

1. Forschungslage

Jede musikgeschichtliche Lokal- und Regionalforschung ist mit dem Phänomen der Migration konfrontiert, also mit der Zu- und Abwanderung von Musikern.¹ Als Migration wird eine Form räumlicher Mobilität verstanden, die i. d. R. kein individuelles, sondern ein kollektives Phänomen darstellt. Besonders haben bisher Migrationsbewegungen wissenschaftliches Interesse hervorgerufen, die entweder politisch-ideologisch begründet waren, oder die große Menschenmengen betrafen. Zu den ersteren gehört etwa die Exilforschung und auch die Remigrationsforschung,² zu den letzteren die Überseewanderung, etwa nach Amerika oder Australien. Die Freiwilligkeit von Migrationsprozessen – das zeigen diese beiden Beispiele – war oft entweder nicht gegeben oder sie war nur eine relative. Auf dieser Tatsache aufbauend, wird nur bei einer Mindestdauer der Ortsverlagerung von Migration gesprochen. Nur „jene Personen [gelten] als internationale Migranten, die ihren Wohnsitz für eine bestimmte Mindestdauer oder für unbestimmte Zeit – eventuell für immer – ins Ausland verlegen. Touristen, Tages- oder Wochenpendler mit Arbeitsplatz im benachbarten Ausland und kurzfristig in einem andern Land beschäftigte Personen gelten somit nicht als internationale Migranten.“³ Erst solche Festlegungen erlauben, die spezifischen Gründe und Motive für die Migration zu erfragen. Die Fragen nach solchen Motiven geben Einblicke in grundlegende Entscheidungsfindungen individuellen und kollektiven Handelns wie sie auch einen Blick auf grundlegende Bedingungen der Räumlichkeiten erlauben, sowohl des Ausgangspunktes als auch des Zielpunktes der Mobilität.⁴ So wie „Migrationen als Sozialprozesse [...] Antworten auf mehr oder minder komplexe ökonomische und ökologische,

1 Die hier formulierten Überlegungen zu Mobilität und Migration stehen in Zusammenhang zu: Joachim Kremer, *Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen Konzepts*, in: *Mf* 57 (2004), S. 110–121.

2 Vgl. z. B. die Migration von Juden aus Spanien und Portugal in die Niederlande im 16. Jahrhundert und von Hugenotten aus Frankreich nach Preußen im 18. Jahrhundert. Zur Remigration vgl. „*Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort.*“ *Remigration und Musikkultur*, hrsg. von Maren Köster und Dörte Schmidt, München 2005.

3 Rainer Münz, *Internationale Migration*, S. 1, http://216.239.59.104/search?q=cache:Fm1gy-t5-AYJ:www.berlin-institut.org/pdfs/Muenz_Internationale%2520Migration.pdf+m%C3%BCnz+%2Bmigration&hl=de&ie=UTF-8 [Zugriff 14.10.2005].

4 Bezogen auf die Ziele einer (sozial)historischen Migrationsforschung, nämlich die Erforschung des Wandergeschehens, des Wanderungsverhaltens und der Einbettung beider in die Bevölkerungs-, Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte von Ausgangs- und Zielräumen stellen die hier vorgestellten Überlegungen eine Fallstudie zur sozialhistorischen Migrationsforschung dar; vgl. Klaus J. Bade, *Sozialhistorische Migrationsforschung*, Göttingen 2004, S. 13ff., S. 35ff. (*Studien zur Historischen Migrationsforschung* 13).

soziale und kulturelle, aber auch religiös-weltanschauliche, ethnische und politische Existenz- und Rahmenbedingungen [sind]“,⁵ so ist auch die musikgeschichtliche Migration als ein Teilphänomen eines interdisziplinären und vor allem kulturgeschichtlichen Fragekontextes zu betrachten.

Mit den Modellen und Fragen der Migrationsforschung hat sich auch die Musikwissenschaft bereits auseinandergesetzt: Mit den Tagungsberichten *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen* ist die Frage der Mobilität und der Migration insbesondere für den baltischen Raum gewissermaßen Programm geworden.⁶ Manche Forschungsfelder – wie das der sog. Mannheimer Schule – kommen ohne eine Untersuchung des Phänomens der Mobilität nicht aus, sei es die Wanderung böhmischer Musiker thematisierend, sei es um die Mannheimer Kontakte nach Paris zu hinterfragen oder um dieses „Paradies der Tonkünstler“ als unverzichtbare Station von Reiserouten im 18. Jahrhundert herauszustellen.⁷ Weitere migrationsgeschichtliche Fragen enthaltende Felder sind die von Wulf Arlt aufgeworfene Italienerfahrung von Musikern im 15. Jahrhundert oder die Forschung zur bis ca. 1800 stark von deutschen Musikern geprägten dänischen Musikgeschichte.⁸ Immer, wenn in der Musikgeschichtsforschung von „Einfluss“, „Musikbeziehungen“ oder „Kulturtransfer“ die Rede ist, dann ist implizit auch das Phänomen der Mobilität gemeint, denn auch die Wanderung von musikalischem Repertoire ist ohne die Beziehung von Menschen über Distanzen hinweg nicht denkbar.⁹

2. Notwendigkeit der musikhistorischen Migrationsforschung

Notwendig ist die Migrationsforschung nicht nur für die kollektiven Prozesse der Musikermobilität – Jens Henrik Koudals Studie über *Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600-og 1700-tallet* wertete Reisepässe aus¹⁰ –, sondern auch im Falle jener Bereiche

- 5 Klaus Bade, *Historische Migrationsforschung*, in: *Migration in der europäischen Geschichte seit dem späten Mittelalter, Vorträge auf dem Deutschen Historikertag in Halle a. d. Saale, 11. September 2003* [i. e. 2002], hrsg. von Klaus J. Bade, Osnabrück 2002, S. 21 (*IMIS-Beiträge* 20).
- 6 *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdańsk 28. November bis 3. Dezember 1993*, hrsg. von Ekkehard Ochs, Nico Schüler und Lutz Winkler, St. Augustin 1996 (*Deutsche Musik im Osten* 8) und *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, hrsg. von dens., Frankfurt (Main) u. a. 1997 (*Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft* 4). Vgl. hierzu auch Kathleen Raatz, *Musikemigrationen im deutschen Ostseeraum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Kleinstadt Greifswald – ein Schnittpunkt zahlreicher Reiserouten*, Frankfurt (Main) u. a. 1999 (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVI, Bd. 195).
- 7 Friedrich Heinrich Jacobi nannte Mannheim ein „Paradies der Tonkünstler“. Friedrich Heinrich Jacobi, *Briefwechsel 1775–1781 (Nr. 381–750)*, hrsg. von Peter Bachmaier u. a., Stuttgart-Bad Cannstatt 1983, Nr. 466, S. 62 (*Friedrich Heinrich Jacobi Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Reihe I, Bd. 2).
- 8 Wulf Arlt, *Italien als produktive Erfahrung franko-flämischer Musiker im 15. Jahrhundert*, Basel und Frankfurt (Main) 1993 (*Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel* 26) und Heinrich W. Schwab, *Holger Danske – Holger Tydske. Zum Kopenhagener Opernstreit des Jahres 1789*, in: *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*, hrsg. von Heinrich Detering, Göttingen 1996, S. 96–114 (*Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte* 1).
- 9 Der Band 9 der *Arolser Beiträge zur Musikforschung* zur „Migration [...] im Zeitalter des Barock“ weist hierauf nachdrücklich hin. *Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa im Zeitalter des Barock. 15. Arolser Barock-Festspiele 2000. Tagungsbericht in Zusammenarbeit mit dem Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa Bonn*, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Klaus-Peter Koch, Sinzig 2002 (*Arolser Beiträge zur Musikforschung* 9).
- 10 Jens Henrik Koudal, *Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600-og 1700-tallet*, in: *Dansk Årbog for Musikforskning XXI* (1993), S. 9–32.

der Musikgeschichte, die von einzelnen, privilegierten Musikern bestimmt werden. Das Wirken vieler Organisten, Kantoren, Stadtmusikanten und Kapellmeister basierte bis weit in die Frühe Neuzeit hinein auf Privilegien und war mit einer Platzierung in der ständisch gegliederten Gesellschaft verbunden. Auch diese tragenden Säulen einer städtischen Musikkultur sind oft zu- und abgewandert. Die Bezeichnung ihrer Verdienste als originale Leistungen einer lokalen Leistungsfähigkeit würde deshalb vorrangig Aufschluss über das historiographische Konzept solcher Wertungen geben.

2.1. Korrektiv jeder Regionalforschung

Jede nationale, regionale oder auch lokale Musikgeschichtsschreibung stößt bei dem Versuch einer geographischen Eingrenzung auf das generelle Problem der Abgrenzbarkeit geographischer Einheiten¹¹ und damit auch der geographischen Wirkungsbereiche von Musikern. Für die regional ausgerichtete Forschung stellen gerade Migrationsbewegungen ‚Störfaktoren‘ dar, weisen sie doch oft auf Brüche, Diskontinuitäten und Einflussnahme von außen hin. Beschäftigt man sich beispielsweise mit der Musikgeschichte Stuttgarts, dann scheint es so, dass alle bedeutenden Musiker einmal für eine gewisse Zeit dort waren, die Stadt jedoch wieder verließen. Fundamentale Fragen einer geographisch ausgerichteten Forschung werden dadurch aufgeworfen, etwa nach den individuellen wie auch strukturellen Gründen der Übersiedelung eines Musikers oder nach der Konstanz und Anfälligkeit struktureller Gegebenheiten an einem bestimmten Ort, die das Gelingen der Übersiedlung ermöglichen, verkomplizieren oder behindern können.¹² Auch wenn solche Fragen nicht immer zur Gänze beantwortet werden können, fungieren sie gewissermaßen als Korrektiv einer latent vorhandenen und nicht prinzipiell auszuschließenden, in der Frageintention und Methodik der Regionalforschung begründeten „Betriebsblindheit“.

2.2. Mobilität des Repertoires

Es liegt im Wesen regionaler und interregionaler Forschungen, dass dabei nicht immer diejenigen Persönlichkeiten der Musikgeschichte im Zentrum stehen, die gewissermaßen als „Heroen“ in die Geschichtsbücher eingegangen sind. Rainer Nägele hat in seinen Ausführungen zur *Methodologie regionalisierter Musikforschung* am Beispiel der baden-württembergischen Forschung dargelegt, dass die Regionalforschung vor allem dann in Schief lagen gerät, wenn sie von der Suche nach „Heroen“ bestimmt ist.¹³ Das Phänomen der Migration richtet demgegenüber weit stärker als eine solche Suche den Blick auf die Einbindung des musikalischen Schaffens in soziale und musikalische Kontexte; eine Wertung und Abwertung solcher Musiker ohne kontextuelle Rückbindung fällt deshalb schwerer, zumal die Mobilität von Musikern stets mit jeder Form der Repertoireverbrei-

11 Kremer, *Regionalforschung heute?* (wie Anm. 1), S. 111–115.

12 Joachim Kremer, *Georg Michael Telemanns Weg von Hamburg nach Riga: Mobilität als Problem einer Regionalgeschichtsforschung*, in: *Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Schneider, Frankfurt (Main) 2006, S. 159–168 (*Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft* 14).

13 Rainer Nägele, *Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?*, in: *Mf* 57 (2004), S. 121–133.

tung verbunden ist.¹⁴ Gerade die Fragen der Repertoire-, Kompositions- und Gattungsgeschichte sind mit diesem Aspekt der Verbreitung von Repertoire untrennbar verbunden.¹⁵ Lokalgeschichte – und dies gilt auch für Regional- und Nationalgeschichte – ist somit in besonderem Maße mit der Frage konfrontiert, inwieweit biographische, strukturge-schichtliche, kompositions- und repertoiregeschichtliche Sichtweisen kongruent oder divergent sind, inwieweit die so zu beschreibenden Sichtweisen gewissermaßen wie Folien übereinander zu legen sind.

Auch die Magdeburger Musikgeschichte weist auf die notwendige Verbindung bio-graphisch bedingter Migration, struktureller Gegebenheiten bzw. Möglichkeiten und musikalischer Lösungen hin, wenn z. B. Gallus Dressler in seiner *Practica modorum explicatio* von 1561 eine Reihe damals noch kaum in Deutschland verbreiteter Motetten Clemens non Papas behandelt, seit 1554 von Petrus Phalesius in Löwen herausgege-ben,¹⁶ wenn Friedrich Weißensee – den Worten Valentins zufolge – den „neuen Stil der venezianischen Mehrchörigkeit“ in Magdeburg „heimisch“ gemacht habe und wenn Heinrich Grimm als derjenige gilt, der „die neue Monodie“ nach Magdeburg gebracht habe.¹⁷ Solche Feststellungen weisen auf mögliche Magdeburger Rezeptionsprozesse hin, die in Bezug zur überregionalen Rezeption niederländischen und italienischen Repertoires zu setzen wären und vor allem in Bezug zu der zeitlichen Folie, die sich aus diesen rezipierten Kompositionen ergibt. Im Folgenden sei an einigen ausgewählten Beispielen vorwiegend des 16. und 17. Jahrhunderts diese Sicht entworfen, individuelle Biographie und städtische Musikgeschichte aufeinander zu beziehen.

3. Ein Beispiel aus der Magdeburger Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts: Gallus Dressler

Als Mindestausstattung an städtischen Musikerämtern sind die qualifizierten Berufe des Organisten, des Kantors und des Stadtmusikanten zu sehen, und in den seltensten Fällen sind diese Ämter auf Dauer nur mit Abkömmlingen aus der Stadt besetzt worden. Anders gesagt: Im Falle der qualifizierten Musikerämter war stets eine Zuwanderung unumgänglich, und dies stärker im Falle der Kantoren als der Stadtmusikanten, weil ihre Ausbildung nicht in der Heimatstadt als Expectant beginnen konnte. Eine solche Zuwanderung wird auch am Beispiel der Magdeburger Kantoren deutlich. Aussagekräftig werden diese Fakten aber erst, wenn einbezogen wird, dass mit der regionalen Mobilität oft eine soziale Mobilität und ein Berufswechsel verbunden ist. In seiner Studie

14 Joachim Kremer, *Zur Mobilität und Repertoireverbreitung im 19. Jahrhundert. Der Lüneburger Organist Louis Anger (1813–1870) im Urteil Mendelssohn Bartholdys, Schumanns und Hummels*, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997*, hrsg. von Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000, S. 161–183 (*Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 9).

15 Vgl. verschiedene Beiträge in: *Probleme der Migration von Musik und Musikern* (wie Anm. 9).

16 Wilhelm Martin Luther, *Gallus Dressler. Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert*, Kassel 1945, S. 17 (*Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten* 1). Zu prüfen wäre, wie sich Dresslers Clemens-non-Papa-Beispiele zu folgenden Stationen der deutschen Rezeption verhalten: ein Beispiel in Gregor Fabers *Musices practica erotematum* (1553), Druck einiger Motetten durch die Nürn-berger Drucker Johannes Montanus und Ulrich Neuber (seit 1553). Laut Luther soll Dressler vorwiegend belgische Quellen benutzt haben; vgl. ebd. S. 19.

17 SL (Erich Valentin), *Magdeburg*, in MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1569–1572, hier Sp. 1570.

über Gallus Dressler entwirft Wilhelm Martin Luther das Bild eines in den Spuren Martin Agricolas arbeitenden Kantors, der sein Amt mit Nachdruck ausgestaltet. So berechtigt diese starke Gewichtung des Amtes im Falle Dresslers ist, so schwer tut sich Luther mit dem biographischen Wendepunkt, also der Aufgabe des Kantorats im Jahre 1575. Die Demission Dresslers deutet er als eine Folge der Magdeburger Glaubenskämpfe und als eine bewusste „Übersiedlung des Kantors in ein Gebiet, dessen religiöse Orientierung seiner melanchthonischen Haltung besser als Magdeburg entsprach“.¹⁸ Mag diese Erklärung durch den Verweis auf ähnliche Magdeburger Fälle, etwa den Rektor Dionysius Dragendorf (1571) oder den Nachfolger Edo Hilderich (1575) plausibel erscheinen,¹⁹ so stößt die Bewertung Luthers dennoch auf: „Tragisch“ sei dieser Wechsel zum Diakon an St. Nikolai in Zerbst gewesen und eben ein Beispiel unfreiwilliger, d. h. erzwungener Mobilität. Das weitgehende „Erlöschen seiner musikalischen Produktivität“ nach dem *Magnificat* 1571 sei für einen 38-jährigen unerklärlich und eben nur aus dieser bedrängenden Situation der Anfeindung erklärbar. Indes bleibt zu bedenken, dass sich Musikwissenschaftler immer mit einem plötzlichen Versiegen musikalischen Wirkens schwer tun:²⁰ Luther löst dieses Problem in typisch psychologisierender-heroenorientierter Deutung und stellt fest, dass sich Dressler „müde“ und „erschüttert“ nach Zerbst gewandt habe.²¹

Betrachtet man die Lebenswege anderer Kantoren, dann ist solch ein Ämterwechsel aber keine Seltenheit und vor allem kein Widerspruch: Thomas Selle wechselte 1634 aus dem Rektorat in Wesselburen ins Kantorat nach Itzehoe, der Lüneburger Kantor Funcke strebte – vor dem Hintergrund einer zunehmenden Spezialisierung möchte man sagen: noch – seit 1683 die Übertragung einer Pfarrstelle an, seit 1690 predigte er öffentlich und erhielt 1694 das schlecht dotierte Pastorat in Römstedt,²² und an kleineren Schulen war dieser Wechsel infolge einer fehlenden Spezialisierung der Kantoren auf den musikalischen oder gar kompositorischen Bereich häufiger gegeben. Bezogen auf die Reformationszeit bietet zudem der süddeutsche Bereich, wo eine zwinglianisch begründete Ablehnung figuraler Kirchenmusik die Wirkungsmöglichkeiten einschränkte, weitere Fragen nach einem konfessionsbedingten Berufswechsel: Das Wirken von Sixtus Dietrich und Benedictus Ducis als Komponisten und Geistliche zeigt das gleiche Schicksal, „wegen ihres Bekenntnisses von angemessenen Ämtern im kath.[olischen] Bereich abgeschnitten“ zu sein, was zu einer wenig geradlinigen Musikerkarriere führte.²³

Das Engagement Dresslers als Magdeburger Kantor, der Lehre und Komposition im Dienste der Glaubensvermittlung sah, war groß und vielgestaltig; aber es war im Vergleich zum theologischen Amt des Diakons kein grundsätzlich anders geartetes. Dass Dressler noch in Zerbst gelegentlich musikalisch agierte, scheint die Ausnahme gewesen zu sein. Luther tut sich aber schwer, dieses „Versiegen“ unkommentiert stehen zu las-

18 Luther, *Gallus Dressler* (wie Anm. 16), S. 65.

19 Vgl. hierzu Armin Brinzing, *Ein neues Dokument zur theologischen Position des späten J. Walter*, in: *Johann-Walter-Studien. Tagungsbericht Torgau 1996*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1998, S. 73–77.

20 Einer der berühmtesten Fälle hierfür dürfte Gioachino Rossini sein.

21 Luther, *Gallus Dressler* (wie Anm. 16), S. 67.

22 Joachim Kremer, *Funcke, Friedrich*, in: MGG2, Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 272f., hier Sp. 272.

23 Vgl. Ludwig Finscher, *Ducis, Duch, Benedictus*, in: MGG2, Personenteil Bd. 5, Kassel u. a. 2001, Sp. 1499–1504, hier Sp. 1500. Freilich wertet auch Finscher diese Konstellation aus seinem Blick auf die „eigentliche Berufung“ Ducis' heraus als „tragisch“.

sen und ergeht sich in einer „Rettung“ Dresslers, wobei er musikalische Tätigkeit mehr vermutet und suggeriert als belegt.²⁴ Dressler selbst sah demgegenüber offenbar keinen Gegensatz seiner Ämter. Auch die migrationsgeschichtliche Unterscheidung in freiwillige und unfreiwillige Migrationen bietet also per se kein Erklärungsmodell. Vielmehr kann sich im Falle Dresslers über den biographischen Schnitt hinaus das Amtsverständnis des Diakonats und des Kantorats als verbindendes und damit auch kontinuieritätsförderndes Element zeigen, indem sich das spätere Wirken als eine Weiterführung des selben Zieles mit anderen Mitteln darstellt.²⁵

4. Mobilität des Repertoires I: Malachias Siebenhaar

Wie wenig der mit einem Ämterwechsel zusammenhängende Ortswechsel Problem einer musikwissenschaftlichen Deutung sein muss, zeigt das Beispiel Malachias Siebenhaars, der zwischen 1644 und 1651 als Kantor an der Stadtschule in Magdeburg tätig war. Auch Siebenhaar gab dieses Amt im jugendlichen Alter von 35 Jahren auf, um 1651 als Diakon zunächst nach Nischwitz zu gehen, ab 1656 war er Pastor an St. Ulrich in Magdeburg.²⁶ So weit die Quellenlage eine definitive Aussage erlaubt, ist sein gesamtes musikalisches Werk auf die Zeit nach 1656, also nach seinem Tangermünder und Magdeburger Kantorat zu datieren, selbst seine geistlichen Kompositionen.²⁷ Vertikale Mobilität, der soziale Aufstieg und der damit verbundene Orts- und Ämterwechsel haben für Siebenhaar also kein Versiegen seiner kompositorischer Tätigkeit bewirkt.²⁸

Neben den geistlichen Werken verfasste Siebenhaar insgesamt 39 weltliche Sololieder nach Texten Philipp von Zesens. Die Hinwendung zu diesem Genre, also vorwiegend dem Titel der Sammlung von 1651 zufolge *Lob-, Lust- und Liebes-Lieder*, setzte bereits mit seinem Ausscheiden aus dem Magdeburger Kantorat 1651 ein. Die Freundschaft mit von Zesen hatte aber schon während der gemeinsamen Studienzeit in Wittenberg zwischen 1637 und 1641 begonnen und führte dazu, dass Siebenhaar zusätzlich in

24 Belegt ist seine Mitwirkung bei der Taufe des vierten Sohnes des Fürsten Joachim Ernst von Anhalt-Zerbst im Jahre 1575. Luthers historiographisches Verhalten ist darin begründet, dass Luther Dressler als Inbegriff des Schulkantors darzustellen bemüht ist; vgl. den Titel der Untersuchung Luthers.

25 Vgl. hierzu die Bezugnahme Armin Brinzings auf die Schulordnung von 1553 und Jürgen Heidrichs Bezeichnung der *Cantiones sacrae* als „Glaubenszeugnis“; beide im vorliegenden Band S. <<<xxx>>> und <<<xxx>>>. Einen tiefen Bruch vermeint man nur dann zu erkennen, wenn man von einer Musikgeschichte im verengten Sinn, also einer Werk- und Kompositionsgeschichte ausgeht. Einen Ämterwechsel als beklagenswerten Bruch zu verstehen ist nur dann zwingend, wenn einem der Berufe die Präferenz zuerkannt wird. Indes bleibt zu bedenken, dass es nicht nur den sein Metier aufgebenden Kantor gegeben haben mag, sondern auch den im Kantorat fehlplatzierten Theologen/Lateinlehrer. Zu welcher Seite ein jeweiliger Musiker/Theologe zu rechnen ist, kann ausschlaggebend für die Bewertung seiner Kompositionen sein.

26 John H. Baron, *Siebenhaar, Malachias*, in: NGroveD2, Bd. 23, London 1995, S. 354.

27 Folgende, nicht in Liedsammlungen erschienenen Werke sind nachweisbar: *Himmlische [...] Liebesflammen* (1659), *Gängel Wagen der Jugend und Stab des Alters*, *Der Kirchen Jesu Christi köstlicher Seelen Schmuck* (beide 1661), *Schuldige Pflicht und treueinender Unterricht* (1662), *Himmlischlechtzendes Hirschen-Hertz* (1663), *Himmelsteigendes Danck-Opffer der Uhr-Alten Stadt Magdeburg* (1665), *Suaviloquium Dei Sionis mysticum* (1667) sowie die *Andächtigen Lehr-Gesänge von Kristus* (1675).

28 Sicher wäre zu hinterfragen, ob die geistlichen Ämter Dresslers und Siebenhaars so unterschiedlich gewesen sind, dass die Ursache für die Unterschiedlichkeit der musikalischen Betätigung darin zu sehen ist. Und sicher wäre zu fragen, ob der während dieser Zeit amtierende Magdeburger Kantor Scheffler nicht zu einer kompositorischen Tätigkeit zur Verfügung stand.

einem geographischen Raum wirkte, der abseits seines Lebensweges lag. Siebenhaars Liedkompositionen sind aufgrund von Zesens Wirkungsort und dem Druckort seiner Sammlungen von 1651, 1668 und 1670 zwischen Werken hamburgisch-norddeutschniederländischer Komponisten wie Johann Schop, Heinrich Albert, Matthias Weckmann und Pieter Meyer zu finden.²⁹

Während bei Dressler das Pastorat als eine Weiterführung des theologisch begründeten Bildungsauftrags und der Glaubensvermittlung gesehen werden kann, wendet sich Siebenhaar vorwiegend einem gänzlich anderen Bereich zu, dem der Hausmusik: Der Wedeler Pastor und Liederdichter Johann Rist hatte darauf hingewiesen, dass seine eigenen Lieder „mit zweyen Stimmen / als einem Baß und Diskant / in eine Orgel / Regal / Clavicimbel / Laute und dero gleichen Instrumente“ gesungen werden könnten.³⁰ Folgerichtig enthält ein Sammelwerk Rists, die 1654 in Lüneburg erschienene *Frommer und gottseliger Christen alltägliche Hausmusik*, jenen geschichtsträchtigen Begriff „Hausmusik“, der bei Rist nicht die Pflege eines instrumentalen kammermusikalischen Musikrepertoires bedeutet, sondern die Aufführung einstimmiger generalbassbegleiteter Lieder als eine Form der häuslichen Andacht und Erbauung.

Siebenhaar schrieb aber keine geistliche Erbauungsmusik, sondern vertonte weltliche, im Bereich der Freizeitgestaltung bürgerlicher Schichten verwurzelte Texte, die nicht mit geistlich-theologischen Anliegen in Beziehung stehen. Er konnte solche Texte nutzen und in Hamburg publizieren, ohne die Gefahr von Kollisionen in seiner alltäglichen, vom Amt nicht zu trennenden Lebenswelt zu riskieren. Verbunden war damit, dass er sich in eine geographische Sphäre begab, die kompositorisch weitgehend von Stadtmusikanten beherrscht wurde.³¹ Hier waren Lieder im Stile Zesens nicht nur geduldet, sie waren ausdrücklich erwünscht, und sie waren zudem absatzfähige Hausmusik.

An der Publikation der Lieder durch Zesen wird also erkennbar, wie hier zwei geographische Wirkungssphären Siebenhaars parallel existieren. Aber es wird auch deutlich, wie die Wirkungsradien Siebenhaars und Zesens nur partiell, aber folgenreich ineinander verschränkt waren: Der Lebensradius Siebenhaars und des bei Dessau geborenen, in Halle ausgebildeten und über Wittenberg nach Hamburg gesiedelten Zesen berühren sich nur über die Studienzeit in Wittenberg; dies war also eine für Siebenhaar nach fast 30 Jahren folgenreiche Begegnung. Auch für Zesen war dies eine wichtige Begeg-

29 Die Sammeldrucke enthalten Lieder folgender Komponisten: *Dichterische Jugend-Flammen* (Hamburg 1651): Kompositionen von M. Siebenhaar (11), Johann Lange (4), Heinrich Albert (2), Peter Meier (2), Johann Schop (1), Johann Martin Rubert (1); *Schöne Hamburgerin* (Hamburg: Rebenlein 1668): Kompositionen von M. Siebenhaar, Matthias Weckmann und Dietrich Becker; *Reinweisse Hertzogin* (Hamburg: Rebenlein 1668): Kompositionen von M. Siebenhaar und Matthias Weckmann; *Dichterisches Rosen- und Liljenthal* (Hamburg: Rebenlein 1670): Kompositionen von Anonym (37), Malachias Siebenhaar (25), Gottfried Christian Nüsler (16), Dietrich Becker (5), Matthias Weckmann (5), Johann Schop (4), Martin Frensdorf (3), Peter Meier (2). Zudem sind alle Lieder in Zesens *Andächtige Lehrgesänge* (Nürnberg 1675) von Siebenhaar. Zu Meyer vgl. Rudolf Rasch, *P(i)eter Meyer, Musician in Hamburg, Amsterdam, Sulzbach and Hamburg*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis* 40 (1990), S. 36–74.

30 Zit. nach Wilhelm Krabbe, *Johann Rist und das deutsche Lied. Ein Beitrag zur Geschichte der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts*, Bonn 1910, S. 61. Über *Das AllerEdelste Leben* berichtet der Dichter, dass er eines der Lieder im Freundeskreis mit Flöte, Geige und Cembalo musizierte; Johann Rist, *Werke IV* (1972), S. 305; zit. nach Irmgard Scheitler, *Das geistliche Lied im deutschen Barock*, Berlin 1982, S. 241 (*Schriften zur Literaturwissenschaft*, Bd. 3).

31 Organisten waren Heinrich Albert, Matthias Weckmann und Johann Rubert, Ratsmusikanten Peter Meyer, Johann Schop und Dietrich Becker.

nung, weil Siebenhaar – wie van Ingen sagte – sein „Hauskomponist“ wurde.³² Am Beispiel der weltlichen Liedkompositionen Siebenhaars wird somit deutlich, dass die Mobilität des Repertoires sich nicht unbedingt mit der Mobilität des Musikers decken muss, dass eine solche Mobilität des Repertoires gelingt, wenn Abnehmer, kulturelle Nischen und Bedürfnisse am Zielort vorhanden sind. Dies traf in Hamburg im Falle des Generalbassliedes im 17. Jahrhundert in außerordentlichem Maß zu.

5. Mobilität des Repertoires II: Gallus Dressler

Bis zu diesem Punkt der Ausführungen wurde ein Blickwinkel eingenommen, der Gefahr läuft, sich den eingangs formulierten Vorwurf der „Betriebsblindheit“ zuzuziehen, indem er von einem Zentrum ausgeht – hier Magdeburg. Die Gefahr solch einer Sichtweise liegt auf der Hand: Es besteht die Möglichkeit, alles auf dieses Zentrum zu beziehen, dessen Rolle somit bestärkt und zumindest partiell unhinterfragt bleibt. Gleichwohl ist es auch möglich, Magdeburg und die dort gepflegte Musik als peripher und gewissermaßen von außen zu betrachten. Dies geschieht, wenn Migrationsgeschichte nicht rein sozialhistorisch bleibt, und – das Beispiel Siebenhaars hat dies deutlich gezeigt – nach den musiksowie konkret nach den repertoirebezogenen Migrationen gefragt wird. Betrachtet man die Verbreitung von Werken, dann wird nicht zuerst die Frage der „Qualität“ oder der „Größe“ magdeburgischer Komponisten auftreten, sondern die Situationsgebundenheit der jeweiligen Entwicklungen, die die Rezeptionen ermöglicht. Das Beispiel Siebenhaars hat auf ein rezeptionsgeschichtliches Modell hingewiesen: Sucht man nach Gründen der Übernahme magdeburgischen Repertoires, dann kann nämlich angenommen werden, dass ähnliche situative Konstellationen an anderen Orten zu ähnlichen Interessen und somit zur Übernahme des Repertoires geführt haben.³³ Darauf weist ein Moment der Rezeption Gallus Dresslers hin, das im Folgenden beschrieben sei: Dresslers Werke sind weit über die engeren Grenzen hinaus verbreitet. Liest man die aus der Zeit um 1600 erhaltenen Inventare und Verzeichnisse, dann ist sein Name – manchmal auch konkrete Werke – in folgenden Städten nachweisbar: 1573 in Stettin, 1577 in Braunsberg, in den 1580er Jahren in Stendal, 1590 in Lüneburg, 1592 in Rothenburg (Tauber), 1595 in Gollnow, um 1600 in Darmstadt, 1602 in Schweinfurt und 1605 in Rostock.³⁴

32 John H. Baron, *Zesen, Philipp von*, in: *NGroveD2*, Bd. 27, London 1995, S. 795 und Ferdinand van Ingen, *Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder*, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Gudrun Busch und Anthony J. Harper, Amsterdam und Atlanta 1992, S. 53–82, hier S. 60 (*Chloe. Beihefte zum Daphnis*, Nr. 12).

33 Auf dieses für die Verbreitung von Repertoire wichtige Moment wies auch Martin Frecht hin, als er 1545 für den musikalischen Nachlass von B. Ducis Käufer suchte: „Doch wo finden? Die Unsern [d. i. die Reformierten in Ulm] haben dafür keinen Sinn. Herzog Ulrich [von Württemberg, der 1534 die Reformation einführt] könnte sie kaufen, wenn er wollte“; zitiert nach: Finscher, *Ducis, Duch, Benedictus* (wie Anm. 23), Sp. 1500.

34 Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969, passim (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* LIV). Zur handschriftlichen Überlieferung in Lüneburg vgl. Friedrich Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950, S. 169.

Peter Burke wies am Beispiel von Baldassare Castigliones *Cortegiano* auf geographische und soziologische Aspekte der Rezeption hin.³⁵ In einer Zeit, in der die Überlieferung von Werken noch maßgebend an die Übermittlung durch bestimmte Personen und damit auch von einem Netz von Beziehungen abhing, ist also auch nach den „Mittelsleuten“ zu fragen, die Informationen und auch Werke weitergaben.

Als besonderer Fall der Dressler-Überlieferung ist in diesem Zusammenhang Heilbronn anzusehen, wo den Worten Ulrich Siegeles zufolge „ein einzigartiges Zeugnis für die Musikpflege an der Magdeburger Lateinschule zu Beginn des Jahres 1569“ erhalten ist.³⁶ Erhalten sind in einem hier überlieferten Konvolut folgende Werke:

- 1) Gallus Dressler: *Practica modorum explicatio*, Jena 1561 (lt. Siegele wegen anderer Kriegsverluste ein Unicum);
- 2) Gallus Dressler: *Zehen deudscher Psalmen*, Jena 1562 (nach W. M. Luther ein Unicum);
- 3) Gallus Dressler: *XVII. Cantiones sacrae*, Wittenberg 1565 (dieses Exemplar war Vorlage für die Edition August Halms und Robert Eitners 1900);³⁷
- 4) Gallus Dressler: *XVIII. Cantiones*, Magdeburg 1567 (lt. Siegele wegen anderer Kriegsverluste ein Unicum);
- 5) Gallus Dressler: *XIX. Cantiones*, Magdeburg 1569 (lt. Siegele wegen anderer Kriegsverluste ein Unicum).
- 6) Zudem enthält eine mit 1560 datierte und *Aliquot psalmi* titulierte Handschrift Dresslers *Dominus pastor meus* (5 v), *Der herre ist mein hirte* (5 v), *Cantate Domino canticum novum* (5 v), *Singet dem herren ein neues lied* (6 v), *Wol dem der nicht wandelt* (4 v), *Beatus uir qui non abijt* (4 v) und *In te proiectus sum* (4 v).

Als weitere Dresslerquelle in Heilbronn sind in der Sammelhandschrift Signatur XXXII,4 enthaltene und auf vor 1569 zu datierende Abschriften mit Eintragungen Johann Lauterbachs zu erwähnen, und zwar *Non est bonum hominem esse solum* und die Nuptialmusik für den Wittenberger Professor Christoph Pezelius aus den *XVIII. Cantiones* (Magdeburg 1567).

Gemeinsam mit diesen Dressler-Quellen bildet das Konvolut Sign. I des sog. Heilbronner Musikschatzes eine Überlieferungseinheit. Es enthält

- 7) Martin Agricolas *Duo libri musices* (Wittenberg 1561) und
- 8) Agricolas *Melodiae scholasticae* (Magdeburg 1567, also die 2. Auflage des erstmals 1557 in Wittenberg erschienenen Drucks).

Eine Überlieferungseinheit bildet dieses Konvolut, weil es ebenfalls aus dem Besitz des aus Schleusingen stammenden Andreas Wilkuis auf den Heilbronner Rektor Johann Lauterbach übergegangen war.

³⁵ Peter Burke, *Die Geschieke des Hofmann. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, Berlin 1996, S. 164ff.: Geographie der Rezeption und S. 168ff.: Soziologie der Rezeption.

³⁶ Ulrich Siegele, *Die Musiksammlung der Stadt Heilbronn. Katalog mit Beiträgen zur Geschichte der Sammlung und zur Quellenkunde des XVI. Jahrhunderts*, Heilbronn 1967, S. 48 (*Veröffentlichungen der Stadt Heilbronn* 13).

³⁷ Gallus Dressler, *XVII Motetten zu vier und fünf Stimmen* in Partitur gesetzt und mit einer Klavierpartitur versehen von August Halm und Robert Eitner, Leipzig 1900 (*Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke* XXIV).

Drei weitere Titel sind dem Magdeburger Kreis verbunden, die ebenfalls über Wilke an Lauterbach gelangten, und zwar

9) Anhang 1 zu voriger Nr. 6: *In Gratiam Venerabilis [...] viri, Domini Iohannis Nothofij, Canonici Magdeburgensis, etc. Hanc cantilenam, quatuor uocum Iohannes Steurlein Schmalchadensis composuit.*

10) Anhang 2 zu voriger Nr. 6, der wie Anhang 1 und Nr. 6 vom selben Schreiber stammt.

11) Wilhelm Roenner: *Epitaphium in obitum Iohannis Postii*, Wittenberg 1567: Die Dedication des Drucks nennt auch Dressler.

Die handschriftlichen Zusätze im Tenor und Bassus dieses Konvoluts gleichen denen eines Stammbuches. Aus ihnen ist ein Netz von sozialen Beziehungen erkennbar, und Siegele folgert, dass Wilkius die Stimmbücher dem Heilbronner Rektor zugeeignet hat.³⁸ Soweit der Quellenbefund laut Siegele.³⁹

Der Erwerb dieser Quellen für Heilbronn geht auf Johann Lauterbach (Rektor 1567–1593) und den seit 1575 wirkenden Heilbronner Organisten Johann Woltz zurück. Sie fiel in eine Phase, die bezogen auf die schulische und kirchenpolitische Entwicklung in Württemberg als Begründungs- und Konsolidierungsphase zu bezeichnen ist. Eine an Zwingli angelehnte puritanische Radikalität war zunächst in vielen süddeutschen Reichsstädten anzutreffen, z. B. in Konstanz, Ulm oder Biberach. Herzog Ulrich von Württemberg, dessen Rückkehr 1534 die österreichische Verwaltung des Landes beendete, führte die Reformation ein, neigte selbst aber zum schweizerischen Gottesdienst, so dass erst die württembergische Kirchenordnung von 1559 den lutherischen Gottesdienst festschrieb. Es dauerte in Württemberg deshalb bis zur Jahrhundertwende, bis sich „eine Konsolidierung der divergierenden [theologischen] Richtungen ergab“ und Bildungsziele und Musikpflege in reformatorischem Sinne etabliert wurden.⁴⁰

Dies betrifft prinzipiell auch Heilbronn: Gottesdienstordnungen waren in Heilbronn zwar schon 1532 und 1543 erlassen worden, eine Bibliothek der Lateinschule wurde jedoch erst 1575 eingerichtet, die erst 1611 den Nachlass Lauterbachs ankauft. Darunter waren auch zahlreiche Musikalien; die Provenienz der Agricola- und Dressler-Quellen aus dem Besitz Lauterbachs ist sicher.

Im Vergleich zu Magdeburg erfolgte hier also die Konsolidierung des reformatorischen Schulsystem um eine Generation verspätet, so dass die Übernahme des Dressler-Repertoires aufgrund der persönlichen Kontakte gelegen kam.⁴¹ Zu dieser Verzögerung

38 Nachweisbar ist er in Form von Anstreichungen in Agricolas *Duo libri musices*; Siegele, *Die Musiksammlung der Stadt Heilbronn* (wie Anm. 36), S. 27

39 Diese Häufung magdeburgischer Quellen stellt nur eine von mehreren Schwerpunkten in der Heilbronner Musiksammlung dar; ebenfalls stark vertreten ist z. B. auch Jacobus Meiland oder Joachim a Burck.

40 Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht* (wie Anm. 34), S. 527ff. und 578. Dies war so, obwohl in Württemberg-Baden seit ca. 1400 städtische Kantoren keine vereinzelt erscheinende Erscheinung waren. Sie sind nachweisbar in Stuttgart, Tübingen, Rottenburg, Esslingen, Rottweil, Schwäbisch Gmünd, Heilbronn, Schwäbisch Hall, Mergentheim, Ulm, Biberach, Memmingen, Ravensburg und Freiburg: vgl. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht* (wie Anm. 34), S. 483. – Im Jahre 1539 wurde das Schulwesen durch Ulrichs Nachfolger Herzog Christoph von Grund auf neu geregelt. Lehrplan, Lehreranstellung und Schulaufsicht wurden genau festgelegt und die Schulen dem Staat unterstellt.

41 Die Lateinschule Heilbronn war aber eine der größeren der Region: 1570 hatte sie drei, seit 1586 vier Lehrer, das Kantorat wechselte zwischen einem dieser Praeceptoren.

passt auch, dass in dieser Zeit andere überregionale Werke in die Heilbronner Sammlung gelangten, etwa die *Psalmodia* des Lucas Lossius von 1561, die ebenfalls einen Besitzvermerk Lauterbachs trägt.⁴²

6. Zusammenfassung

Otto Riemers Darstellung des Magdeburger Musiklebens⁴³ lebt von dem Gedanken einer Blütezeit und vice versa vom Verfall. Ein fundamentaler Unterschied zwischen den Verhältnissen des 16. und denen des 17. Jahrhunderts ist zwar offensichtlich. Lange Amtsdauer und relativ kurze Amtszeiten mit der Wertung „originär – magdeburgisch“ vs. „mobil – wenig eigenständig“ zu verbinden, wäre aber ebenso überinterpretiert wie die Sicht eines Verfalls der magdeburgischen Musikkultur, wie er an dem zunehmenden Aufblühen der weltlichen Musik für Riemer erkennbar war.

Das Gelingen der Mobilität hängt nicht nur von biographisch und individuell verursachten Entscheidungen für die Migration ab, sondern auch von der Instabilität oder Zählbarkeit – allgemeiner gesagt: von der Flexibilität – der Verhältnisse des Zielortes ab. Beispielsweise war in Hamburg eine Erweiterung des Musiklebens, eine Nische und Lücke für das weltliche Sololied vorhanden – auch für Zesens Publikationen war dies eine unabdingbare Voraussetzung gewesen –, und überregionale Publikation von Werken konnte als eine Ergänzung im Sinne eines „Zubrots“ für eine ortsgebundene Tätigkeit dienen.⁴⁴ Wie jeweilig aktuell und für Zeitgenossen interessant beide so unterschiedlichen Tätigkeiten waren, wird aus der Rezeption dieser magdeburgischen Musik und Musiker erkennbar: Die lutherische Musikpflege und damit auch das Kantorat und die Musikerziehung zu begründen, war im 16. Jahrhundert wohl nötig. In Heilbronn erfolgte dies wegen der theologischen, politischen und auch bauernkriegsbedingten Einbrüche später als in Magdeburg. Die persönliche Bekanntschaft mit dem Repertoire Dresslers kam in dieser Situation äußerst gelegen. Schlüsselfiguren dafür waren mitteldeutsche Persönlichkeiten, nämlich der aus Schleusingen stammende Andreas Wilkuis und der ehemalige Wittenberger Schüler Melanchthons, Johann Lauterbach.⁴⁵ Und hier

42 Siegele, *Die Musiksammlung der Stadt Heilbronn* (wie Anm. 36), S. 125. – Insgesamt bestand in Heilbronn nicht nur ein großes Interesse an auswärtigen Musikalien, sondern auch an Unterrichtslehren. Klaus-Wolfgang Niemöller wies auf die zahlreichen Musiktraktate der Heilbronner Schule hin, während sogar kleinere Orte der Region wie Besigheim eigene Unterrichtswerke besaßen; Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht* (wie Anm. 34), S. 568, Anm. 563.

43 Otto Riemer, *Musik und Musiker in Magdeburg. Ein geschichtlicher Überblick über Magdeburgs Beitrag zur deutschen Musik*, Magdeburg 1937 (*Magdeburger Kultur- und Wirtschaftsleben*, Nr. 14).

44 Ein anderes Lebens- und Migrationsverhalten hatte Johann Adolph Scheibe, der kaum auf Dauer sesshaft war und in all seinen Wirkungsorten grundsätzlich verschiedenartige Tätigkeiten ausführte. Die Biographie Johann Adolph Scheibes zeigt trotz der Innovativität und Neuartigkeit seiner „Musikalischen Gesellschaft in Kopenhagen“, seiner konservatoriumsähnlichen Musikschule in Sønderborg und seiner Kinderliedkompositionen keine wirtschaftliche Absicherung. Solche Beispiele eines „freien“ Künstlertums sind im 17. oder 18. Jahrhundert teuer erkaufte Ausnahmen; vgl. Joachim Kremer, *„Leben und Werk“ als biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur ‚Berufsbiographie‘, zu den ‚Komponisten von Amts wegen‘ und dem Begriff ‚Kleinmeister‘*, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13. bis 15. März 2002*, hrsg. von Joachim Kremer, Wolf Hohohm und Wolfgang Ruf, Hildesheim u. a. 2004, S. 11–39, hier S. 33f. (*Telemann-Konferenzberichte* 14).

45 Lauterbach war ab 1549 Schüler Melanchthons.

wird eine interregionale Verbindung erkennbar, die weit über das erwähnte Beispiel der Dressler-Überlieferung hinausgeht, eine mitteldeutsch-württembergische Migration, wie sie auch das Heilbronner Stammbuch der Dresslerquellen dokumentiert.⁴⁶ Lauterbach war um 1554 von Melanchthon nach Öhringen als Hofmeister des Grafen Ludwig-Casimir von Hohenlohe-Neuenstein vermittelt worden, wurde 1556 Rektor in Öhringen und 1567 Rektor in Heilbronn. Das erwähnte Dresslerkonvolut ist in seiner Heilbronner Amtszeit in seinen Besitz übergegangen, weil der jüngste Eintrag von 1576 stammt. Mag die Übergabe vielleicht über den dort verzeichneten Öhringer Georg Sidel erfolgt sein, so sind doch acht der im Stammbuch eingetragenen Personen als Studenten in Wittenberg nachweisbar. Eingebunden ist diese Tatsache somit in eine weit umfassendere historische Folie, die der Schulgeschichte württembergischer Reichsstädte im 16. Jahrhundert. Sie ist nicht ohne Verbindungen zu Wittenberg denkbar, und zwar nicht nur über den 1508 im kurpfälzischen Bretten geborenen Melanchthon und seinen ehemaligen Schüler Johann Lauterbach.⁴⁷ Vor dem Hintergrund der langen Konsolidierungsphase des Luthertums in Württemberg und dem intensiven und lang währenden Ringen zwischen Lutheranern und Zwinglianern kommt jenen lutherisch-wittenbergischen Beziehungen im Rahmen der Schulgeschichte und damit auch der schulischen Musikpflege um Johann Lauterbach eine besondere Bedeutung zu.

46 Herkunftsorte (Eintrag 1 und 2 sind Personen aus Schleusingen), aber auch Studienorte (Frankfurt [Oder], Leipzig, Wittenberg, Halle und Jena) weisen nach Mitteldeutschland.

47 David Klaus, Schüler Melanchthons, wurde in den 1530er Jahren von Wittenberg nach Ulm berufen, wo auch Lehrbücher Melanchthons verwendet wurden, und auch der spätere Konstanzer Reformator Ambrosius Blarer hatte ab 1505 in Tübingen studiert und dort Philipp Melanchthon kennengelernt.