

Engländer in der Dresdner Hofkapelle

Von Wolfram Steude

Die Geschichte der kursächsischen Hofkapelle in Dresden ist, nicht anders als es in etlichen großen deutschen Hofkapellen ebenso der Fall war, auch eine Geschichte des wechselseitigen Impulsgebens und -nehmens zwischen deutschen und ausländischen Kapellmitgliedern. Die weitaus größten Wirkungen erzielten unter solchen Ausländern die Italiener, die sowohl als einzelne als auch in ganzen Gruppen Mitglieder der Kapelle oder zumindest Gäste des Hofes wurden, und das zwischen 1549, also einem Jahr nach der Wiederbegründung der Kapelle und 1832. Kurfürst Moritz hatte, wohl bei Gelegenheit seiner Gespräche mit dem Kardinal Christoforo Madruzzi, in Trient fünf Italiener für die Dresdner Kapelle angeworben, unter ihnen zwei Gebrüder de Tola, die sich in Dresden vor allem als bildende Künstler betätigten, und Antonio Scandello, der nachmalige Hofkapellmeister.¹ Mit Francesco Morlacchi, von 1810 bis 1832 Hofkapellmeister, und der in letzterem Jahr erfolgten Auflösung des „Italienischen Departments“ der Hofoper ging die fast dreihundertjährige Ära der führenden italienischen Hofmusiker in Dresden zu Ende.² Französische Musiker hatten nur begrenzten Einfluß auf die Dresdner Hofmusikpflege, aber auch dieser ist nachweisbar. Wie überall, so bestimmten auch hier die Franzosen die Tanzkunst, das Ballett eingeschlossen, und gaben somit in der Tanzmusik zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert den Ton an.³ Außerdem aber gab es zwischen dem Weggang Nikolaus Adam Strungks 1697 und dem Dienstantritt Johann David Heinichens und Antonio Lottis 1717 eine kurze Hofmusikperiode, in der Lullisten das Feld beherrschten: Der Hofkapellmeister Johann Christoph Schmidt, Pierre Gabriel Buffardin, der Flötist, und der Geiger Jean Baptiste Volumier, trotz seines französischen Namens ein Niederländer, stehen dafür.⁴ Musiker aus dem Gebiet der damaligen „Niederlande“, Matthäus Le Maistre und Rogier Michael, leiteten die Kapelle zuweilen im 16. und frühen 17. Jahrhundert.⁵ Unter den tschechischen Böhmen war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Jan Dismas Zelenka der weitaus bedeutendste.⁶ Alle diese Vertreter ihrer jeweiligen nationalen Musiktradition und -pflege haben mehr oder weni-

¹ Moritz Fürstenau, *Die Instrumentisten und Maler Brüder de Tola und der Kapellmeister Antonio Scandello*, in: *Archiv für die Sächsische Geschichte*, Bd. 4, Leipzig 1866, S. 167–203.

² Wolfram Steude (u. a.), *Dresden*, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1522–1561, besonders Sp. 1546.

³ Vgl. die Auflistung der französischen Tanzmeister am Dresdner Hof des 17. Jahrhunderts bei Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV.*, Dresden 1861, Reprint Leipzig 1971, S. 116.

⁴ Die kurze Ära der französischen Musik am Dresdner Hof entsprach der Hofetikette, der Hofsprache und nicht zuletzt dem persönlichen Geschmack Augusts des Starken, dessen Interesse für Musik allerdings nicht sehr stark ausgebildet war.

⁵ Steude (u. a.), *Dresden* (wie Anm. 2), Sp. 1531 f.

⁶ Biographie und Werkverzeichnis Zelenkas auf dem neuesten Stand in: *Zelenka-Dokumentation: Quellen und Materialien*, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kolhase, Bd. 1, Wiesbaden 1989.

ger, aber in zahlreichen Fällen sehr greifbar, ihre kompositorischen Spuren hinterlassen. Wir können heute italienisch-, französisch- und niederländisch-geprägte Dresdner Musik zum Erklingen bringen.

Einer eigenen Untersuchung bedürfte es, zu klären, welche Ursachen und welche Wirkungen ein solches buntes Musikerspektrum hatte, geht es doch dabei außer den künstlerischen auch und besonders um Gründe der Repräsentation, nicht weniger jedoch um den Geschmack des jeweiligen Regenten und den seiner einflußreichen Beamten.

I. Die Engländer im 16. Jahrhundert in Dresden

Anders als bei den zahlreichen Italienern, den Franzosen, Holländern und Tschechen verhält es sich mit den englischen Musikern am Dresdner Hof, die bislang in der Musikgeschichtsschreibung Sachsens kaum wahrgenommen worden sind und daher einer etwas eingehenderen Beleuchtung bedürfen.

Wir gehen zunächst den Mitteilungen Moritz Fürstenaus in den grundlegenden Arbeiten von 1849 und 1861 nach,⁷ können aber darüber hinaus auch Neues mitteilen.

Am 23. Dezember 1586 erhielten fünf englische Musiker ihre Dresdner Bestallung als „Geyger vnnnd Instrumentistenn“ durch den gerade an die Regierung gekommenen jungen Kurfürsten Christian I.: Thomas King, Thomas Stephan, George „Beyzandt“, Thomas Pope und Robert Persten waren ihre Namen, die sich im Text der Bestallung zum Teil eingedeutscht finden.⁸ Sie waren dem Kurfürsten vom ebenso jungen König Christian IV. von Dänemark angeboten und auf die sächsische Zusage hin via Berlin zugeschickt worden.

Die nähere Kennzeichnung der fünf Musiker als „Geiger und Instrumentisten“ läßt uns sofort an ein englisches Gambenconsort denken, blühte doch mit dem „golden age“ der englischen Musik, der Regierungszeit der Königin Elisabeth zwischen 1558 und 1603, auch das Consortspiel, sei es als „broken consort“, sei es als „whole consort“ mächtig auf.⁹

Die Frage, welche Wirkung das Engagement dieses englischen Ensembles auf die Dresdner Hofmusikpflege gehabt hat, ist bündig kaum zu beantworten, aber eine Beobachtung sei mitgeteilt, die möglicherweise auf einen englischen Impuls im Hofkapellmusizieren weisen könnte:

Im Jahre 1593 wurden in der sächsischen Hofkapelle zwei Instrumenten-Inventare angefertigt, eines vom Hoforganisten August Nöringer zusammen mit dem Kapellmeister Rogier Michael, das andere von dem Instrumenteninspektor Giacomo Losa.¹⁰ Das zweitgenannte enthält alle Blas- und Streichinstrumente. In diesem werden 6 „neue

⁷ Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849; Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3).

⁸ Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 70.

⁹ Werner Braun, *Britannia abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*, Tutzing 1977, S. 370.

¹⁰ Moritz Fürstenau, *Ein Instrumenten-Inventarium vom Jahre 1593*, in: *Mitteilungen des Sächsischen Altertumsvereins*, Heft 22, 1872, S. 66 ff.; Fürstenau, *Beiträge* (wie Anm. 7), S. 40 f.

Violen da gamba“ und 6 „alte Violen da gamba“ aufgezählt und dazu 6 „alte Geigen“ und 7 „neue Geigen“ in den Stimmlagen Diskant, Alt, Tenor und Baß.¹¹

„Wo immer wir in deutschen Quellen auf reine Gambenensembles treffen, steckt weniger italienischer als englischer Einfluß dahinter. Das betrifft vor allem diejenigen Höfe, die mit dem englischen Hof in Kontakt standen: Heidelberg, Kassel, Wolfenbüttel, Kopenhagen, Gottorp oder Berlin sowie die Hansestadt Hamburg. Es betrifft nicht z. B. Wien oder Kremsier.“¹² Aber auch Dresden war anscheinend vom englischen Consort-Musizieren berührt worden, dessen Ursprung freilich italienisch war.

Denkbar ist, daß „die Engländer“ das Consortspiel sowohl auf „da gamba“- als auch auf „da braccio“-Instrumenten als Neuheit mitgebracht hatten und demzufolge entsprechende Instrumente für den Fundus der Kapelle angeschafft worden sind. Wir werden aus Anlaß der Erwähnung eines Notendrucks von 1607 noch einmal auf englisches Consortspiel in der Dresdner Kapelle zu sprechen kommen.

Auch in unserem Zusammenhang sei erwähnt, daß das große Noteninventar, das Heinrich Schütz in einem undatierten Schreiben an den Hausmarschall Georg Pflugk um 1628 erwähnt,¹³ offensichtlich 1760 zusammen mit dem Hofnotenarchiv verbrannt ist. In ihm hätten sich vermutlich auch englische Musikdrucke und/oder -handschriften verzeichnet gefunden, die man mit den hier genannten ersten Engländern in der Dresdner Hofkapelle hätte in Verbindung bringen können.

Daß diese ersten fünf englischen Musiker 1586 vom dänischen Hofe kamen, verwundert nicht, gab es doch seit der Heirat des Herzogs und späteren Kurfürsten August von Sachsen mit Anna von Dänemark 1548 sehr enge sächsisch-dänische Hofbeziehungen, die bis ins 18. Jahrhundert hineinreichten,¹⁴ außerdem war der dänische Hof über eine längere Periode hin bevorzugtes Anlaufziel für englische Musiker, deren herausragendster – John Dowland – mehrere Jahre bei König Christian IV. gewirkt hat.

Daß die genannten fünf nicht die einzigen englischen Musiker am Dresdner Hofe geblieben sind, besagen unsere materialreicheren Ausführungen zum 17. Jahrhundert.

¹¹ Bei den „alten“ und „neuen“ Violen da gamba und „Geigen“ dürfte es sich nicht nur um früher oder später erworbene Instrumente gehandelt haben. Einer eigenen Untersuchung bedarf es, zu eruieren, welchen älteren und neueren Bautypen die Instrumente zuzuordnen sind. Vgl. Wolfgang Sawodny, *Viola*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 1544–1562; Annette Otterstedt, *Viola da gamba*, in: ebd., Sp. 1572–1597; Thomas Drescher (u. a.), *Violine*, in: ebd., Sp. 1597–1686.

¹² Annette Otterstedt, *Besetzungsfragen nördlich der Alpen um 1600*, in: *Theatrum Instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu Historischen Instrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999*, hrsg. von Wolfram Steude und Hans-Günter Ottenberg in Verbindung mit Bernhard Hentrich und Wolfgang Mende, Schneverdingen 2003, S. 320–353, hier S. 351 f.

¹³ Vgl. Wolfram Steude, *Michael Praetorius' Theatrum Instrumentorum 1620, Philipp Hainhofers Reiserelation von 1629 und die Inventare der Dresdner Kunstkammer*, in: Wolfram Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte* (Hrsg. Matthias Herrmann), Altenburg 2001, S. 103–109, hier S. 106.

¹⁴ Kurfürst Christian II. war mit Hedwig von Dänemark, Prinzessin Magdalena Sibylle mit Kronprinz Christian von Dänemark und Kurfürst Johann Georg III. mit Anna Sophie von Dänemark verheiratet. Derartig enge Hofkontakte bedeuteten in der Regel auch engen Kunstkontakt.

II. Die Engländer im 17. Jahrhundert in Dresden

1607 publizierte Zacharias Füllsack zusammen mit Christian Hildebrandt in Hamburg einen Musikdruck *Auserlesener Paduanen und Galliardn Erster Theil* – „insonderheit auf Fiolen“ mit 47 Werken von William Brade, John Dowland, Melchior Borchgrevinck, Benedict Grep, James Hardings, Anthony Holborne, Edward Johnson, Thomas Mons, ein paar deutschen Komponisten und etlichen Anonyma.¹⁵ Den Druck dedizierte der Herausgeber dem sächsischen Kurfürsten Christian II., dem er in der Vorrede versichert, er habe von Jugend auf dem Hause Sachsen gedient.

Im Jahr des Druckes war Füllsack als Posaunist Hamburgischer Ratsmusikant, vorher aber – 1597 nachgewiesen – und nachher – 1610 ebenso nachweislich – war er Mitglied der Dresdner Hofkapelle.¹⁶ Als er seinen Druck dem sächsischen Kurfürsten widmete, dessen Hofkapelle sich zu dieser Zeit in einer zwar reduzierten, aber noch immer stattlichen Größe befand, wird er das wie üblich in erster Linie mit Blick auf einen größeren „recompens“ getan haben, auf eine namhafte pekuniäre Gegenleistung, aber die auffallend große Anzahl englischer Stücke scheint doch auch zu besagen, daß Füllsack mit diesem Druck an die Musik der fünf erwähnten Engländer von 1586 in Dresden anzuknüpfen gedachte. Das Instrumentarium jedenfalls war, wie das zitierte Inventar von 1593 besagt, vorhanden und die Spieler ebenfalls. 1610, drei Jahre nach dem Füllsack-Druck, zählte die Dresdner Hofkapelle nicht weniger als 40 Mitglieder, ein Bestand, der nur noch 1606 mit 10 Mitgliedern mehr übertroffen worden war.¹⁷

In dieser Liste der Dresdner Kapellmusiker 1610, in der Zacharias Füllsack wieder als Mitglied der Hofkapelle erscheint, gibt es eine kleine Gruppe von zwei bzw. drei Musikern, die als „Italianische Instrumentisten“ geführt sind: „Walther Raudt“, „Johann Holbergk“ und nach dessen Weggang „Valentin Lichtla“ (Lichtlein).

Der Vorname „Walther“ weist vor und um 1600 deutlich auf einen englischen Namensträger hin, er war unter den Deutschen dieser Zeit überhaupt noch nicht eingebürgert. „Raudt“ könnte sehr gut auf „Rowett“ zurückgehen. Da er ein Virtuos auf der Viola bastarda war, dem vielbesaiteten Gambeninstrument, legt sich der Verdacht seiner englischen Herkunft ganz besonders nahe.

Walther Raudt läßt sich in den Kapell-Listen nicht lange verfolgen, dann verschwindet er. Ob Johann Holbergk Engländer war, ist ungewiß, aber ebenfalls nicht unwahrscheinlich. Vielleicht verbirgt sich hinter der überlieferten Namensform ein Verwandter des hochbedeutenden Anthony Holborne, von dem auch der Füllsack-Druck vier Tanzsätze enthält, und dessen Bruder William Holborne.

Unterstellen wir, daß in den beiden Jahrzehnten vor und nach 1600 englische Musik bis zu einem gewissen Grade in der Dresdner Kapelle präsent gewesen ist, so könnte dies möglich geworden sein unter der offenbar wenig prägenden Persönlichkeit des Hofkapellmeisters Rogier Michael, der der Kapelle seinen persönlichen Stempel bei weitem

¹⁵ RISM 1607²⁸.

¹⁶ Wolfram Steude, *Die Dresdner Hofkapelle zwischen Antonio Scandello und Heinrich Schütz (1580–1615)*, in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Eberhard Steindorf, Hildesheim u. a. 2001, S. 23–45, hier S. 31.

¹⁷ Ebd. Fürstenau, *Beiträge* (wie Anm. 7), S. 38 f.

nicht so aufdrücken konnte wie sein Nachfolger Heinrich Schütz. (Michaels Pensionierung um 1612 hing sicherlich mit einem gravierenden gesundheitlichen Defizit zusammen.) Dies sei deshalb hier angemerkt, weil sich, wie wir noch erfahren werden, Heinrich Schütz den Engländern und ihrer Musik gegenüber offenbar ganz anders verhalten hat.

Nicht unmittelbar als Spiegel des Kapellmusizierens, aber doch als Beleg dafür, daß englische Lautenmusik außerhalb der Hofkapelle in Kursachsen vor 1600 und in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts bekannt gewesen ist, kann das 1945 in Dresden verbrannte Lautenbuch des Joachim vom Loß gelten, das neben Stücken von Orazio Vecchi, Ferreti (Giovanni Ferreti?), Speroni (?) und dem Deutschen Diomedes Cato auch solche von John Dowland, Anthony Holborne und Gregor Howett enthalten hat, dazu etliche Anonyma.¹⁸ (Joachim vom Loß, aus altem sächsischen Adel, war der ältere Bruder des Christoph vom Loß auf Schleinitz, der als kursächsischer Geheimer Rat und Reichspfennigmeister zur engsten Umgebung der Kurfürsten Christian II. und Johann Georg I. gehörte und dem die Berufung Hans Leo Hasslers, Michael Praetorius' und Heinrich Schützens nach Dresden zu danken war. Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen, der Begründer der „Fruchtbringenden Gesellschaft“, hatte auf seiner Italienreise 1598 den Joachim vom Loß in Florenz angetroffen, „der hatte sich gelegt aufs reine laute spielen / und sein Gemüt dahin ließ er alleine zielen / daß er es bringen wolt drin zur vollkommenheit / worzu dan wendet an er seine meiste Zeit.“¹⁹)

1617 gab es in Dresden zwei große, weitausstrahlende Hofereignisse: Der Besuch des deutschen Kaisers Matthias mit großem Gefolge in Dresden und das erstmals gefeierte Reformationsjubiläum in Erinnerung an den hundert Jahre vorher vollzogenen Thesenanschlag Martin Luthers in Wittenberg. Beide wurden mit viel geistlicher und weltlicher Musik ausgeschmückt. Graf Ernst von Schaumburg-Lippe hatte aus Bückeburg zwei seiner Hofmusiker zur Begrüßung des Kaisers nach Dresden mitgebracht: einen nicht näher bezeichneten „Nikolaus“ und keinen geringeren als Thomas Simpson (1582 – nach 1625), den sehr begabten englischen Komponisten und ausübenden Musiker, die zusammen mit Mitgliedern der sächsischen Hofkapelle den kaiserlichen und kurfürstlichen Hofstaat musikalisch in Dresden empfingen.²⁰ Simpson, der 1618 nach Kopenhagen ging, hinterließ in Dresden keine nachhaltigen musikalischen Spuren, dürfte aber unter den Kapellmusikern kaum als fremder Exot aufgefallen sein, war man doch mindestens durch Füllsack und „Raudt“ mit englischer Musik bereits bekannt gemacht worden. William Brade, der andere wichtige, sich lange in Deutschland aufhaltende englische Musiker jener Jahre, ist nicht bis Dresden gekommen, seine südlichste Station war der kurbrandenburgische Hof in Berlin. Dennoch dürften seine vier zwischen 1609 und 1621 erschienenen Instrumentalmusik-Sammlungen in Dresden nicht unbekannt gewe-

¹⁸ D-Dl: ehem. Mus. 1-V-8.

¹⁹ Wolfram Steude, *Zur Rolle der Musik in der Fruchtbringenden Gesellschaft unter Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen*, in: *Die Fruchtbringer- eine Teutschhertige Gesellschaft*, hrsg. von Klaus Manger, Heidelberg 2001, S. 155–169, hier S. 157.

²⁰ Agatha Kobuch, *Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts* (Hrsg. Wolfram Steude), Teil 2, Leipzig 1988, S. 119–162, hier S. 122, 124 (zugleich *Jahrbuch Peters* 1986/87); Braun, *Britannia abundans* (wie Anm. 9), S. 33, 47 f.

sen sein.²¹ Vor allem aber sei auf die „Englischen Comodoianten“ eingegangen, die im Bereich der theatralischen Veranstaltungen der Dresdner Hofgesellschaft in den ersten dreißig Jahren des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle gespielt haben.

Generell sei zu diesen fahrenden Schauspielertruppen bemerkt, daß sie sich sowohl aus Schauspielern und Musikern, als auch aus Seiltänzern und Akrobaten aller Art zusammensetzten und für begrenzte, mehr oder weniger lange Zeitabschnitte vom jeweiligen Hof, auch dem Dresdner, engagiert wurden. Das geht aus Berichten über ihre Darbietungen, aus Hofrechnungen und anderen Quellen hervor.

Moritz Fürstenau schreibt: „Ob diese räthselhaften Schauspieler Engländer waren oder bloß von Aufführung englischer Stücke ihren Namen hatten, ist unentschieden geblieben.“²² Solcher Zweifel ist auch heute noch nicht ganz ausgeräumt, denn wir wissen nichts Genaueres über die personelle und nationale Zusammensetzung dieser „englischen“ Komödianten-Gesellschaften, ebenso wenig, wie sie ihr riesiges Repertoire an Schauspielen, über das sie verfügten, ständig, manchmal von Tag zu Tag wechselnd, abrufbereit halten konnten.

Jedenfalls war die vollständige Beherrschung der deutschen Sprache eine Grundvoraussetzung ihrer Spieltätigkeit. Deshalb ist anzunehmen, daß der Prinzipal der Truppe ein Engländer war, zumindest die Schauspieler sich jedoch aus Deutschen zusammensetzten. Albert Cohn schreibt in diesem Sinne schon 1865: „The Englishman was probably the manager of the company, all the others may have been Germans.“²³

Einen Engländer als Prinzipal wies die Truppe des John Green auf, die in Dresden 1617 und 1626 und in Torgau 1627 anlässlich der Fürstenhochzeit auftrat und eine große Anzahl von Stücken unmittelbar nacheinander darbot. Nicht uninteressant ist, daß die Greensche Truppe unter ihren zahlreichen Stücken auch solche mit Themen hatte, die wir von Shakespeare kennen: Tragödie „Von Romeo und Julietta“, Tragödie „Von Julio Cesare“, Tragödie „Von Hamlet einen printzen in Dennemarck“, Tragödie „von Lear König in Engelandt“ u. a. Ob das tatsächlich ins Deutsche übersetzte Shakespeare-Dramen waren, wie die ältere Literaturwissenschaft angenommen hat, muß noch immer dahingestellt bleiben.²⁴

Um einen Begriff zu vermitteln, mit welchem kolossalen Repertoire die Greensche Truppe in Dresden 1626 und Torgau 1627 aufwartete, seien die Titel der Schauspiele vollständig aufgelistet – vor allem deshalb, weil die meisten dieser Stücke Liedeinlagen hatten. Und das mögen außer deutschen auch englische Songs gewesen sein. 1626 in Dresden und 1627 in Torgau anlässlich der Fürstenhochzeit Sophie Eleonores von Sachsen mit Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt wurden folgende Stücke gespielt:

²¹ Vgl. Werner Braun, *Brade, William*, in: *MGG*, Personenteil Band 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 619 ff.

²² Zum Komplex der englischen Instrumentisten und Komödianten s. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 69–78, 96 f., 100 f.

²³ Albert Cohn, *Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries*, London 1865, S. CIV–CXIX, Neudruck Vaduz 1967, Wiesbaden 1967, New York 1971.

²⁴ Vgl. auch Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 96; zu fragen wäre, ob es sich bei den Stücken der englischen Komödianten um „abgesunkenes Kulturgut“, also um improvisiertes, d. h. populär dargebotenes englisches Kunsttheater gehandelt hat oder, im umgekehrten Vorgang, um Stücke des volksläufigen Theaterspiels, die Shakespeare zur Vorlage gedient haben.

- Comoedia vom Hertzog von Mantua und dem Hertzog von Verona
 Comoedia von der Cristabella
 Tragoedia von Romeo vnd Julietta
 Comoedia von Amphitrione
 Tragicomoedia von Hertzogk von Florentz
 Cocomoedia vom König in Spanien vnd Vice Roy in Portugall
 Tragoedia von Julio Cesare
 Cocomoedia von der CrySELLA
 Comoedia vom Hertzog von Ferrara
 Tragicomoedia von Jemandt und Niemandt
 Tragoedia von Hamlet einen Printzen in Dennemarck
 Tragicomoedia von König in Dennemarck vnd den König in Schweden
 Comoedia von Orlando furioso
 Comoedia von dem König in Engellandt vnd dem König in Schottlandt
 Tragoedia von Hieronymo, Marschall in Spanien
 Tragicomoedia von der Esther
 Tragicomoedia von der Märtherin Dorothea
 Tragoedia von D. Faust
 Tragicomoedia von einem Königk in Arragonia
 Tragoedia von Fortunato
 Comoedia von Josepho, Juden in Venedigk
 Tragicomoedia von den behendigen Dieb
 Tragico Comoedia von dem alten Proculo
 Tragoedia von Barrabas, Juden von Malta
 Comoedia von Hertzogk von Mantua vnd den Hertzogk von Verona
 Tragico Comoedia von einem Hertzog von Venedig
 Tragoedia von Lear, König von Engellandt
 Tragicomoedia von Gevatter
 Comoedia von verlohren Sohn
 Comoedia von den Graffen von Angiers
 Tragoedia vom reichen Mann²⁵

Aus der Abrechnung einer deutschen Schauspieler-Truppe in Heidelberg aus späterer Zeit, der Veltenschen Truppe, die 1665 als Ganze in den Dresdner Hofdienst übernommen worden ist, erfahren wir, daß es zwei Arten der Schauspiel-Darbietung durch derartige fahrende „Komödianten“ gab mit entsprechend unterschiedlicher Bezahlung. Man unterschied „die wohl gestudirte Comoedie sambt Farce, so aus dem Moliers sein soll und gleichfalls wohl auswendig gelernet sein soll“ für 20 Reichstaler und „die Comoedie schlecht [= schlicht], wie die englische sein und selbige auch nicht wohl studirt“ für 10

²⁵ SächsHStA: „Calender“ 1626 und 1627, Eintragungen dort chronologisch. Vgl. auch Cohn, *Shakespeare in Germany* (wie Anm. 23), S. CXIV–CXV.

Reichstaler pro Aufführung.²⁶ Die eine war die des poetisch verfaßten, wörtlich auswendig gelernten und entsprechend gesprochenen Textes. Bei der anderen extemporierten die Schauspieler an einem festen Handlungsstrang entlang.

In den Dresdner Hofkalendarien des Jahres 1626 zwischen dem 29. Mai und dem 22. Dezember sind nicht weniger als 45 Schauspielaufführungen mit der Greenschen Truppe verzeichnet, denen sich 1627 ab Februar, vor und zur Torgauer Hochzeit, bis 6. Mai 13 weitere Aufführungen anschlossen. Angesichts dieses Spielplans, der natürlich trotz des kolossalen Repertoires auch Wiederholungen erforderlich machte, drängt sich der Eindruck auf, daß es dabei wohl überwiegend um Improvisationen über den jeweiligen Handlungsablauf gegangen ist.

Wenn beispielsweise im Juni 1626 14 Aufführungen stattfanden, im Durchschnitt alle zwei Tage ein neues Stück, konkret aber in der ersten Monatshälfte jede Woche fünf verschiedene Dramen gespielt wurden, dann wirft das auch ein Licht auf die große Akzeptanz solchen Theaterspiels am kursächsischen Hofe, insbesondere, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Dreißigjährige Krieg seit acht Jahren im Gange war, die Kriegshandlungen sich bedrohlich nahe auf Kursachsen zubewegten und die Hofangestellten inklusive der Hofkapelle wegen der leeren Staatskasse um ihre Gehälter kämpfen mußten. Diese Art des englischen Theaterspiels dürfte, unabhängig davon, ob es sich dabei um einen extemporierten oder einen fixierten Text gehandelt hat, in ihrer Wirkung auf die Zuschauer der deutschen Dramatik hoch überlegen gewesen sein, die ja eben erst im Begriff war, sich zu einer selbständigen deutschen Kunst vor allem anhand holländischer Vorbilder zu mausern.

In dieses Theaterspiel war in höherem oder geringerem Maße, aber immer, Musik integriert, sei es als Gesangseinlagen, sei es als reine Instrumentalmusik. Das zeigen die Stücke in beiden, 1624 und 1630 gedruckt erschienenen Bänden *Englische Comoedien* – ohne Nennung des Herausgebers –, in denen die Liederinlagen in Texten und Melodien abgedruckt sind, die Instrumentalmusik aber mit dem Wort „Musica“ wenigstens angezeigt wird.²⁷

Einen Reflex des Wirkens der „Engelländer“ in Dresden 1626 und Torgau 1627 aus Anlaß der Hochzeit, zu der auch Martin Opitz' *Dafne* (mit Musikeinlagen von Heinrich Schütz) in Szene gegangen ist, besitzen wir in einer Darmstädter Tabulaturüberlieferung.²⁸ In dem Komplex der Orgeltabulaturen, die zu der Verlobung des sächsisch-hessischen Brautpaares 1626 und der Hochzeit 1627 gehören, sind ein Ballett „derer

²⁶ Harald Zielske, *Die deutschen Höfe und das Wandertruppenwesen im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Fragen ihres Verhältnisses*, in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. III, Hamburg 1981, S. 521–532, hier S. 526 (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 10).

²⁷ Beide Bände der *Englischen Comoedien* wurden von dem Wolgaster Juristen Friedrich Menius herausgegeben. Vgl. Braun, *Britannia abundans* (wie Anm. 9), S. 78. Daß die englischen Komödianten in Dresden und Torgau 1626 und 1627 auch Instrumentalmusik gemacht haben, besagt der Eintrag in der Kostenaufstellung der Torgauer Hochzeit 1627, wonach zwei Schiffern 36 Gulden 14 Groschen „für Hinaufschaffen der Musicanten und Engländer Instrumenta“ bezahlt worden sind. Vgl. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 99.

²⁸ D-DS: Mus. Ms. 1194. Der ganze Komplex bedarf trotz der Darstellung durch Friedrich Noack, *Die Tabulaturen der hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt*, in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß Basel 1924*, Leipzig 1925, S. 276–285, hier S. 283 f., einer erneuten Untersuchung. Siehe auch Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 74 f.

Englertern“ (mit Vortanz und Galliarde als Nachtanz), ein „Englischer Tantz“ und ein „Englisch stück“ enthalten, die ohne jeden Zweifel im engen Zusammenhang mit der Greenschen Schauspielergesellschaft stehen. Ähnlich wie am Wolfenbütteler Hofe, wo nur die Melodien der französischen Tanzstücke u. a. von François Caroubel vorhanden waren, die dann Michael Praetorius mehrstimmig gesetzt und als *Terpsichore* 1612 veröffentlicht hat, gibt es von diesen englischen Tänzen nur Oberstimme und Baß. Die 2 bis 3 Mittelstimmen müssen ergänzt werden. Um einen Eindruck dieser Musik zu vermitteln, folgt hier die Notenübertragung der Außen- mit der Ergänzung der Mittelstimmen von „Deren Englertern Ballet“.

The image displays a musical score for a five-part setting of a dance piece. The score is arranged in two systems, each containing five staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The three middle staves are in alto clefs (C-clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first endings (marked '1') and two second endings (marked '2') in the first system. The notation includes various ornaments and phrasing slurs. The score is a transcription of Praetorius's original work, with the middle parts being additions to the original two-part setting.

27

30

Daß bei diesen englischen Schauspielertruppen alles beisammen war, das „Springen“ und Voltigieren, das Singen, Instrumentalmusizieren und das Schauspielen, bestätigt der Dresdner Hofstagebuch-Eintrag vom 31. August 1649, in dem von den „Kasseler Komödianten“ die Rede ist, die am Dresdner Hof agierten und, da sie mehrere Stücke in ihrem Repertoire hatten, die schon bei den „Engländern“ auftauchen, offensichtlich in deren Nachfolge standen:

„[...] haben die Caßelischen Comoedianten, in deme sie vorhero bey werender Tafel gesprungen, hernacher auffm Sahle, auffm Theatro, eine Tragico Comoediam agiret, von herzog von Venedig, darauf sie einen dantz von 6 Personen gedanzet und folgends das liedt gesungen von der allerschönsten Müllerin, darauff wieder einen Mascraden dantz von 5 Personen, zum Beschluß hatt Pickelhering noch agiret, wie Ihrer drey zu seinem Weibe auff die Bulschafft gingen.“²⁹ Selbst wenn man annimmt, die Tänze seien nur von einer Laute begleitet worden, vielleicht aber sogar von mehreren Instrumenten: Musiker

²⁹ SächsHStA: Loc. 8680, Hofdiarium 16. August 1642 ... bis 23. September 1649, Bl. 14a.

mußten die Schauspieler-Gesellschaften in jedem Falle dabei haben, die englischen gleichermaßen wie die deutschen.³⁰

In den Hofakten finden sich keinerlei Hinweise darauf, daß etwa Hofkapellmusiker zusammen mit den Schauspielern agiert hätten. Man kann mit einiger Berechtigung vermuten, daß dies weniger musikalisch-künstlerische, sondern vor allem soziale Gründe hatte. Schauspieler, auch wenn sie fürstliche Privilegien – auf Zeit oder auf Dauer – besaßen, waren „fahrendes Volk“, bewegten sich im 17., ja noch im 18. Jahrhundert mehr oder weniger am Rande der „ehrlichen“ Gesellschaft.

Werner Braun weist auf diese soziale Komponente auch innerhalb des englischen Theaterbetriebes hin: „[...] schon jetzt aber muß die Vermutung geäußert werden, daß die sozial unbefriedigende Stellung des Theatermusikers zwischen dem populären ‚Comoedianten‘ und dem distinguierten Hofmusiker zur Spezialisierung dränge und daß bereits damals die Funktionalität von Bühnenmusik als artifiziell minderwertig empfunden wurde.“³¹ Von daher ist zu begreifen, daß etablierten Hofmusikern und nicht etablierten Schauspielern – und mit diesen den Musikern der fahrenden Gesellschaften – kein Zusammenwirken möglich war.

Wir erwähnten, daß die englische Schauspielertruppe des John Green im Vorfeld und während der sächsisch-hessischen Fürstenhochzeit in Torgau zwischen Februar und 6. Mai 1627 13 Mal in Dresden und Torgau aufgetreten ist. In demselben Rahmen, zwischen den englischen Theaterdarbietungen am 5., 6., 8. und 9. April sowie am 24., 28., 30. April und 6. Mai, an welchem Tag die Truppe ihren Abschied erhielt, erfolgte die Aufführung der *Dafne* von Martin Opitz mit Einlagestücken von Heinrich Schütz am 13. April. Wir beklagen den Verlust der Schützmusik, sind aber nicht ganz untröstlich, weil wir inzwischen so gut wie sicher wissen, daß *Dafne* keine „Oper“ im genauen Wortsinn war, sondern sich prinzipiell auf der gleichen Höhe des Theaterspiels bewegt hat, wie die „englischen Komödien“, in deren allernächster Nachbarschaft die Uraufführung erfolgt ist: Musik unterbrach und belebte die Sprechtexte – anderes war 1627 in Torgau nicht denkbar.

Ogleich die Hofmusiker und die Schauspieler zwei verschiedenen sozialen Schichten mit kaum vorhandener gegenseitiger Berührung angehörten, so finden sich doch, wie ausgeführt, einige wenige englische Spuren in dem Darmstädter Notenmaterial, das außer den Musikdrucken von Carlo Farina und Johann Nauwach einen Nachklang der Dresdner Verlobung 1626 und der sächsisch-hessischen Hochzeit in Torgau 1627 darstellt.

„Britannia abundans“, das an Musikern überquellende England im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert hat aber nicht nur Consortmusiker und Komödianten auf den Kontinent geschickt – ein ähnlicher Musikerexport fand im 18. Jahrhundert von Böhmen aus statt –, sondern auch herausragende Einzelmusiker.

Der bekannteste unter ihnen ist der große John Dowland geworden, der sich allerdings nur kurz in Deutschland, dafür aber länger und mit sehr hohem Gehalt am dänischen Hofe in Kopenhagen und Frederiksborg aufgehalten hat und dessen Lautenmusik und Lieder noch heute zum schönsten gehören, was die englische Spätrenaissance zu bieten

³⁰ Vgl. Anm. 27.

³¹ Braun, *Britannia abundans* (wie Anm. 9), S. 48.

hatte. In Deutschland war an mehreren Höfen der schon erwähnte William Brade tätig, von dem sich gleichfalls eine größere Anzahl gut gearbeiteter Werke erhalten hat. Die beiden letzten Engländer am Dresdner Hof bis in das dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hinein waren John Dixon und vor allem John Price, der am württembergischen Hof in Stuttgart tätig war, ehe er nach Dresden kam und am 23. April 1629 als „Cammer Musicus und Instrumentist“ mit 300 Talern Jahresgehalt angestellt worden ist,³² 1636 aber schon wieder einen Paßbrief nach Stuttgart verlangte, von wo er nach Dresden gekommen war, und erhielt.³³ Er scheint ein recht ungewöhnlicher Musiker gewesen zu sein: Seine Instrumente waren Gamben. Das geht aus einem in den Dresdner Hofakten vorhandenen Schriftstück des Jahres 1630 hervor, aus dessen Schreibweise der sich mit der deutschen Sprache abmühende Ausländer ersichtlich ist. Es geht dabei um den Kauf von Saiten für seine sieben Instrumente.

„Verzeichnüß waß sich für saitten von Michelij [Michaelis] Anno 1629 biß Auf Michelij Anno 1630 daß ich auf 2 lange Viollen Mitt 11 saitten, die ich zu der pfleden [Flöten] gebrauch [gebrauche]
 Ittumb [Item] Auf 2 baß viollen da gamba
 Ittumb Auf 2 discand viollen da gamba
 Ittumb Auf ein gedobletten viollen 20 messen [messingne] Saitten hinder dem halß
 Auf die 2 lang Viollen daß ich zu der pfleden gebrauch Der groben bond saitten von allerley sord, dhuott [tut] 5 reißdaller 12 groschen
 Ittumb auf die andere obgemelte 5 Viollen 8 bondt dhutt 12 reißdaler
 Ittumb für mesigen [messingne] saitten 2 daller und 12 groschen.
 Disse alle obgemelte saitten seind mier albereid aufgangen und ichs von meinem geld bezaltt wie es in mein specisiccacion gemeltt.“³⁴

Price hatte also jährlich ein Vermögen für die Besaitung seiner sieben Instrumente der Gambenfamilie auszugeben und hoffte, aus der Hofkasse etwas wiederzubekommen. Gute Darmsaiten mußten aus Italien importiert werden!

Interessant sind dabei die Instrumente mit 11 Saiten und dasjenige mit 20 frei schwingenden Aliquotsaiten hinter dem Griffbrett. Die elfsaitige Italienische Lira da gamba bildet Michael Praetorius in seinem „Theatrum Instrumentorum“ von 1620 auf Tafel XVII, Nr. 4 ab. Mit ihr und der kleinen Einhandflöte mit drei Grifflöchern brachte Price das Kunststück zuwege, beide Instrumente zugleich zu spielen. Philipp Hainhofer berichtet von seiner Dresdner Reise 1629 unter anderen von Price: „diser spilet auf der viola di gamba, und pfeiffet wie gemelt zugleich mit der rechten hand auf ainem Engli-schen pfeifflin.“³⁵

³² Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 73.

³³ SächsHStA: Loc. 8297, *Allerhand Pässe 1635–1656*, Bl. 11a–b.

³⁴ Ebd., Loc. 8687,1, *Cantorey-Ordnung 1548, 1552–1707*, Bl. 70a

³⁵ Oscar Doering (Hrsg.), *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901, S. 239 f. – Näher liegt, daß Price mit der rechten Hand den Gambenbogen geführt und mit der linken Hand die Einhandflöte gehalten hat.

Das Instrument mit den 20 messingnen Seiten dürfte eine große „Lyra perfetto“ gewesen sein, die Praetorius im XXIII. Kapitel seiner *Organographia* 1619 beschreibt. Ausgefallene Instrumente neben den vier normalen Gamben in Diskant- und Baßlage – von einem ausgefallenen Engländer gespielt!

1630 erbot er sich, eine kleine Kammermusik „nämlich auf französische, englische, auch da es von Nöthen, auf jetzige italienische Manier, wie man dieselbe am kaiserlichen Hofe mit 2, 3 oder mehreren Personen instrumentaliter zu musiciren pflegt“³⁶ einzurichten. 1632, zwei Jahre später, macht er, sichtlich ungeduldig geworden, erneut sein Angebot und läßt anklagen, auf welche Widerstände er gestoßen ist:

Mit Blick auf die Hochzeit der Prinzessin Magdalena Sibylla mit dem dänischen Kronprinzen Christian, die dann 1634 in Kopenhagen unter tätiger Mitwirkung Schütz' stattfand, schreibt Price, daß er die kleinen Kammermusiken anbietet „nicht allein vor Churfürstlicher Durchlaucht Tafel, sondern auch zu Balletten, Aufzügen oder sonsten, mit etlichen unter meinen Raritäten ohne Ruhm zu melden, sich hören zu lassen, damit Diejenigen, die es wohl wissen, aber nicht wissen wollen, solches handgreiflich an den Tag zu geben, und sie spüren sollen, daß ich nicht allein die Musicam verstehe, sondern mancherlei Nation [auf] ihre Art natürlich agieren kann.“³⁷

Price dürfte als exzentrischer Künstler auf Ablehnung, sogar durch den Hofkapellmeister Heinrich Schütz gestoßen sein, der in diesen Jahren ausländischen Musikern gegenüber sonst durchaus aufgeschlossen war. Das schien mit Schützens Vorstellung der „teutschen Gravitaet“ ebenso zu tun zu haben wie mit dem Umstand, daß Price während der 2. Italienreise Schütz', also ohne sein Votum, in der Kapelle angestellt worden war. Seine persönliche Antipathie gegen Price geht recht deutlich aus seiner Empfehlung 1631 hervor, „die zwey Engelländer“, John Price und dessen englischen Kollegen John Dixon, nicht zusammen mit der Kapelle, sondern „anderwärts“ zum „Leipziger Konvent“ deutscher evangelischer Fürsten reisen zu lassen, wo die Kapelle Schützens *Herr, der du bist vormals gnädig gewest* (SWV 475) in der Thomaskirche aufführen sollte.³⁸

Price kam auch auf sein Schreiben von 1632 hin nicht zum Zuge, wohl auch bedingt durch die sich rapide verschärfenden Kriegsumstände. Mit dem fortschreitenden zerstörerischen Krieg schrumpfte die Hofkapelle immer mehr zusammen und erholte sich eigentlich erst seit dem Regierungsantritt Kurfürst Johann Georgs II. 1656, der für Engländer weder Auge noch Ohr hatte, sondern ganz zielgerichtet die neue italienische Barockmusik an seinem Hof aufblühen ließ.³⁹

³⁶ Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik* (wie Anm. 3), S. 73 f.

³⁷ Ebd., S. 74.

³⁸ Wolfram Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert Herr, der du bist vormals gnädig gewest*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum* (Hrsg. Christoph Wolff), Leipzig 1999, S. 35–45, hier S. 40; Wiederabdruck in: Steude, *Annäherung durch Distanz* (wie Anm. 13), S. 147–154, hier S. 149.

³⁹ Wolfram Steude, „... vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: *Schütz-Jahrbuch* 21 (1999), S. 63–76.