. In Aschaffenburg bezog Franck zusammen mit seiner Frau ein Haus unmittelbar neben dem der Kardinalsmätresse Agnes Pleß. Er starb in der Stadt um 1547.¹⁴

Schauen wir uns die beiden Darstellungen näher an, dann bemerken wir, dass die drei vor dem Altar knienden Priester, also der heilige Papst Gregor und zwei Konzelebranten, auf beiden Bildern dieselben Personen sein müssen. Eine Porträtähnlichkeit mit

¹² Ebd., Farbabb. 2–4, Abb. 16 (S. 40).

¹³ Günter Wagner, *Mainz*, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1592f.

¹⁴ Biographische Mitteilungen zu Simon Franck siehe Tacke *Der katholische Cranach* (wie Anm. 7), S. 41–71.



Abb. 1: Simon Franck, *Gregorsmesse*, Tafelbild (150 cm x 110 cm), vor 1541, Staatsgalerie Aschaffenburg.



Abb. 2: Simon Franck, *Gregorsmesse*, Tafelbild (147 cm x 107 cm), vor 1541, Stiftsbasilika St. Peter und Alexander Aschaffenburg.

Priestern des Neuen Stifts ist anzunehmen, ihr könnte nachgegangen werden. Hinter der Priestergruppe befindet sich auf beiden Bildern der Kardinal selbst, auf Abb. 2 trägt er mit beiden Händen die Papstkrone, auf Abb. 1 steht er zusammen mit einem Bischof und einem dritten Geistlichen hinter einem Tisch, auf dem sein Kardinalshut und ein Gebetbuch liegen sowie ein Rosenkranz in der Hand der dritten Person. Ist die päpstliche Tiara auf dem Altar neben dem liturgischen Gerät Gregor zuzuordnen, so kann die Papstkrone in den Händen Albrechts, Andreas Tacke zufolge, einen Hinweis auf Albrechts Ambitionen bedeuten, einmal selbst die Tiara zu tragen, unabhängig davon, ob jemals dazu eine reale Aussicht bestanden hat.¹⁵

Von dieser Beobachtung her kann das Bild nicht in Aschaffenburg oder Mainz entstanden sein, zu einer Zeit also, da Albrecht seine hochfliegenden Pläne längst hatte begraben müssen. Er musste als Besiegter seine Zelte in Mitteldeutschland abbrechen und die letzten vier Lebensjahre resigniert und in Spannung mit seinem Mainzer Domkapitel verbringen.

Von ausschlaggebender Bedeutung ist aber die Tatsache, dass nur ein einziges Bild von Simon Franck aus dessen Aschaffenburger Zeit vorhanden ist, ein Männerporträt aus dem Jahre 1543 – und das ist eine Zuschreibung.¹⁶

Vor allem aber interessiert uns die auf beiden Bildern dargestellte Sängerkapelle, einmal in einem überdachten Sängerstand, das andere Mal neben dem baldachingedekten Bischofssitz. Beide Male steht der Chor hinter einem Doppelpult, auf dessen Vorderseite ein geschlossenes, wohl liturgisches Buch liegt. Auf der Rückseite des Pultes liegt ein größerformatiges aufgeschlagenes Buch, aus dem die Männer und Knaben singen. Auf beiden Darstellungen steht die Sängerguppe so dicht gedrängt, dass nur die Knaben und die erste Reihe der Männer die Noten und Texte erkennen können. Singen sie gregorianisch einstimmig oder singen sie mehrstimmige Figuralmusik? Dabei bleibt freilich die Frage offen, ob man von einem Bilde dieser Art die realistische Darstellung einer Musiziersituation erwarten darf.

Deutlich von den anderen Sängern zu unterscheiden ist der musikalische Leiter mit einem Stab in der Hand. Auch er singt mit. Auf dem Bild der Aschaffenburger Galerie (Abb. 1) hat er Tonsur, ist also ein Kleriker. Auf Abb. 2 befinden sich zwei nicht singende Männer im Sängerstand. Wir werden versuchen, die Funktion dieser Personen zu erkennen.

Da dem alten und neuen MGG-Artikel *Mainz* zufolge keine archivalischen oder sonstigen Nachweise einer erzbischöflichen Sängerkapelle in Mainz oder Aschaffenburg zur Zeit des Kardinals Albrecht von Brandenburg vorhanden sind – ein Mainzer Domkapellmeister wurde erst viel später angestellt – und mehrere Indizien für die Darstellung der Sängerkapelle im Neuen Stift zu Halle durch Simon Franck sprechen, können wir davon ausgehen, die nicht wenigen Quellenangaben zur Hallischen Liturgie und überlieferte Angaben zum Musikpersonal am Neuen Stift durch diese beiden bildlichen Darstellungen ergänzt zu finden.

15 Andreas Tacke, *Das Hallenser Stift Albrechts von Brandenburg – Überlegungen zu gegenreformatorischen Kunstwerken vor dem Tridentinum*, in: *Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der frühen Neuzeit*, hrsg. von Friedhelm Jürgensmeier, Frankfurt 1991, S. 357–380, besonders S. 373.

16 Tacke, *Der katholische Cranach* (wie Anm. 7), S. 67.

III.

Walter Serauky schreibt:

„Kardinal Albrecht war nicht nur ein Freund und Förderer der bildenden Künste. Auch der Musik, insbesondere der Kirchenmusik widmete er reges Interesse und schuf ihr einen glanzvollen Rahmen. Ein hohes Ideal schwebte ihm vor, durch Errichtung eines besonders privilegierten, prunkvoll ausgestatteten Heiligtums den wankenden Glaubenslehren der alten Kirche eine neue Stütze zu geben, alle Künste des Ohrs und des Auges sollten diesem Ziele dienstbar sein, in edlem Wettstreit Malerei, Bildhauerkunst und Musik miteinander um den Vorrang ringen.“¹⁷

Solch blumiger Rede ist sachlich nicht viel mehr zu entnehmen, als dass sie ein Bild der gesamten Kunstpflege am Neuen Stift in Halle zwischen 1520 und 1541 suggeriert, in der die Musik eine ebenso große Rolle gespielt habe, wie die genannten anderen Künste. Es ist ein Bild, dem man in Anbetracht der auch in den bisherigen Ausführungen ange deuteten überreichen Kunstschatze in Halle, in Auftrag gegeben durch den kunstsinnigen Kardinal – er ließ außer Lukas Cranach und seine Werkstatt neben anderen auch Albrecht Dürer und Matthias Grünewald für sich arbeiten –, und auch in Anbetracht des reichen gottesdienstlichen Lebens, ganz leicht erliegen kann.

Wie war der Personalbestand des Neuen Stifts? In den der Gründung des Stifts vorausgehenden Planungen waren 1519 vorgesehen: Außer dem Erzbischof selbst 1 Propst, 1 Dekan, 1 Kantor und 1 Scholastikus als hochrangige Prälaten, 12 Kanoniker und 12 Vikare als Stiftsgeistliche, 12 Chorsänger und der Succentor als ihr Leiter, 1 Kustos, 4 weitere Küster, 4 Knaben, 1 Prediger, 1 Organist und 1 Bälgetreter. 1537, vier Jahre vor dem Ende des Stifts, gab es zwei Organisten, von denen einer Wolff Heintz war, und zwei Kalkanten.¹⁸ Über die Rolle des „Kantors“ schreibt Serauky:

„Die größte musikalische Machtfülle vereinigte in seiner Person der Kantor. Ihm unterstand die gesamte Kirchenmusik, also das Ritualwesen, die Liturgie und der Chorgesang, dessen Leitung er aber, die hohen Feste ausgenommen, gewöhnlich dem succentor oder dem von ihm beauftragten Chorregenten überließ.“¹⁹

Hier bleibt Etliches im Unklaren. Obgleich die hohen und niederen Klerikerstellen in Halle keine Pfründen waren, sondern ihre Inhaber nach Anwesenheit bezahlt wurden, ist es so gut wie ausgeschlossen, dass der „Cantor“ als eine hohe Dignität maßgeblich den Kirchengesang, wie beschaffen dieser auch gewesen sein mag, musikalisch geleitet hat. Die Prälaten saßen in den großen wie den Nebengottesdiensten an ganz anderer Stelle, als die Chorsänger ihren Platz hatten.²⁰ Der Sänger mit dem Stab auf unseren beiden Bildern dürfte der leitende Succentor sein, auf einem der Bilder ist er tonsuriert, war also ebenfalls Kleriker. Die beiden nicht singenden Männer auf der Abb. 2 dürften zwei der fünf im Stift vorhandenen Küster sein.

17 Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle* (wie Anm. 1), S. 63.

18 Ebd., S. 67, 70.

19 Ebd., S. 68.

20 Ebd., S. 69.

Der von Serauky zitierte Eid des Kantors hatte u. a. zum Inhalt, dass dieser sich bei Unpässlichkeit durch den Scholastikus oder einen anderen älteren Kanoniker vertreten lassen soll.²¹ Bei solcher Funktion des Kantors kann es sich nur um die liturgischen Intonationen, um gregorianisches Alternatimsingen gehandelt haben. Einen Musikfachmann dürfte die Hallenser Prälatenstelle „Cantor“ nicht erfordert haben.

Handelt es sich bei dem jeweils auf dem Doppelpult liegenden aufgeschlagenen Pult um ein Chorbuch mit mehrstimmiger Musik? Die von Paul Redlich 1900 und danach von Serauky mitgeteilten archivalischen Angaben zu den im Stift vorhanden gewesenen liturgischen Büchern besagen, dass 1525 in der Stiftsakristei laut Inventar vom 3. Oktober „22 messbücher gross und cleyn“ und ein „Psalterium Ernestj“ vorhanden waren. „Messbücher“ kann ganz unterschiedliches meinen: Reine Textabschriften mit dem Ordinarium und Proprium für das ganze Kirchenjahr oder mit dem Proprium allein etwa als „Gradualia“ oder Textabschriften mit gregorianischen Melodien oder Codices als Chorbücher mit Figuralmessen und anderen mehrstimmigen liturgischen Stücken.

Da es sich bei den 22 Messbüchern um „große“ und „kleine“ gehandelt hat, ist nicht auszuschließen, dass auch Handschriften mit Noten unter ihnen waren. Nichtsdestoweniger erhalten wir keinen Aufschluss darüber, ob sie Figuralmusik zum Inhalt hatten. Bei dem „Psalterium Ernesti“ hat es sich sicherlich um ein Psalmenbuch aus der Zeit des Erzbischofs Ernst von Sachsen, Albrechts Vorgänger, gehandelt.

Neben den erwähnten liturgischen Büchern in der Sakristei werden weitere genannt für „dye herrenn“, also die Stiftskleriker im Hohen Chor: „2 gradal, 2 antiphonaria, 1 veniten buch [d. i. ein Buch mit den verschiedenen, „Venite exsultemus Domino“ beginnenden Invitatorien], 1 ordinarus, 1 collectir, 1 regentenbuch, 1 lamentacion buch, 1 alleluja buch, 17 Magdeburgische brevir, 10 lectionaria“ – alles liturgische Bücher für die mitsingenden und mitbetenden Stiftskleriker.²²

Im Anschluss daran werden „vor die chorschüler“ aufgeführt „2 gradal, 2 antiphonaria, 4 psalteria gross und cleyn“ sowie „2 pergamen bucher mitt etzlichen historien.“²³ (Waren das abzusingende biblische Historien oder waren es Heiligenlegenden?) Aufgabe der vier 1519 erwähnten Chorknaben war es demnach, im Hohen Chor zusammen mit den Stiftsklerikern in den Gottesdiensten, d. h. den Messen und den Stundengebeten, zu singen.

Unsere beiden Darstellungen der „Gregorsmesse“ von Simon Franck geben vielleicht eine reale Singsituation wieder, aber nicht eine solche im Hallischen Dom. In geringer Entfernung von ihm gab es außerdem die ursprüngliche Stiftskirche, nämlich die Magdalenenkapelle im Bischofsschloss, der jetzigen Moritzburg, ein sehr viel kleinerer Raum als die von Kardinal Albrecht zur neuen Stiftskirche umgewandelte große Dominikanerkirche. Priester und Sänger der Chorschola – als solche muss man die 12 Sänger mit ihrem Succentor und die 4 Chorknaben ansehen – teilten sich in einen „großen Chor“ und einen in einer Seitenkapelle postierten „kleinen Chor“, der aus zwei Priestern, drei Chorales, einem Küster, einem Organisten und einem Kalkanten bestand und an hohen Festen gesondert von den übrigen Dienst zu tun hatte.²⁴ Es bedurfte zeitweilig zweier Organisten an der „großen“ und an der „kleinen Orgel“.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 81.

23 Ebd., S. 82.

24 Ebd., S. 73f.

Mit der Erwähnung der Organisten stellen wir nun die schon mehrfach angeklungene Frage, die bei Walter Serauky kaum und bei den Historikern, auf deren grundlegende Arbeiten er sich stützt, überhaupt nicht gestellt wurde, die jedoch für die Beschreibung der „Musik“ im Neuen Stift von ausschlaggebender Bedeutung ist: Wurde in diesem Neuen Stift des Kardinals Albrecht überhaupt mehrstimmig musiziert, gab es neben der Orgelmusik vokale Figuralmusik?²⁵

Unmissverständlich klare Hinweise darauf findet man in Seraukys und seiner Gewährsleute Ermittlungen fast nicht! Auch in Bezug auf die Orgelmusik ist man auf ihre generell schmale Überlieferung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angewiesen.²⁶ Sie dürfte es als mehrstimmige Musik auf jeden Fall gegeben haben. Wie stand es jedoch mit der vorhandenen großen und reichen polyphonen Messen- und Motettenliteratur sowie den zahllosen Vertonungen sonstiger liturgischer Stücke? Serauky listet ausführlich auf, wann welche liturgischen Stücke innerhalb der Stifts-Liturgie zu singen waren,²⁷ gibt aber keinen Nachweis ihrer mehrstimmigen Ausführung.

Einen einzigen späten Hinweis kann man anführen, der in diese Richtung weist, der aber nicht deutlich genug ist, um daraus schlüssig etwas ableiten zu können:

Julius Pflugk, der nachmalige letzte katholische Bischof von Naumburg-Zeitz und hoch gebildete humanistisch geprägte Geistliche aus alter sächsischer Adelsfamilie, schickte 1536 dem letzten katholischen sächsischen Herzog in Dresden, Georg dem Bärtigen, einen Bericht vom Besuch des brandenburgischen Kurfürsten Joachim II. – wir erwähnten ihn bereits – bei Kardinal Albrecht in Halle. Nach der Beschreibung der Osterprozession vor dem Hochamt heißt es in seinem Brief: „Vnd damit ich auff die Messe kumme, ist darvnter kostliche Musica gebrawcht worden.“²⁸ Denkbar also, dass in den letzten Jahren der Existenz des Stiftes wenigstens aus Anlass hoher Fürstenbesuche mehrstimmig musiziert worden ist. Für die Leitung und vielleicht auch für die Komposition solcher Musik kam in erster Linie der Stiftsorganist Wolff Heintz in Frage, aus dessen Feder ein schmales, aber gut gearbeitetes kompositorisches Oeuvre erhalten geblieben ist und der sich erst nach seiner Entlassung aus Albrechts Diensten öffentlich zur Reformation bekannte, obwohl er seit langem mit Luther in freundschaftlicher Verbindung gestanden hatte²⁹ – eine Parallele zu Ludwig Senfl, der allerdings den Konfessionswechsel öffentlich nicht vollzog.

Wolff Heintz hatte als Musiker maßgeblich an dem ersten deutschen katholischen Gesangbuch mitgearbeitet, das der Hallische Stiftsprälat und Halberstädter Weihbischof Michael Vehe 1537 in Leipzig herausbrachte und zu dem mehrere bedeutende katholische Persönlichkeiten der Zeit wie der Dresdner Hofkaplan Johann Cochlaeus, der sich früher auch musiktheoretisch geäußert hatte,³⁰ und Georg Witzel beigetragen haben.

25 Ebd., S. 109: „Solche Instrumentalkyries waren in der – hier allerdings nicht zur Debatte stehenden – mehrstimmigen Messe des 16. Jahrhunderts durchaus nichts Seltenes.“

26 Dazu ebd., S. 76.

27 Ebd., S. 101–129. Diese Auflistung folgt dem handschriftlichen Pergamentcodex *Breviarius*, Halle 1532 (Staatsbibliothek Bamberg) und nennt nur eine Auswahl.

28 Tacke, *Der katholische Cranach* (wie Anm. 7), S. 190.

29 Klaus-Peter Koch, *Heintz, Wolff*, in: MGG2, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1221–1223.

30 Klaus-Jürgen Sachs, *Cochlaeus, Johannes*, in: MGG2, Personenteil Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 1297–1300.

Dieses Vehesche Gesangbuch macht deutlich, wie sehr der reformatorische Impetus selbst in den innersten Kreis des Kardinals Albrecht, zu dem Vehe gehörte, eingedrungen war.³¹ Zwei Jahre später wurde auch Leipzig evangelisch und vier Jahre später löste Albrecht das Neue Stift auf und ging nach Aschaffenburg und Mainz – Schlusspunkt eines überreif gewordenen Spätmittelalters!

Auf eine Frage sei eingegangen, die bislang kaum zur Diskussion gestanden hat: Wie hat man denn an den mitteldeutschen Dom- und Kollegiatstiften, also auch in Halle, gregorianisch gesungen? Auf den ersten Blick ist das eine nicht zu beantwortende Frage, denn Schallaufzeichnungen gibt es ja nicht. Aber mir sind zwei schriftlich niedergelegte Höreindrücke bekannt – sicherlich gibt es noch etliche mehr –, denen man zumindest ungefähr entnehmen kann, in welcher Art und Weise hierzulande Gregorianik gesungen wurde.

Aus dem Jahre 1537 ist uns das Urteil des Cornelius Ettenius, Sekretärs des päpstlichen Nuntius in Deutschland, Petrus Vorst, über den Kirchengesang am Hallischen Stift überliefert: „Fuerunt multi cantores, sed altissime et absurdissime boarunt.“ „Es gab viele Sänger, die aber viel zu hoch und unsinnig gebrüllt haben.“³²

Einen ganz ähnlichen Eindruck teilt Johann Mathesius mit, der Lutherschüler, erste Lutherbiograph und Stadtpfarrer von St. Joachimsthal im böhmischen Erzgebirge, Freund Ludwig Senfls und einer der wichtigen Musikzulieferer Georg Rhaws in Wittenberg. Im Zusammenhang seines Berichtes über das studentische Musizieren in Wittenberg schreibt er: „Die Chorales und Chorsänger zu Halberstadt schreyen wohl, aber sie singen übel.“³³

Nach meinem Dafürhalten handelt es sich nicht einfach um Unmusikalität und Unvermögen der Hallenser und Halberstädter Domsänger, sondern um den gravierenden Unterschied zwischen einem naturhaft-archaischen, mit bestimmter Stimmtechnik überlaut-rufenden Singen in sehr hoher Lage, wie es das heute noch in der Volksmusik auf dem Balkan und in einzelnen Gegenden Russlands³⁴ gibt, und der Hörerfahrung beider Schreiber eines ästhetisch weit verfeinerten Renaissance-Singens, wie es sich damals schon in München – Mathesius hatte Senfl dort kennengelernt –, erst recht aber in den Niederlanden, Frankreich und Italien längst eingebürgert hatte.

Serauky sieht in der „brüllenden“ Singweise der Hallenser Sänger einen Schwund des von ihm postulierten „Hochstandes der Kultmusik“ im Neuen Stift³⁵ – genau das Gegenteil war der Fall. Die musikalische Renaissance war im Neuen Stift zu Halle quasi noch nicht angekommen, man sang gregorianisch-einstimmig in urtümlich-mittelalterlicher Weise. Seltsame Kluft zwischen höchst entwickelter Malerei, Bildnerei, Architektur und vollendetem Kunsthandwerk einerseits und archaischer Musikpraxis andererseits!

31 Vgl. Michael Vehe, *Ein New Gesangbüchlin Geistlicher Lieder. Faks.-Druck der ersten Ausgabe Leipzig 1537*, hrsg. von Walther Lipphardt, Mainz 1970, S. 10ff. (*Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte* Nr. 11).

32 Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle* (wie Anm. 1), S. 129f.

33 Vgl. Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, S. 90.

34 Eine Moskauer Folklore-Gruppe bot auf dem musikwissenschaftlichen Kongress *Musica antiqua Europae orientalis*, Bydgoszcz (Bromberg) 1978 eindrucklich Beispiele solch archaischen Singens.

35 Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle* (wie Anm. 1), S. 129; dem entgegen Seraukys Satz ebd.: „...dann wird zur Gewißheit, daß in keiner Kirche des damaligen Halle der Geist der musikalischen Renaissance so lebendig war wie gerade hier.“

Von all den einstmals vorhandenen liturgischen Handschriften und Drucken des Hallischen Stifts hat sich ein verstreuter, zum Teil sehr kostbarer Rest bis heute erhalten.³⁶ Mehrstimmige Musik befindet sich nicht darunter. Von diesem Befund her ist die Einschätzung Walter Seraukys vom Hallischen Neuen Stift als eines Renaissance-Ereignisses großen Stils und des Kardinals Albrecht als eines Renaissancefürsten par excellence unrichtig. Mittelalterlich waren in hohem Grade dessen Reliquienfrömmigkeit, letztenendes auch die Bildprogramme der Cranach-Altäre und, wie wir nun mit guten Gründen vermuten können, auch das Musikleben im Neuen Stift.

1518 oder 1519 erkundigte sich Albrecht bei Kurfürst Friedrich dem Weisen nach dem Verlauf der Karfreitagsliturgie, besonders am Heiligen Grab, in Wittenberg.³⁷ Dieser Beleg, es ist einer von mehreren, dürfte ein Hinweis auf gegenseitige Informationen und Bezugnahmen zwischen den großen Stiftern sein, die zur Entstehung einer landschaftsprägenden Musikpflege beitrugen, in diesem Falle in liturgischer Hinsicht.

Ein Wort zu Seraukys Beschreibung der „Hofkapelle“ des Kardinals Albrecht:³⁸ Offenkundig verstand Serauky unter „Hofkapelle“ lediglich ein Instrumentalensemble, das er postuliert, um diesem den oder die Stiftsorganisten, die Hoftrompeter und die Stadtpfeifer zuzuordnen. Dass diese bei geistlichen Freiluftveranstaltungen, wie Prozessionen und säkularen Anlässen bei Hofe gespielt haben, ist unzweifelhaft, aber eine reguläre Hofkapelle bedeutete dies in keiner Weise. Hoftrompeter und Stadtpfeifer gehörten auch in späterer Zeit normalerweise nicht zur regulären Hofmusik. Der von Serauky beklagte Verlust von Anstellungsbelegen der Mitglieder dieser „Hofkapelle“ hat sicherlich nicht stattgefunden, weil es diese nie gegeben hat.

1548 gründete Kurfürst Moritz von Sachsen in Dresden aufs Neue eine Hofkantorei, die sich sehr rasch zu einem Vokal- und Instrumentalkorpus erweiterte. Moritz, Sohn Herzog Heinrichs des Frommen, der 1539 im Herzogtum Sachsen die Reformation einführte, und Neffe des standhaft sich dieser widersetzenen Herzogs Georg des Bärtigen, hat mehrmals den Hof des Kardinals Albrecht in Halle besucht. So wurde er 1532 für einige Zeit von seinem Onkel Georg nach Halle geschickt, um in katholischer Umgebung dem reformatorischen Einfluss seiner Mutter entzogen zu werden. Moritz erlebte zwar eine glänzende Hofhaltung und reich entwickeltes liturgisches Leben in Halle, aber keine renaissancegeprägte Figuralmusik. Seine spätere Gründung der Dresdner Hofmusik folgte anderen Impulsen, jedenfalls nicht denen, die er in Halle erhalten haben könnte.³⁹ Es dürften sowohl solche im Gefolge der lutherischen Reformation gewesen sein, als auch solche der Horizontöffnung nach dem frankoflämischen und italienischen Raum, wie sie die Musik der Hofkapelle des ernestinischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen in Wittenberg und Torgau zwischen ca. 1500 und ihrer Auflösung 1526 deutlich zeigte.⁴⁰

36 Ebd., S. 85–87.

37 Redlich, *Cardinal Albrecht* (wie Anm. 6), S. 8; Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle* (wie Anm. 1), S. 101.

38 Ebd., S. 151–158.

39 Vgl. Wolfram Steude, *Johann Walter in Dresden – Beobachtungen und Anmerkungen*, in: *Johann-Walter-Studien, Tagungsbericht Torgau 1996*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1998, S. 37–56; Wiederabdruck in: ders., *Annäherung durch Distanz*, hrsg. von Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 70–81.

40 Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500*, Baden-Baden 1993, darin besonders III. Hauptteil: *Die Chorbücher und das historisch-musikalische Umfeld*, S. 256–325.

Im Anschluss an die Ausführungen zur Hofmusik des Kardinals Albrecht in Halle sei eine Frage von allgemeiner Bedeutung aufgeworfen, die den schon angesprochenen größeren mitteldeutschen Raum, vielleicht sogar darüber hinaus betrifft: Wie verhält es sich mit dem mehrstimmigen Figuralmusizieren an den deutschen Dom- und Kollegiatstiften bis zum Zeitalter der Reformation bzw. bis zu Beginn der Renaissance? Unser Bild wird mehr oder weniger von der Fülle wunderbarer geistlicher mehrstimmiger Musik des Westens und Südens, also Frankreichs, der Niederlande, Englands und Italiens, wie sie uns überliefert ist, geprägt.

War diese bis zur Reformation in bemerkenswertem Umfang in den Domen und Kollegiatkirchen zumindest der Mitte und des Ostens Deutschlands angekommen? Wie stand es mit der Mehrstimmigkeit in großen Klöstern? (In Andreas Ornithoparchs *Musicae activae micrologus libris*, Leipzig 1517, gibt es einen vagen Hinweis auf das Singen von Mensuralmusik im Zisterzienserkloster Alzella bei Nossen.⁴¹)

Diese Frage sei nicht voreilig beantwortet. Das Hallische Neue Stift war eine sehr späte Neugründung und dennoch ist es ein klassisches Beispiel dafür, dass die überbordende Pflege der bildenden Künste und des Kunsthandwerks sich auf einer vollkommen anderen Ebene vollzog als die Musikpflege. Walter Serauky nimmt diesen nicht nur stilistischen, sondern auch qualitativen Unterschied nicht wahr.

Sieht man sich die Musikpflege an einer vergleichbaren anderen mitteldeutschen großen Kirche an, am Meißner Dom, dann nimmt man einen ähnlichen überdimensionierten Betrieb wahr, der sich nicht besonders auf den Reliquienkult bezog wie in Halle, sondern auf das wettinische Fürstengedenken. 1480 stiftete Kurfürst Ernst von Sachsen den „Ewigen Chor“ im Meißner Dom. 84 Priester sowie Chorknaben stellte der Kurfürst an, die Tag und Nacht in der Fürstengruft des Doms singend und betend den immerwährenden Gottesdienst zu besorgen hatten.⁴² Daneben liefen an den zahlreichen Altären des Doms die normalen Messen und Anniversarien. Eine derartig überreiche Liturgiepflege weckt im Nachhinein gleichfalls die Erwartung, dass ihr eine ähnlich reiche Figuralmusikpflege entsprochen haben müsse. Friedrich Ernst Müller hat in einer unveröffentlichten, 1966 abgeschlossenen Untersuchung plausibel gemacht, dass im Meißner Dom bis 1539, dem Einführungsjahr der Reformation im Herzogtum Sachsen, der sich das Domkapitel nur sehr zögernd anschloss, nicht figural musiziert worden ist, von der Orgelmusik abgesehen.⁴³ Gleiches hat für den Wurzenener Dom zu gelten, wo seit den 1480er Jahren die Meißner Bischöfe vor allem residierten, und den Freiburger „Dom“, jener Kollegiatstiftskirche, in der sich der Meißner Weihbischof gewöhnlich aufhielt.

41 Andreas Ornithoparch, *Musicae activae micrologus*, Leipzig 1517, Bl. J III recto: „Quippe Dominus prior imprimis: deinde frater Michael Galliculus utriusque musice studiosissimi sunt. Quorum alter organice, alter harmonice musice tantam peritiam assecutus est: vt summis musice principibus connumerari non immerito possint.“ (Allerdings sind der Herr Prior zuerst und dann der Bruder Michael Galliculus jeder in der Musik hoch erfahren, von denen der eine auf der Orgel und der andere in der harmonischen Musik einander in sehr großer Erfahrung gleichkommen, so daß sie nicht unverdient zu den höchsten Fürsten der Musik gerechnet werden könnten.) Zitiert nach dem Nachdruck Hildesheim und New York 1977.

42 Willi Rittenbach und Siegfried Seifert, *Geschichte der Bischöfe von Meissen 968–1581*, Leipzig 1965, S. 343f. (*Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte*, hrsg. von Hermann Hoffmann und Franz Peter Sonntag, Bd. 8).

43 Friedrich Ernst Müller, *Beiträge zur Musikgeschichte des Hochstifts Meißen 968–1539*, mschr. 1966, S. 39f. (Expl. D-DI und D-BAUD). Fünf Missalien aus dem Meißner Dom liegen heute im Domstiftsarchiv Naumburg, vgl. Peter Krause, *Meißen* in: MGG2, Sachteil Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1–5.

Andere Bischofs- und Kollegiatkirchen sowie große Klosterkirchen wie die Zisterzienserabtei Altzella mit einer gut dokumentierten reichen Liturgiepflege wären daraufhin zu befragen. Dasselbe gilt für das Allerheiligenstift in Wittenberg mit seinem „Großen“ und „Kleinen Chor“ – es ist m. E. streng zu unterscheiden zwischen der Wittenberg-Torgauer Hofmusik und der Wittenberger Stiftsmusik –, für den Magdeburger Dom selbst, den Kardinal Albrecht fast gar nicht aufgesucht hat, obgleich er seine Bischofskirche war, für das ebenfalls ihm unterstellte Halberstadt,⁴⁴ für Havelberg, Lebus bzw. Fürstenwalde, Merseburg, Naumburg, um nur die mitteldeutschen Domstifte zu nennen.

Dass die Quellen zur vorreformatorischen mehrstimmigen Musik in all diesen Kirchen gar nicht oder nahezu nicht vorhanden sind, kann nicht nur mit Verlusten erklärt werden. Es scheint sich ein Bild abzuzeichnen, wonach die Figuralmusikpflege am ehesten in den Hofkapellen in Gang gekommen ist, so in großartiger und beeindruckender Weise in derjenigen Kurfürst Friedrichs des Weisen in Wittenberg bzw. Torgau.

Wenn diese Beobachtung nicht falsch ist, ist nach den Gründen dafür zu suchen. Seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert hatte der Gedanke, sich das ewige Heil durch „gute Werke“ verdienen zu können, ja zu müssen, in der spätmittelalterlichen Kirche überdimensional an Bedeutung in Lehre und besonders in der Frömmigkeit gewonnen. Je mehr Gottesdienste, desto näher dem Heil. Kronzeuge dafür ist z. B. der spätscholastische Philosoph und Theologe Gabriel Biel (um 1410–1495) mit seinem Werk *Sacri canonis missae expositio* (Tübingen 1499).⁴⁵ Damit eng verbunden war die finanzielle Seite dieses auf Hochtouren laufenden Gottesdienstbetriebes. Von den gestifteten Messen, insbesondere von den Anniversarien, lebten zahlreiche Priester. Wenn auch der „Ewige Chor“ im Meißner Dom einen Extremfall bedeutete, so standen die anderen großen Kirchen diesem nur wenig nach. Das liturgische (gregorianische) Singen stand in seiner theologischen Wertigkeit weit über dem kunstgemäßen mehrstimmigen Singen, das offenbar erst mit dem Vordringen der Kunsterfahrung der Renaissance zum normalen Pendant der gregorianischen Einstimmigkeit wurde.

44 Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, Teil I: Text, Tutzing 1975, S. 13, schreibt zu der Halberstädter Provenienzangabe dieses Codex durch François-Joseph Fétis: „Da die Handschrift mit keinem Merkmal auf Halberstädter Provenienz oder auch nur Standort hinweist, bleibt bei der notorischen Unzuverlässigkeit von Fétis die Möglichkeit, daß es nicht die Halberstädter, sondern eine andere, am ehesten eine sächsische oder fränkische Bibliothek war, in der er die Handschrift entdeckte.“; im Vorwort zum 1. Band seiner Notenedition *Der Kodex Berlin 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Mus. ms. 40021*, 1. Teil, Kassel u. a. 1990, S. XIIf. (EDM, Bd. 76) bezieht Just allerdings das Stichwort „Halberstadt“ wieder in seine Überlegungen ein. – Auch für Halberstadt fehlt der Nachweis einer figuralen Dommusik. Der Berliner Codex ist, wie zahlreiche andere dieser Art, keine Gebrauchshandschrift und spiegelt demnach nicht unmittelbar die Musikpraxis einer bestimmten Kirche wider.

45 Vgl. dazu Christoph Wetzel, *Die Träger des liturgischen Amtes im evangelischen Gottesdienst*, besonders Abschnitt I: *Luthers Kampf gegen den Kultmusiker*, darin b) *Singen als Verdienst*, in: *Leiturgia, Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, Bd. IV, hrsg. von Karl Ferdinand Müller und Walter Blankenburg, Kassel u. a. 1961, S. 292ff.

Institutionell war die Figuralmusik in Mitteldeutschland deshalb in der Regel nicht in die Organisation der großen Dome und Stifte, sondern in jene der Höfe integriert – und sie gab es auch in den größeren Städten, sofern dort singende geistliche Bruderschaften aus Stadtbürgern wie die Kalandbruderschaften vorhanden waren.⁴⁶ Die mitteldeutsche Landschaftsmusikforschung hat für die Zeit vor dem 16. Jahrhundert einen immensen Nachholbedarf, auf den mit diesen Ausführungen abermals hingewiesen sei.

46 Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert)*, Leipzig 1907, ND Hildesheim und New York 1970, darin S. 14–60: *Pflegstätten des Kirchengesanges in vorreformatorischer Zeit*; Wolfram Steude, *Vom Werden des Dresdner Kreuzchors – Anfänge bis 1720*, in: *Der Dresdner Kreuzchor*, hrsg. von Dieter Härtwig und Matthias Herrmann, Leipzig 2006, S. 10–55.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1–2: Andreas Tacke, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)*, Mainz 1992, Farbabb. 2, Abb. 16 (*Berliner Schriften zur Kunst*, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 2); Originale im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München an den Standorten Staatsgalerie Aschaffenburg (Inv.-Nr. 6270) und Stiftsbasilika St. Peter und Alexander Aschaffenburg (Inv.-Nr. 6271).