

Jahrbuch 2005

Musikgeschichte im Zeichen der Reformation

**Magdeburg – ein kulturelles Zentrum
in der mitteldeutschen Musiklandschaft**

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

Jahrbuch 2005

**Musikgeschichte im Zeichen der Reformation
Magdeburg – ein kulturelles Zentrum
in der mitteldeutschen Musiklandschaft**

Im Auftrag der Ständigen
Konferenz Mitteldeutsche
Barockmusik herausgegeben von
Peter Wollny

ortus musikverlag

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

Wir bitten darum, Manuskripte, Anfragen und Rezensionsexemplare an folgende Adresse zu senden:

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V.
Geschäftsstelle
Michaelstein 3c
38889 Blankenburg

Redaktion: Bernhard Schrammek
Lektorat: Ekkehard Krüger

© ortus musikverlag 2006
Krüger & Schwinger OHG
Rathenaustraße 11
D 15848 Beeskow
<http://www.ortus-musikverlag.de>

Vervielfältigungen jeglicher Art gesetzlich verboten.
Bildrechte Umschlag: Stadtarchiv Magdeburg.

Grafische Gestaltung nach Entwürfen von Hans-Joachim Petzak
Druck und buchbinderische Verarbeitung: printmix24, Bad Doberan
Gesetzt in Rotis-Antiqua / Maestro
Papier: Alster Werkdruck

ISBN 3-937788-05-0

Inhalt

9 Vorwort

Musikgeschichte im Zeichen der Reformation

Symposium

Torgau, 9./10. Juli 2004

13 Laurenz Lütteken

Tradition – Reformation – Innovation.

Das 16. Jahrhundert als musikhistoriographisches Problem

23 Klaus Pietschmann

Te Lutherum damnamus.

Zum konfessionellen Ausdrucks- und Konfliktpotential in der Musik der Reformation

35 Alexander Steinhilber

Zwischen Unverfänglichkeit und Approbation.

Überlegungen zum Repertoire eines Chorbuchs aus der Reformationszeit

41 Birgit Heise

Darstellungen von musizierenden Figuren

in und an sächsischen Kirchen

im Jahrhundert der Reformation

47 Nicole Schwindt

Kontrafaktur im mehrstimmigen deutschen Lied

des 16. Jahrhunderts

71 Wolfram Steude †

Zur Musik im Neuen Stift des Kardinals

Albrecht von Brandenburg in Halle

87 Andrea Lindmayr-Brandl

Neuer Glaube gegen Alte Macht.

Spuren der Reformation im

Salzburger Musikleben des 16. Jahrhunderts

**Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der
mitteldeutschen Musiklandschaft**

Interdisziplinärer Kongress

Magdeburg, 30. Juni – 2. Juli 2005

- 97 Manuel Gervink**
Zur Auffassung von Musik und Urbanität
im Musikleben des 17. Jahrhunderts
- 105 Mathias Tullner**
Die Zerstörung Magdeburgs 1631.
Kontinuität und Diskontinuität der Stadtgeschichte
- 117 Jaroslav Bužga**
Die feierliche Beisetzung der Gebeine
des Hl. Norbert im Jahre 1627 in Prag
- 123 Martin Petzoldt**
Zur Magdeburger Gesangbuchgeschichte
- 139 Thomas Synofzik**
Ein Magdeburger Schulbuch für den
Musikunterricht aus dem Jahr 1624
- 157 Uwe Förster**
Über ästhetische Bildung an
Magdeburger Schulen im 18. Jahrhundert
- 171 Armin Brinzing**
Martin Agricola als Schulmann und Komponist
- 189 Jürgen Heidrich**
Bemerkungen zum geistigen Umfeld der
Cantiones sacrae Gallus Dresslers von 1565
- 197 Joachim Kremer**
Von Magdeburg nach Württemberg.
Migrationsgeschichtliche Aspekte
im Wirken Gallus Dresslers
- 209 Wolf Hobohm**
Die Neuordnung der evangelischen Kirchenmusik
am Dom zu Magdeburg von 1580 bis 1680

- 223 **Brit Reipsch**
Zu Aufgaben und Bedeutung des Organistenamtes
am Magdeburger Dom im 18. Jahrhundert
- 243 **Andreas Waczkat**
Passionsmusiken in den
Magdeburger Hauptkirchen 1722–1816
- 251 **Mark Emanuel Amtstätter**
Imaginäre Opern.
Singende Deklamation und musikalisches Drama
bei Klopstock und Rolle
- 259 **Ralph-Jürgen Reipsch**
Der Briefwechsel des Magdeburger
Musikdirektors Johann Heinrich Rolle
- 281 **Guido Heinrich**
„Dir aber donnern in die Seele Schlachten [...]“
Magdeburgs literarische Wende
im Siebenjährigen Krieg
- 293 **Hans-Joachim Kertscher**
August Hermann Niemeyer im
kulturellen Umfeld Magdeburgs
- Tag der Mitteldeutschen Barockmusik 2005**
Köthen, 22. Mai 2005
- 307 **Christoph Wolff**
Bach in Köthen – ein erledigtes Thema?
- Freie Beiträge**
- 319 **Michael Maul**
Arno Werner zum Gedächtnis
- 327 **Thomas Napp**
Das Görlitzer Musikleben
zwischen 1570 und 1650.
Eine institutionsgeschichtliche Fallstudie
der bürgerlichen Musikkultur
im Oberlausitzer Sechsstädtebund

- 339 Alla I. Yankus
Eine unbekannte Handschrift von
Johann Philipp Kimberger in Sankt Petersburg

Besprechungen

- 347 Ulrike Kollmar,
*Gottlob Harrer (1703-1755).
Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl
am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor
in Leipzig,*
Beeskow 2006 (Ingeborg Allihn)
- 348 Irmgard Scheitler,
*Deutschsprachige Oratorienlibretti.
Von den Anfängen bis 1730,*
Paderborn 2005 (Bernhard Schrammek)

Anhang

- 351 Claudia Konrad
Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik,
Jahresbericht 2005
- 359 Abkürzungsverzeichnis
361 Personenregister
372 Ortsregister

Vorwort

Der Jahrgang 2005 vereinigt die Referate zweier Konferenzen; hinzu kommen ein Festvortrag und drei freie Beiträge. Zu Beginn stehen die aus der im Juli 2004 in Torgau veranstalteten Tagung „Musikgeschichte im Zeitalter der Reformation“ hervorgegangenen Aufsätze, die uns einige der Voraussetzungen für die Entwicklung Mitteldeutschlands zu einer der prominentesten und fruchtbarsten Musiklandschaften Europas nahe bringen. Die insgesamt sieben Beiträge beleuchten die wesentlichen Aspekte des Themas aus wechselnden Perspektiven. Sie reichen von übergreifenden historiographischen Fragestellungen (Laurenz Lütteken) über soziologische und lokalgeschichtliche Ansätze (Klaus Pietschmann, Wolfram Steude, Andrea Lindmayr-Brandl) bis hin zu quellenkundlichen, stilistischen und organologischen Einzelstudien (Alexander Steinhilber, Nicole Schwindt, Birgit Heise).

Der Kongress zum Thema „Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft“ (Magdeburg, 30. Juni bis 2. Juli 2005) baut in mehrfacher Hinsicht auf den Ergebnissen der Torgauer Tagung auf und verfolgt einige der dort diskutierten Traditionsstränge weiter. Die insgesamt sechzehn Beiträge zu dieser Tagung setzen sich in unterschiedlicher Weise mit dem Thema „Musik und Urbanität“ auseinander. Damit bilden sie einen Gegenpol zu den im vorigen Jahrgang veröffentlichten Referaten der Tagung „Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen – Die Vielfalt der Stile im Barockzeitalter“, die sich mit der höfischen Musikkultur auseinandersetzten. Wie bereits verschiedene von der MBM in den vergangenen Jahren veranstaltete Konferenzen versuchte auch der Magdeburger Kongress, den Dialog zwischen den verschiedenen geistesgeschichtlichen Disziplinen zu fördern. Wie eng diese miteinander verflochten sind – und wie sehr sie von dem sprichwörtlichen Blick über den Tellerrand profitieren können –, zeigen die Ergebnisse der einzelnen Studien. Musikgeschichte ist ohne Stadtgeschichte nicht denkbar (vgl. die Beiträge von Manuel Gervink, Mathias Tullner und Jaroslav Bužga). Kirchen- und Schulwesen einerseits (Martin Petzoldt, Thomas Synofzik) und die Geschichte der musikalischen Institutionen andererseits (Uwe Förster, Wolf Hohohm, Andreas Waczkat) sind untrennbar miteinander verbunden. Musikgeschichtliche und literarische Phänomene und Prozesse lassen sich dabei sowohl in Ämtern (Brit Reipsch) als auch in Einzelbiographien (Armin Brinzing, Jürgen Heidrich, Joachim Kremer, Ralph-Jürgen Reipsch) sowie in gattungs- und sozialgeschichtlichen Studien (Mark Emanuel Amtstätter, Guido Heinrich, Hans-Joachim Kertscher) darstellen.

Die am Beispiel Magdeburg aufgezeigten Charakteristika erlauben, ja fordern den Vergleich mit anderen Zentren des mitteldeutschen Territoriums. Ansätze hierzu bietet die regionalgeschichtliche Erkundung der Stadt Görlitz (Thomas Napp). In den nächsten Jahren werden diese Aspekte noch zu vertiefen und durch weitere Fallbeispiele zu erweitern sein.

Der *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik 2005* in Köthen bot Anlass, das Wirken Johann Sebastian Bachs in der anhaltinischen Residenz neu zu beleuchten. Christoph Wolffs Beitrag diskutiert Möglichkeiten und Grenzen dieses Themas und fragt insbesondere nach dem nur schwer greifbaren kompositorischen Ertrag von Bachs Köthener Zeit, der in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand der wissenschaftlichen Diskussion gewesen ist.

Schließlich erinnert der Beitrag von Michael Maul an Arno Werner, den vor fünfzig Jahren verstorbenen Pionier der regionalen Musikgeschichtsforschung in Mitteldeutschland. Der in Bitterfeld als Kirchenmusiker wirkende Werner hat im Auftrag der Denkmäler-Kommission in den Jahrzehnten vor dem Zweiten Weltkrieg die Bibliotheken und Archive Mitteldeutschlands durchforstet und einige seiner Ergebnisse in einer Reihe von exemplarischen Studien veröffentlicht. Von Werners grundlegenden und ertragreichen Arbeiten haben in der Folge Generationen von Autoren profitiert. Die in seinen Schriften beziehungsweise in seinen handschriftlichen Kollektaneen festgehaltenen Hinweise auf musikalische und archivalische Quellenbestände dürften auch in Zukunft als wichtige Fundgrube dienen.

Peter Wollny

Vorbemerkung

Bei den folgenden sieben Beiträgen handelt es sich um Referate, die anlässlich des Symposiums *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation* am 9./10. Juli 2004 im Rahmen der Sächsischen Landesausstellung *Glaube und Macht – Sachsen im Europa der Reformationszeit* in Torgau gehalten wurden.

Es ist ein trauriger Umstand, dass einer der Referenten die Drucklegung dieses Tagungsbandes nicht mehr hat erleben dürfen: Professor Dr. Wolfram Steude, der in Torgau ein Grundsatzreferat zur Musikpflege am Hofe Albrechts von Brandenburg in Halle beigetragen hatte, ist im März des Jahres 2006 nach kurzer, schwerer Krankheit in Dresden verstorben.

An der Planung der musikhistorischen und musikalischen Anteile der Landesausstellung war Wolfram Steude maßgeblich beteiligt, und er hat auch die Konzeption des musikwissenschaftlichen Symposiums zumindest in der Anfangsphase durch mannigfaltigen Rat bereichert und gefördert. Ihm, dem inspirierten Quellenforscher, dem herausragenden Kenner der mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, dem liebenswürdigen Kollegen und Freund, sei der Tagungsbericht in Dankbarkeit zugeeignet.

Jürgen Heidrich

Die Seiten 13–22 mit dem Beitrag

Laurenz Lütteken

Tradition – Reformation – Innovation.
Das 16. Jahrhundert als musikhistoriographisches
Problem

können aus Urheberrechtsgründen nicht im Volltext zur Verfügung
gestellt werden.

Zu den bestuntersuchten Aspekten der Reformationsgeschichte zählt die Frage der Medialisierung religiöser Inhalte und konfessioneller Streitpunkte, die für die Verbreitung und Wahrnehmung der jeweiligen Positionen bei einer im Grunde alle Ebenen der Gesellschaft umfassenden Öffentlichkeit von entscheidender Bedeutung war. Nicht nur die den Protagonisten beider Seiten sich eröffnende Notwendigkeit, eine ebenso einflussreiche wie breite Gefolgschaft hinter sich zu scharen, sondern auch die Allgegenwärtigkeit des Bewusstseins um die grundlegende Reformbedürftigkeit der kirchlichen Einrichtungen und des christlichen Lebens überhaupt sorgten dafür, dass gleichermaßen mit subtiler Argumentation und propagandistischer Polemik die jeweils eigene Sache vertreten und die Gegenseite diskreditiert werden musste. Von größter Breitenwirkung waren hierbei angesichts der geringen Alphabetisierung fraglos das gesprochene bzw. gepredigte Wort und vor allem über Flugblätter verbreitete Bilder, dicht gefolgt von einer Flut theologischen, polemischen und erbaulichen Schrifttums, das in unterschiedlichster Form rezipiert wurde.¹

Die zentrale Rolle der Musik in diesem Zusammenhang ist ebenfalls evident, wenn auch nicht unproblematisch, da sie eo ipso nicht in der Lage war, Glaubensinhalte zu vermitteln, sondern lediglich durch kontextabhängige semantische Applikationen wie etwa im Zitat von konfessionell konnotierten Melodien oder schlicht als Trägerin eindeutiger Textbotschaften zum konfessionellen Propagandamedium werden konnte. Nichtsdestotrotz gehört die Kirchenmusik beider Konfessionen zu den ältesten Forschungsgebieten der Musikwissenschaft, bildete die konfessionell-musikhistorische Selbstvergewisserung im 19. Jahrhundert doch ein zentrales Erkenntnisinteresse der jungen Disziplin, das durch den sich anbahnenden Kulturkampf noch genährt wurde. So zählten das frühe protestantische Kirchenlied, die Musikanschauung Luthers oder die Kompositionspraxis in seinem Umfeld zu Kerngebieten von Forschern wie Wackernagel,

* Mein besonderer Dank gilt Birgit Lodes für wertvolle Anregungen und Hinweise zu diesem Text.

1 Aus der schier unüberschaubaren Literatur seien exemplarisch folgende Titel herausgegriffen: Oskar Schade, *Satiren und Pasquillen aus der Reformationszeit*, 3 Bde., Hannover 1863; Arnold E. Berger, *Lied-, Spruch- und Fabeldichtung im Dienste der Reformation*, Leipzig 1938, ND Darmstadt 1967; Bernd Balzer, *Bürgerliche Reformationspropaganda: Die Flugschriften des Hans Sachs in den Jahren 1523–1525*, Stuttgart 1973; Dietz-Rüdiger Moser, *Verkündigung durch Volkslied: Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation*, Berlin 1981; R. W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda in the German Reformation*, Cambridge 1981, Oxford² 1994; Hans-Joachim Köhler, *Bibliographie der Flugschriften des 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1991; Mark U. Edwards, *Printing, Propaganda, and Martin Luther*, Berkeley 1994; Bernd Moeller und Karl Stackmann, *Städtische Predigt in der Frühzeit der Reformation: Eine Untersuchung deutscher Flugschriften der Jahre 1522 bis 1529*, Göttingen 1996.

Kade oder Liliencron.² Auf katholischer Seite zogen im Zuge des Cäcilianismus Palestrina und Lasso ebenso starkes Interesse auf sich.³ Bei diesen beiden Strängen der kirchenmusikalischen Forschung stand freilich die Konstruktion einer jeweils eigenen Tradition eindeutig im Zentrum der Perspektive, wohingegen die Überschneidungen, Berührung- und Konfliktpunkte altgläubiger und protestantischer Musikpflege im 16. Jahrhundert allenfalls dann behandelt wurden, wenn dies gewissermaßen unumgänglich war, wie etwa im Falle der zahlreichen populären Propagandalieder.⁴ Im Hinblick auf den Bereich der Kunstmusik jedoch, wo sich der erstaunliche Befund abzeichnet, dass wechselseitige Beeinflussungen keine Seltenheit waren und von interkonfessioneller Abgrenzung im religiös ansonsten so fanatisierten 16. Jahrhundert offenbar nur wenig zu spüren ist, gibt es bis heute nur wenige Versuche, Erklärungsmodelle zu entwickeln.⁵

Nachfolgend kann kaum mehr als der Versuch unternommen werden, auf der Grundlage von drei verstreuten Beispielen Teilaspekte dieser komplexen Thematik zu problematisieren. Diese betreffen zunächst die gegen das Augsburger Interim gerichtete Komposition *Beatus vir qui non abiit in consilio*, die protestantische Einblattdrucke von 1548 überliefern. Der Blick wird dann nach Italien zu lenken sein, wo mit der im Titel erwähnten, um 1535 entstandenen Motette Maistre Jhans *Te Lutherum damnamus* eines der prominentesten Beispiele einer antilutherischen Propagandakomposition seinen Ursprung hat. Um die Jahrhundertmitte kommt es in dem gegen Vicentino gerichteten Traktat von Ghiselin Danckerts zu einer bemerkenswerten Gleichsetzung der zeitgenössischen chromatischen Experimente in Theorie und Kompositionspraxis mit der lutherischen „Häresie“, die vor dem Hintergrund der in Italien geführten Reformdiskussionen ebenfalls einige Brisanz für die hier interessierende Problematik birgt und daher zuletzt näher betrachtet werden soll.

Bekanntlich schieden sich unter den Reformatoren die Geister zwar prinzipiell darüber, ob überhaupt und in welcher Form Kunstmusik im Gottesdienst zugelassen werden sollte, jedoch wurden hier in aller Regel nicht bestimmte Musikformen als per se papsttreu und damit ablehnenswert charakterisiert. Zu denken wäre allenfalls an die Skepsis Luthers gegenüber der Orgelmusik, die er als Äußerlichkeit des römischen Gottesdienstes ansah.

- 2 Vgl. beispielsweise die Editionsprojekte von Philipp Wackernagel (*Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts*, 5 Bde., Leipzig 1864–77, ND Hildesheim 1964) und Otto Kade (Johann Walter, *Geystliches gesangk Buchleyn von 1524*, Berlin 1878 [Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Bd. 6]) sowie die einschlägigen Publikationen von Rochus Frh. von Liliencron (insbesondere: *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700*, Schleswig 1893).
- 3 Zu nennen wären insbesondere die monumentalen Gesamtausgaben der Werke Palestrinas (Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Werke*, Leipzig, 1862–1907) und Lassos (Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Leipzig, 1894–1926), die von Franz Xaver Haberl initiiert wurden.
- 4 Vgl. hierzu v. a. Rebecca Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Aldershot u. a. 2001, mit zahlreichen Hinweisen auf weitere Literatur.
- 5 Vgl. zu dem Problemfeld etwa Klaus Hortschansky, *Musikleben*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Teil 1, Laaber 1989 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3,1), S. 56f. Dass sich sogar die nachmals zum „Urbild“ protestantischer Musikpflege stilisierte Institution des Kantorats nur vor dem direkten Hintergrund altgläubiger Kapellstrukturen verstehen lässt, zeigte Laurenz Lütteken, *Patronage und Reformation: Johann Walter und die Folgen*, in: *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts, Symposiumsbericht Göttingen 1997*, hrsg. von Jürgen Heidrich und Ulrich Konrad, Göttingen 1999, S. 63–74.

Zwar ging er nicht so weit wie Zwingli, der das „papistische Teufelswerk“ im Zürcher Großmünster abbrechen ließ, jedoch bestand gegenüber ausufernder Alternativ-Praxis eine anhaltende Reserve, die angesichts der großen Bedeutung des sinnlich unmittelbar wahrzunehmenden und verstehbaren Bibelwortes nicht verwundert.⁶

Dagegen war der hohe Stellenwert kunstvoller Polyphonie im lutherischen Bereich unbestritten, weshalb sich auf diesem Gebiet kein Nebenkriegsschauplatz der konfessionellen Auseinandersetzungen entwickeln konnte, sondern im Gegenteil geistliches Repertoire altgläubiger Komponisten prinzipiell mühelos rezipierbar war. Die im unmittelbaren Umfeld Luthers wirkenden Komponisten waren gleichermaßen bemüht, an den Stil Josquins anzuknüpfen und bedienten sich in den Motetten prinzipiell ähnlicher Mittel wie auf katholischer Seite. Vor diesem Hintergrund muss zumindest auf den ersten Blick ein um 1548 entstandener Einblattdruck erstaunen, der das Augsburger Interim bzw. die als Interimisten bezeichnete katholische Fraktion des Augsburger Reichstags von 1548 verhöhnt, auf dem den Protestanten nach dem Sieg Karls V. im Schmalkaldischen Krieg ein einseitiger Kompromiss in der Religionsfrage aufgezwungen worden war. Das Blatt wurde von dem Magdeburger Pancratius Kempff gedruckt und zeigt „Des Interims vnd Interimisten warhafftige abgemalte figur vnd gestalt daraus yderman sonderlich bey dem Bretspiel vnd der grossen Kannen mit Bier yhr andacht vnd messig leben erkennen kan.“⁷ (Abb. 1) Die Illustration sowie der unten stehende Text führen diese bekannten Topoi der Katholikenverspottung weiter, indem hier die ablenkenden Faktoren der römischen Messe wie etwa aufwendige Paramente und Orgelspiel thematisiert werden. Die vierstimmige Komposition hat den Text „Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum. Selig ist der Man, der Got vertrauen kann vnd williget nicht ins Interim, dan es hat den Sc[h]alk hinter im.“

Auf die Implikationen der Ikonographie sowie die Faktur der Musik wurde bereits wiederholt eingegangen.⁸ Bemerkenswert erscheint insbesondere die Darstellung des dreiköpfigen „Interimsdrachens“, der die drei Gesichter des Interims – den Papst, den Türken und den Antichrist – symbolisiert. Der „Schalk“ im Hintergrund, auf den auch der Text anspielt, lässt keinen Zweifel, dass das Interim als Narrenwerk angesehen wird. Die Sittenlosigkeit der Altgläubigen wird durch ihr Erscheinungsbild sowie die bereits erwähnten Attribute versinnbildlicht. Die Komposition, die in ihrer Zweisprachigkeit eine ursprünglich aus der Vagantenlyrik stammende und in vielen spätmittelalterlichen Kirchenliedern anzutreffende Tradition aufgreift, lehnt sich an keine bekannten zeitgenössischen Vertonungen des im Incipit evozierten 1. Psalms an. Ihre Faktur ist schlicht, jedoch dokumentieren kompositorische Mittel wie Sequenzierungen und Texturwechsel ein gewisses Niveau. Für diesen Zusammenhang bedeutsam erscheint jedoch vor allem die Tatsache, dass die Komposition durch die größte Tafel im Zentrum, aus der zumindest einige der umstehenden Figuren zu singen scheinen, so unmittelbar in das

6 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 2. Aufl. hrsg. von Ludwig Finscher u. a., Kassel u. a. 1965, S. 64f.

7 Auf den Druck verwies erstmals Johannes Wolf, *Ein bisher unbekannter Spottdruck auf das Augsburger Interim*, in: *Centralblatt für Bibliothekswesen* 42 (1925), S. 9–19. Eine erste musikwissenschaftliche Würdigung erfuhr er durch Heinz Funck, *Zur Komponistenfrage und Überlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesanges auf das Augsburger Interim*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16 (1934), S. 92–97, wo der Magdeburger Kantor Martin Agricola als Komponist vorgeschlagen wird.

8 Oettinger, *Music as Propaganda* (wie Anm. 4), S. 153f.; Scribner, *For the Sake* (wie Anm. 2), S. 177f.



Abb. 1: Pancratius Kempff, *Des Interims und Interimisten warhafftige abgemalte figur*, um 1548.

Geschehen integriert, dass man hierin eine direkte Assoziation der Polyphonie mit den attackierten Kontrahenten sehen könnte, obwohl der Text, den die Fratzen singen, ausdrücklich gegen das Interim gerichtet ist – eine Einschätzung, die insbesondere Rebecca Oettinger vertrat, indem sie mit einem musikalisch unkundigen, insgesamt ungebildeten Adressatenkreis rechnet, der die komplizierte Notation selbstverständlich als katholischen Tand interpretiert habe.⁹

9 Oettinger, *Music as Propaganda* (wie Anm. 4), S. 147f.

Diese Sicht erscheint jedoch fraglich, insbesondere vor dem Hintergrund der fehlenden Indizien für eine derartige Ablehnung der Figuralmusik im protestantischen Bereich. Ferner ist die Wahrscheinlichkeit, dass der Schöpfer dieses Drucks auf einen musikerfahrenen Betrachter zählen durfte, durchaus nicht so gering einzuschätzen. Angesichts des vergleichsweise großen Aufwands hat man in diesem Druck sicherlich keine Dutzendware zu sehen, die sich an den „gemeinen Mann“ wandte, sondern vielmehr an gehobene bürgerliche Kreise gerichtet war, für die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert zunehmend auch eine musikalische Grundausbildung zur Selbstverständlichkeit wurde. Aufgrund der soliden Qualität der Komposition und dem relativ geringen technischen Schwierigkeitsgrad ist sie in einem derartigen Liebhaberambiente gut vorstellbar. Einen solchen Betrachter forderte dieser Druck damit also geradezu heraus, die Komposition zu singen und der Kernaussage des Pamphlets die klangliche Komponente hinzuzufügen.

Demnach will der Druck offenbar gerade nicht den Eindruck erwecken, dass die Figuren die abgebildete Musik singen (mit der sie sich ja selbst verunglimpfen würden), sondern rechnet vielmehr damit, dass der betrachtende Interimsgegner gleichsam in einen Dialog mit der Abbildung eintritt und die wohlklingende Schmähmusik dem imaginierten Gröhlen der Dargestellten entgegensetzt. Im Falle einer anderen Überlieferung derselben Komposition in dem Einblattdruck eines anonymen Druckers wird diese Intention noch deutlicher, da ein aufführungspraktisch bequemes Druckbild gewählt wurde, bei dem sich die vier Ausführenden um das Blatt herum gruppieren konnten (Abb. 2).¹⁰ Zudem singt hier der Betrachter gleichsam mit der ihm zugeordneten Fratze um die Wette, und die dem Mund des Mönchs entfahrenden Dämonen lassen keinen Zweifel daran, wer von beiden die göttliche Wahrheit auf seiner Seite hat.

Das Konfliktpotential dieser kleinen Komposition speist sich also unmittelbar aus ihrem Überlieferungskontext: Dadurch, dass die Betrachter der Drucke die Noten singen, artikulieren sie ihre Abscheu gegenüber den abgebildeten Altgläubigen und können diese an eine Art imaginären Pranger stellen. Da dies nicht bloß in einem simplen einstimmigen Lied erfolgt, besteht zugleich die Möglichkeit der sozialen Selbstvergewisserung des angesprochenen Bürgertums, das sich durch den mehrstimmigen Gesang von den unteren sozialen Schichten absetzt und zugleich den abgebildeten Herren, die zwar dekadent, aber immerhin doch von Stand sind, als ebenbürtig erweist. Der Liedsatz rückt damit in die Nähe der um dieselbe Zeit verstärkt aufkommenden Psalmotetten, auf deren konfessionelle Deutungsmöglichkeiten bereits wiederholt hingewiesen wurde,¹¹ spitzt die in ihnen intendierte antikatholische Stellungnahme durch die bildliche Ebene jedoch noch deutlich zu.

An Drastik steht die Motette *Te Lutherum damnamus* des Ferrareser Kapellmeisters Maistre Jhan jenem Beispiel kaum nach und lenkt den Blick auf das wohl schillerndste Zentrum religiöser Auseinandersetzungen in Italien. Die Herzöge von Ferrara, Lehns- männer des Heiligen Stuhls, zeichneten sich seit den Zeiten von Ercole I. d'Este, des bedeutenden Musikmäzens und Arbeitgebers von Josquin des Préz, durch eine ambi-

10 Auf vergleichbare Anordnungen von Stimmfeldern in anderen zeitgenössischen Quellen verwies Funck, *Spottgesang* (wie Anm. 7), S. 95f.

11 Walther Dehnhard, *Die deutsche Psalmotette in der Reformationszeit*, Wiesbaden 1971, S. 50ff.; Jürgen Heidrich, *Bausteine zu einer mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts*, in: *Traditionen in der mitteldeutschen Musik* (wie Anm. 5), S. 1–18, hier S. 15f.

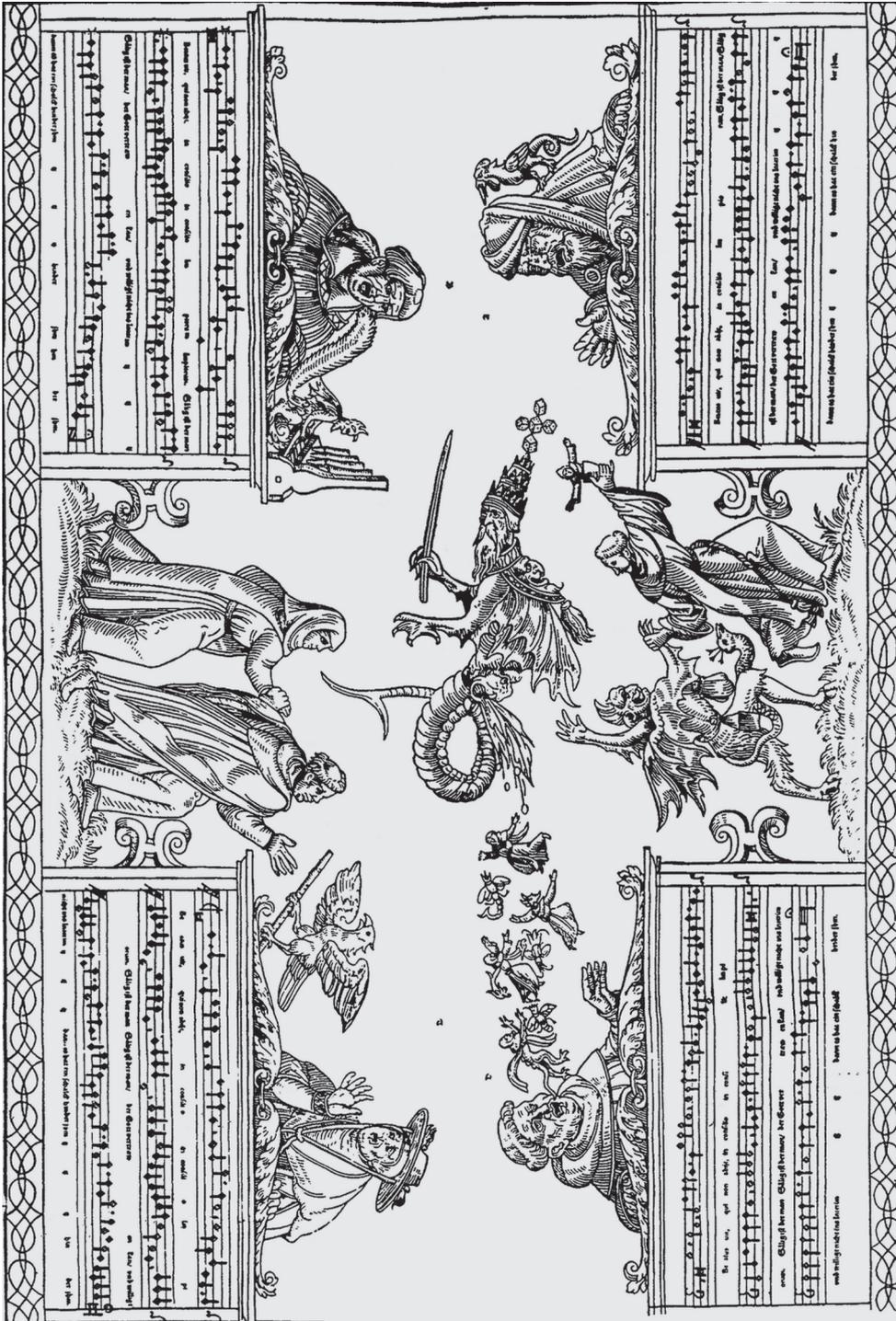


Abb. 2: Anonym, *Beatus vir*, um 1548.

valente Haltung gegenüber Rom aus. Politisch tendierten sie zu Frankreich, was sich in einer immer wieder gegen den Papst gerichteten Bündnispolitik äußerte, die zur zeitweiligen Exkommunikation von Ercoles Sohn Alfonso führte und in der Verheiratung von dessen Sohn Ercole II. mit Renée de Valois, einer Tochter Ludwigs XII., kulminierte. Auch in religiöser Hinsicht herrschte in Ferrara ein alles andere als orthodoxes Klima. So genossen die Meditationen des auf Betreiben Alexanders VI. 1498 in Florenz hingerichteten, aus Ferrara stammenden Girolamo Savonarola bei den Angehörigen des Herrscherhauses größte Verehrung, obwohl die Päpste die ganze erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hindurch die republikanische Florentiner Gefolgschaft des Radikalreformers erbittert bekämpften und diesen als eine Art italienischen Luther zu stilisieren versuchten. Bei Renée de Valois ging die Sympathie mit reformerischem Gedankengut so weit, dass sie engen Kontakt mit französischen und Schweizer Reformatoren pflegte, der in einem geheimen Kurzbesuch Calvins in Ferrara um 1536 gipfelte.¹²

Der Umstand, dass der Herzog diesen nicht ungefährlichen Umgang seiner Gemahlin sehr missbilligte, wurde bislang stets als eindeutiges Indiz dafür gewertet, dass Maistre Jhans Motette *Te Lutherum damnamus* als Auftragswerk von Ercole II. entstand, mit dem er Renée überraschen und von der Verwerflichkeit ihrer Sympathien überzeugen wollte.¹³ Die dreiteilige Komposition zu fünf Stimmen basiert auf einer antilutherischen Ummünzung des ambrosianischen Lobgesangs, die der Kapuziner Giovanni da Fano innerhalb seiner *Opera utilissima vulgare contro le pernitiosissime heresie lutherane per li simplici* 1532 in Bologna und drei Jahre später in Rom publiziert hatte. Die deutlichen Textparallelen zum *Te Deum* werden musikalisch weitergeführt, indem die Choralmelodie in markanter Paraphrasierung alle Stimmen durchzieht und auch der phrygische Modus beibehalten wird. Man hat daher zeitweise angenommen, dass es sich ursprünglich um eine *Te-Deum-Vertonung* gehandelt habe, der der polemische Text erst nachträglich unterlegt wurde. Zwar ist die Motette auch mit dem korrekten liturgischen Text überliefert, jedoch legt die Quellenlage insgesamt nahe, dass es sich bei *Te Lutherum* tatsächlich um den originalen Text handelt.¹⁴

Es mag auf den ersten Blick verwundern, dass die Komposition auf jegliche verzerrenden, „lästerlichen“ Ausdrucksmomente verzichtet, an denen der Text nicht spart, sondern sich vielmehr auf übliche Mittel der Textdeklamation beschränkt, die dem ambrosianischen Text ebenfalls angemessen wären. Augenscheinlich würden die Stilmittel der fanfarenartigen *Canti carnascaleschi* etwa, die traditionell auch obszön-blasphemische Texte transportierten, dem Charakter des Textes weitaus näher kommen. Zudem ließen sie sich auch durch die textliche Evokation des *Te Deum* rechtfertigen, wenn man an die zeitgenössischen, zum zeremoniellen Gebrauch bestimmten *Te-Deum-Vertonungen* etwa de Silvas oder Festas denkt, die sich ebenfalls durch einen solchen „plakativen“ Gestus auszeichnen. Komponiert Maistre Jhan also demnach gleichsam am Text vorbei und schafft somit ein letztlich abwegiges Kuriosum?

Gegen eine solche Sicht spricht vor allem die vergleichsweise breite Rezeption, die sich in der Überlieferung in immerhin drei bekannten italienischen Motettensammlungen spiegelt, wo sie neben weitestgehend geistlichen Kompositionen und einigen weni-

12 George Nugent, *Anti-Protestant Music for Sixteenth-Century Ferrara*, in: JAMS 43 (1990), S. 228–291.

13 So etwa Albert Dunning, *Die Staatsmotette. 1480–1555*, Utrecht 1970, S. 160. Die Komposition wurde ediert in: *Drei Te Deum-Kompositionen des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Wilfried Kirsch, Wolfenbüttel 1967 (*Das Chorwerk*, Bd. 102).

14 Zur Überlieferung vgl. ebd.

gen profanen Gelegenheitsmotetten steht. Offensichtlich strebte Maistre Jhan genau jene Stilhöhe dieses gängigen Motettenrepertoires an und gliedert somit den Text bzw. seine Aussage in diesen Kontext ein. Der äußere Grund mag in einem bestimmten Aufführungsrahmen gelegen haben, für den die Komposition bestimmt war, jedoch dürfte dieser kaum je rekonstruierbar sein. Weitaus wahrscheinlicher jedoch als die von der Forschung vermutete Ermahnung Ercoles gegenüber seiner Frau, die in dieser Form als reichlich plump und der verfeinerten Ferrareser Hofkultur kaum angemessen zu bezeichnen ist, mag die Einbettung in eine Motivmesse gegen die Bedrohung durch die Reformation erscheinen, die nach dem Augsburger Reichstag 1530 und der Formierung des Schmalkaldischen Bundes im Jahr darauf auch in Italien unmittelbare Brisanz gewann.

Die im gegebenen Zusammenhang entscheidende Motivation für diese nur scheinbar unpassende Wahl der künstlerischen Mittel dürfte jedoch darin bestanden haben, dass Luther und seine Lehren mit dem denkbar schärfsten Anathema belegt werden sollten, zu dem ein katholischer Komponist in der Lage war. Das *Te Deum* nämlich hatte seit dem Spätmittelalter einen Charakter erlangt, der weit über seine engere liturgische Einbindung hinausreichte und nun die zeremonielle Funktion einer symbolischen gottgegebenen Sanktionierung innehatte. Sabine Žak konnte zeigen, dass Staatsakte wie Krönungen, Hochzeiten oder Vertragsabschlüsse genauso wie Versammlungen von Stadträten oder nationalen Kongregationen mit einem *Te Deum* beschlossen wurden, das den Zeremonien erst die volle juristische Legitimation verlieh. Im Rahmen des päpstlichen Zeremoniells wurden feierliche Einzüge des Papstes zu Gottesdiensten und anderen Gelegenheiten stets mit einem *Te Deum* begleitet.¹⁵ Seine besondere Bedeutung schlägt sich auch darin nieder, dass es im Grunde das einzige musikalische Element innerhalb von Papstgottesdiensten war, das die Diarien der Zeremonienmeister stets vermerken und zudem auch hinsichtlich der Qualität der Ausführung kommentieren; insbesondere eine fehlerhafte Darbietung wurde gelegentlich vermerkt, da hierin offenbar der gültige Vollzug der Zeremonie an sich gefährdet erschien, ein Problem, das sich bei einem Lapsus z. B. in einer Offertoriumsmotette nicht stellte.¹⁶ Der besondere Status des *Te Deums* zeigt sich auch darin, dass in Italien vor Maistre Jhan keine motettischen Vertonungen überliefert sind, denn bei den Kompositionen de Silvas und Festas handelt es sich, wie angedeutet, um homophon akklamierende Stücke, die zweifellos für zeremonielle Zwecke im päpstlichen Umfeld entstanden sind und keine Verbreitung in den gängigen Motettenrepertoires fanden.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Stoßrichtung von *Te Lutherum* eindeutig: Die Kernaussage des polemischen Textes erlangt dadurch, dass sich die Vertonung so eng an die Choralvorlage des *Te Deum* anlehnt, eine offiziöse Dimension, die den von Papst Leo X. über Luther verhängten Bann nachvollzieht und ihn musikalisch gleichsam sanktioniert. Sicherlich legt der Text diese kompositorische Strategie nahe, weshalb Maistre Jhans Kompositionsweise nicht als sonderlich originell apostrophiert werden kann, aber allein die effektiv vollzogene Kombination des für sich genommen eher kuriosen Textes mit der Melodie im Rahmen einer aufwändigen Motettenkomposition, die auch einen entsprechend offiziellen Aufführungsrahmen impliziert, stellt einen bemerkenswerten Vorgang dar. Der große Eindruck, den dies offenkundig auch über den unbekannt

15 Sabine Žak, *Das Tedeum als Huldigungsgesang*, in: *Historisches Jahrbuch* 102 (1982), S. 1–32.

16 Vgl. José María Llorens Cisteró, *Cristobal de Morales, Cantor en la Capilla Pontificia de Paulo III (1535–1545)*, in: *Anuario Musical* 8 (1953), S. 39–69, hier S. 50.

Entstehungsanlass hinaus machte, wurde durch das Novum der Heranziehung der Te-Deum-Melodie im Rahmen einer Motette noch verstärkt. Es werden letztlich also doch extreme Ausdrucksmittel gewählt: Text und Melodie erschienen für eine Motette eigentlich gleichermaßen ungeeignet, jener aufgrund seiner drastischen Offenheit, diese aufgrund ihrer besonderen zeremoniellen Implikationen; dennoch erschienen sie erforderlich, um dem so hochbrisanten Gegenstand gerecht zu werden. Prinzipiell wird hier ein weit verbreitetes Verfahren angewendet (wenn auch auf die Spitze getrieben), die interpretierende Kommentierung eines Textes durch eine in bestimmter Weise konnotierte Melodie. Tatsächlich bestand in der Erlangung solcher Konnotationen von oft markanter Signalwirkung das Hauptpotential der Musik auch und besonders im Zuge der Konfessionalisierung.¹⁷

Eine ungewöhnliche andere gegenreformatorische Polemik in musikalischem Gewand findet sich im Zusammenhang mit der Kontroverse, die in Rom zu Beginn der 1550er Jahre zwischen Nicola Vicentino und Vicente Lusitano geführt wurde und um die Frage des chromatischen und enharmonischen Tongeschlechts kreiste. Während Vicentino der Auffassung war, den diatonischen Tonvorrat unter Rekurs auf die antike Musiktheorie erweitern zu dürfen, um damit einen größeren Ausdrucksgehalt zu erzielen, lehnten seine konservativen Kontrahenten diese Interpretation strikt ab.¹⁸ Die Argumentationen sind im Detail für diesen Zusammenhang sekundär, entscheidend ist vielmehr, dass der päpstliche Sänger Ghiselin Danckerts in seinem ungedruckten Traktat *Sopra una differentia musicale* Vicentino indirekt der Häresie bezichtigt:

„Onde questa nostra età, si puo buon grandemente dolere de queste tali compositori e chiamar loro Heretici e Guastatori di questa divina scientia (a guisa delli Heretici e guastatori della santa fede christiana, i quali per parere grandi e dotti huomini appresso il vulgo ignorante et idiota vanno ripigliando gli Articoli da tanti santi Dottori e sacrosanti consilii reprobati e dannati) poi che anchora essi con le lor ignorantie [...] vanno cercando di ripigliare e risvegliare quei due generi Chromatico et Enharmonico da tutti gli Authori dotti et sperimentati Musici reprobati dismessi e lasciati; [...] con che venghono ad esser guastatori e stroppiatori delli detti tuoni Autentici e Plaghali del genere Diatonico et esser transgressori delle buone leggi et ordini Musicali.“¹⁹

17 Ein markantes Beispiel stellen die Kompositionen über die von Girolamo Savonarola kommentierten Psalmen dar, vgl. Patrick Macey, *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy*, Oxford 1998, passim.

18 Eine detaillierte Zusammenfassung der Vorgänge bietet die Einleitung zu Nicola Vicentino, *Ancient Music Adapted to Modern Practice*, übersetzt und eingeleitet von Maria Rika Maniates, New Haven und London 1996. Vgl. auch Maria Augusta Alves Barbosa, *Vincentius Lusitanus: Ein portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts*, Lissabon 1977.

19 „In diesen Zeiten haben wir uns über gewisse Komponisten aufs Höchste zu beklagen und müssen sie als Häretiker und Zerstörer dieser göttlichen Wissenschaft bezeichnen (vergleichbar mit den Häretikern und Zerstörern des heiligen christlichen Glaubens, die nach Ansicht großer und gelehrter Männer gegenüber dem unwissenden und dumpfen Volk die Glaubenssätze so vieler heiliger Gelehrter und Konzilien zurückweisen und verdammen), denn diese versuchen in ihrer Ignoranz [...], das enharmonische und chromatische Genus wieder aufzugreifen und zu erklären, obwohl so viele gelehrte Autoren und erfahrene Musiker diese beiseite gelassen und abgelehnt haben. [...] Damit werden sie zu Zerstörern und Verheerern der authentischen und plagalen Töne des diatonischen Genus und mißachten so das gute Gesetz und die Ordnung der Musik.“ Zitiert nach: Barbosa, *Lusitanus* (wie Anm. 18), S. 248.

Diese ungewöhnlich weitreichende, in ihrer perfiden Rhetorik ungeheuerliche Tirade von Danckerts hat zweierlei Hintergründe. Zum einen stand Vicentino zu dieser Zeit in den Diensten des Kardinals Ippolito d'Este, über den nicht zuletzt aufgrund der schon angedeuteten liberalen Haltung seiner Familie in religiösen Fragen um die Mitte der 1550er Jahre gezielt der Verdacht verbreitet wurde, er sei ein Sympathisant der Reformation. Nach Regierungsantritt des Caraffa-Papstes Paul IV. 1555 konfiszierte die Inquisition sogar seine Bibliothek, was ihn bald dazu veranlasste, Rom zu verlassen. Insofern konnte Danckerts, ohne Konsequenzen befürchten zu müssen, den Musiker des Kardinals der gemeinsamen Sache mit den Reformatoren bezichtigen und den Disput in Anknüpfung an die gegen den Kardinal lancierten Gerüchte zu einer grundlegenden Glaubensfrage stilisieren.

Der eigentliche Grund, der die Emotionen um diese scheinbar spitzfindige musiktheoretische Diskussion derart hochkochen ließ, bestand jedoch in der sich bereits seit den 1530er Jahren abzeichnenden Kontroverse um den religiösen Ausdrucksgehalt der Kirchenmusik, die dann in den bekannten Auseinandersetzungen während der letzten Phase des Trienter Konzils gipfelte.²⁰ Die Reformfraktion an der Kurie forderte eine eingängige, breite Zuhörerschichten zur Frömmigkeit anregende Kirchenmusik, was die Absage an deren höheren Kunstcharakter implizierte und letztlich die Reduktion auf bloße Wortverständlichkeit bedeutete. Konservative Kräfte, zu denen auch Danckerts zu zählen ist, sahen hierin eine nicht hinnehmbare Bedrohung des Status quo. In diesem Kontext mussten die Bemühungen Vicentinos und anderer Komponisten in seinem Umfeld um die Erschließung neuer Ausdrucksmöglichkeiten durch die Erweiterung des tonalen Spektrums als ein Versuch erscheinen, eine kirchenmusikalische „Reformation“ einzuführen – sicherlich auch nicht ganz zu Unrecht. Die Diskreditierung von Reformkräften im Kardinalskollegium als Sympathisanten der Lutheraner war schon in den 1540er Jahren ein probates Mittel der Konservativen gewesen, das etwa die Position des konzilianen Gasparo Contarini bei den Religionsgesprächen untergrub und das Scheitern dieses letzten Annäherungsversuchs der Konfessionen besiegelte. Im Falle der Kirchenmusik wurde nun zehn Jahre später dasselbe bewährte Mittel angewandt und zwar wiederum mit – zumindest mittelfristigem – Erfolg.

Mit Blick auf die Fragestellung dieses Beitrags bleibt festzuhalten, dass hier ein Fall festzumachen ist, in dem der Musik an sich und ihren theoretisch-ästhetischen Grundlagen ein konfessionelles Konfliktpotential zugemessen wird, wenn auch nur zu polemischen Zwecken. Die Tatsache jedoch, dass eine vor allem auf unmittelbare Expressivität zielende Musik mit der (häretischen) Gegenseite assoziiert wird, während die Orthodoxie den kunstvollen Kontrapunkt frankoflämischer Prägung für sich beansprucht, zeugt von einer extrem verkürzten Perspektive, die freilich eine – immerhin bemerkenswerte – Ausnahme blieb.

Die Beispiele zeigen, dass polyphone Musik in der Reformationszeit gelegentlich durchaus eine spezifische konfessionelle Stoßkraft zu entwickeln vermochte. Man hätte noch weitere Fälle anführen können, wie etwa das 1544 von Ott publizierte Lied Stephan Mahus *Lobt Gott ihr Christen allen in deutscher Nation, zu Rom ist umgefallen die*

²⁰ Vgl. dazu Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Sängerkapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534-1549)*, Turnhout 2006 (im Druck).

Braut von Babylon oder die Susatos vierten Band der *Cantiones sacrae* (RISM 1547⁶) eröffnende anonyme Motette *Iuxta est dies Domini*, die die Gefahren des Schismas und das Nahen des Antichristen beklagt.²¹ Und die Tatsache, dass selbst die hier betrachteten, recht plakativen Fälle in einen semantischen Bezugsrahmen eingebettet sind, der weitaus breitere Bedeutungsebenen als das einfache Propagandalied eröffnet, lässt vermuten, dass eine Vielzahl weiterer Motetten der Mitte des 16. Jahrhunderts ohne ausdrückliche Textsignale in ähnlicher Weise zu interpretieren wäre.²² Längerfristig blieb die in kunstvolle Polyphonie gekleidete polemische Attacke auf den jeweiligen Kontrahenten zwar ein eher randständiges Phänomen, jedoch bildete der gegen Papst und Türken gerichtete Text Martin Luthers „Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort“ im Jahr 1566 immerhin die Grundlage für diejenige Komposition Johann Walters, die als Musterbeispiel der Liedmotette bezeichnet wurde.²³ Auch wenn das spezifisch konfessionelle Ausdruckspotential der Musik an sich also recht beschränkt war, so vermochte die konfessionelle Konfliktsituation immerhin zu außergewöhnlichen kompositorischen Lösungen anzuregen.

21 Auf die Komposition verweist Dunning, *Staatsmotette* (wie Anm. 13), S. 158. Der Text dieser bislang nicht edierten Motette lautet: „Iuxta est dies domini, iuxta est et velox nimis. Rogate, que ad pacem sunt, Ierusalem, et ecclesiam iam dolentem confortate, iam errantem informate, iam divisam integrate, naufragantem ad portum reducite, ne fiat illud scisma magnum, quod preambulum erit antechristi. In cuius adventu de ecclesia verificabitur illud Jeremiae prophetae: Omnes porte eius destructae, sacerdotes eius gementes, virgines eius squalide et ipsa oppressa amaritudine. Tunc Petri navicula scismatico turbine diutius agitata dissipatur in proximo submergenda.“

22 Die Tatsache etwa, dass die erwähnte anonyme Komposition *Iuxta est Dies Domini* zu Beginn nahezu wörtlich die Psalmmotette *Domine da nobis auxilium* von Johannes Gallus (RISM 1542⁷, fol.42v-44) zitiert, legt die Vermutung nah, dass diese Komposition die Bitte des Psalmisten um göttlichen Beistand ebenfalls in konfessionellem Sinne verstand oder zumindest von dem Anonymus, der sie später aufgriff, entsprechend interpretiert wurde. Da die Identität des Komponisten Gallus ungeklärt ist (George Nugent, *Johannes Gallus*, in: *Grove Music Online*, hrsg. von Laura Macy, <http://grovemusic.com> [besucht am 28.4.2005]), stehen leider keine biographischen Anhaltspunkte zur Klärung der Frage zur Verfügung.

23 Ulrich Asper, *Aspekte zum Werden der deutschen Liedsätze in Johann Walters „Geistlichem Gesangbüchlein“ (1524–1551)*, Baden-Baden 1985, S. 127; vgl. auch Friedhelm Brusniak, *Anmerkungen zur „Liedmotette“ im 16. Jahrhundert*, in: *Traditionen in der mitteldeutschen Musik* (wie Anm. 5), S. 27–35, hier S. 31ff.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1 und 2: Rebecca Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Aldershot u. a. 2001, S. 146, 149.

Alexander Steinhilber Zwischen Unverfänglichkeit und Approbation.
Überlegungen zum Repertoire eines Chorbuchs
aus der Reformationszeit*

Eine vernachlässigte Quelle

Als Clytus Gottwald 1962/63 im *Archiv für Musikwissenschaft*¹ das bis dahin unbekannte Chorbuch mit der Signatur F. K. Musik 76 / II. Abteilung der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek zu Regensburg vorstellte und resümierte, es handle sich dabei um „eine weitere zentrale Quelle zur Musik der Reformationszeit“,² hätte man erwarten dürfen, dass dieser kurzen Handschriftenbeschreibung Gottwalds bald eine ausführlichere Studie folgen würde. Dies zumal in Anbetracht dessen, dass Gottwald die mitteldeutsche Provenienz der Handschrift erkannt hatte und bekanntermaßen mitteldeutsche Handschriften, die im ersten Drittel des 16. Jahrhundert mensurale Musik vorwiegend geistlichen Gepräges überliefern, nicht besonders häufig sind.³ Dennoch fand das aus dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammende Chorbuch bis auf den heutigen Tag nur wenig Beachtung. Zwar wurde gelegentlich auf diese Handschrift hingewiesen,⁴ doch dies entweder in anderem Zusammenhang, wie etwa in ihrer Funktion als Konkordanzhandschrift oder als dringendes Forschungsdesiderat. Geäußert wurden diese

* Vorliegender Beitrag gründet auf den Untersuchungen des Autors zu seiner derzeit an der Freien Universität Berlin unter der Betreuung von Prof. Dr. Martin Staehelin (Göttingen) entstehenden Dissertation, deren Ziel u. a. die kodikologische und inhaltliche Erschließung der im Titel genannten Handschrift ist. Die Ausführungen verstehen sich damit als Werkstattbericht, der weder abschließende Ergebnisse formuliert, noch in der Darstellung und den Nachweisen diejenige Ausführlichkeit zu leisten vermag, welche mit der Dissertation gegeben wird. Deren Fertigstellung wird für das Jahr 2007 in Aussicht gestellt.

1 Clytus Gottwald, *Eine neuentdeckte Quelle zur Musik der Reformationszeit*, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 114–123.

2 Ebd., S. 117

3 Vgl. Martin Staehelin, *Der grüne Codex der Viadrina. Eine wenig beachtete Quelle zur Musik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in Deutschland*, Mainz 1971, S. 9f. (*Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* 1970/10).

4 So etwa Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1978, S. 133; Friedhelm Brusniak, *Conrad Rein (ca. 1475–1522) – Schulmeister und Komponist*, Wiesbaden 1980, S. 148–150 (*Musikgeschichtliche Forschungen* 10); Mariko Teramoto, *Die Psalmmotettendrucke des Johannes Petrejus in Nürnberg (gedruckt 1538–1542)*, Tutzing 1983, S. 256–262, insbesondere S. 260f. (*Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* 10); Walter Blankenburg, *Johann Walter. Leben und Werk*, aus dem Nachlass hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1991, S. 403; Staehelin, *Grüner Codex* (wie Anm. 3), S. 10; ders., *Johann Walter. Zu Leben, Werk und Wirkung*, in: *Johann-Walter-Studien, Tagungsbericht Torgau* 1996, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1998, S. 20.

Desiderata vor allem von Seiten der Johann-Walter-Forschung, überliefert doch die 102 Foliobögen umfassende Handschrift insgesamt 89 meist vierstimmige Kompositionen, davon mindestens 13 von Johann Walter.

Entstehungszeit und Provenienz

Explizite Hinweise auf die Entstehungszeit und -umstände von F. K. Musik 76/II. Abteilung (nachfolgend R76) fehlen. Doch kann durch Untersuchung und Bewertung mit Methoden der Paläographie, der Wasserzeichen und anderer kodikologischer Teilaspekte sowie durch Einbeziehung der Graphematik zweifelsfrei festgestellt werden, dass R76 in ihren wesentlichen Teilen in den Jahren 1533 bis 1534 im Raum um Torgau-Wittenberg als Gebrauchshandschrift für die Benutzung im Gottesdienst entstanden ist. Angefertigt wurde sie nahezu ausschließlich durch einen Hauptschreiber, der aus dem thüringischen oder ober-sächsischen Sprachraum stammte. Er ist einer Gruppe von Schreibern zuzuordnen, die sich zu einer ober-sächsischen Schreibschule zusammenfassen lässt, wiewohl seine recht konservative Schreiberhand dort mit R76 singularär auftaucht.⁵ Damit ist R76 als eines der frühesten Zeugnisse der frühreformatorischen Musiküberlieferung unbestreitbar dem Kanon der musiküberliefernden reformatorischen Kernhandschriften hinzuzurechnen, auch wenn sie sich gegen eine allzu leichte Einordnung in mancherlei Hinsicht sperrt.

Wo R76 nach ihrer Anfertigung zunächst verblieb, ist unbekannt. Erstmals taucht sie wieder im Jahr 1573 in der nordwürttembergischen Benediktinerabtei Neresheim auf.⁶ Nachdem die Abtei durch die Beschlüsse des Reichsdeputationshauptschlusses im Jahre 1803 säkularisiert wurde und in den Besitz des fürstlichen Hauses Thurn und Taxis übergegangen war, kam die Handschrift schließlich in die Regensburger Hofbibliothek.

Repertoire und Überlieferung

Von den insgesamt 89 in R76 enthaltenen Kompositionen, sind drei zweistimmig, 15 dreistimmig, 70 vierstimmig und eine fünfstimmig. Eindeutig dem protestantischen Glaubenslager zuzuordnen ist R76 durch das Vorkommen von deutschsprachigen reformatorischen Kernliedern wie *Ein feste Burg ist unser Gott*, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, *Wir glauben all an einen Gott* u. a. in Sätzen von Johann Walter.⁷ Nach außen hin aus zwei Teilen zusammengesetzt, weist die Handschrift eine von der Passionszeit bis Weihnachten reichende De-tempore-Prägung auf. Dazwischengestreut finden sich Ordinariumsteile (Kyrie, Gloria, Sanctus) sowie vermutlich im Vespertagesdienst verwendete Psalmgesänge. Unsystematisch verteilt sind zudem einige nicht kirchenjahrs-spezifische, multifunktional einsetzbare Responsiones, Cantica und Cationes. Diese

5 So zeigt die Haupthand von R76 zwar eine große Nähe zu Teilen des *Annaberger Chorbuches* 1/D/505 der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, eine Identität lässt sich jedoch nicht erweisen.

6 Dies belegt ein in R76 (fol. 58v–59r) im Jahr 1573 von zwei Neresheimer Konventualen vorgenommener Eintrag.

7 Vgl. zum Inhalt von R76 vorerst die Übersicht bei Gottwald, *Neuentdeckte Quelle* (wie Anm. 1), S. 117–123; dort bleiben allerdings Alternativversionen und Nachträge unberücksichtigt.

nicht immer konsequenten und vielfach frei bereicherten inhaltlichen Anlagen lassen sich jedoch nicht durch den mangelnden Gestaltungswillen des Schreibers erklären, vielmehr erweist sich dieser hierin als Kompilator, der für seine eigenen musikpraktischen Bedürfnisse des frühreformatorischen Gottesdienstes eine Handschrift erstellte und in diese Gebrauchshandschrift, mithin auch an unpassenden Stellen, ihm besonders bewahrenswerte Kompositionen von überschaubarem Schwierigkeitsgrad aufnahm.

Da lediglich sieben Kompositionen eine Autorenangabe führen, ist es naheliegend, möglichst weitreichende Autorenidentifizierungen über Konkordanzen vornehmen zu wollen und dadurch zudem eine Klärung der Überlieferungsverhältnisse und der Filiation zu ermöglichen. Die Durchsicht einer repräsentativen Anzahl von Handschriften und Drucken des 16. Jahrhunderts im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv (DMgA) in Kassel machte jedoch deutlich, dass die nachweisbaren Konkordanzen sich auf vereinzelte Kompositionen konzentrieren und die Quantität der Konkordanzen in Anbetracht der Menge des eingesehenen Quellenmaterials sich eher gering ausnimmt.⁸ Auch für die Autorenidentifizierung erwies sich die Suche wenig ertragreich, da lediglich für 32 Kompositionen auf diesem Wege ein Autorenname ermittelt werden konnte.⁹ Damit sind für knapp 72% der Kompositionen in R76 keine Autoren nachweis- oder identifizierbar. Es entfallen je eine Komposition auf Josquin des Prez, Heinrich Finck,¹⁰ Heinrich Isaac und Jean Mouton, Adam Rener, Balthasar Resinarius, Johannes Galliculus, Antonius Musa und Thomas Crecquillon, zwei auf Ludwig Senfl, neun Kompositionen stammen von Conrad Rein, wenigstens 13 gehen auf Johann Walter zurück.

Insgesamt konnten rund 70 Konkordanzhandschriften und ebenso viele Konkordanzdrucke (darunter 49 Gesangbuchdrucke) des 16. Jahrhunderts ermittelt werden. Hierunter machen die Konkordanzen zu Kompositionen Johann Walters das Gros aus, weswegen auch die auffallende Häufung von Handschriften aus dem mittel- und ostdeutschen Raum kaum verwundert. Insgesamt vereint R76 allerdings auch 45 Unika. Die Mehrzahl der Handschriften-Konkordanzen findet sich in der Gruppe der *Torgauer Walter-Handschriften*¹¹ und dem *Eisenacher Kantorenbuch*¹² – eine Schreiberidentität zu R76 ist in keinem Fall nachweisbar. Beim Blick auf das jeweilige Verhältnis von R76 zu diesen Handschriften wird deutlich, dass R76 dabei eine Art Mittelstellung einnimmt, indem sie – von jeweils einer Ausnahme abgesehen¹³ – zum *Eisenacher Kantorenbuch* ausschließlich Conrad-Rein-Konkordanzen, zu den *Torgauer Walter-Handschriften* ausschließlich Johann-Walter-Konkordanzen aufweist.

8 Eingesehen wurden nach einer Vorauswahl rund 420 Handschriften und rund 250 Drucke.

9 Unter diesen finden sich 13 Kompositionen, die bereits Gottwald in seiner Inhaltsübersicht einzelnen Autoren zugeordnet hatte.

10 Bei beiden handelt es sich allerdings um Opera dubia.

11 Hierzu zählen: D-B: Mus. Ms. 40.043 und Mus. Ms. 40.013 [derzeit PL-Kj]; D-GOl: MS Chart. A.98; D-Ngm: Hs 83795 [1] und Hs 83795 [2]; Weimar, Ev. Kirchengemeinde Weimar, Stadtkirchneierei, o. Sig. Vgl. zu dieser Handschriftengruppe noch immer grundlegend Carl Gerhard, *Die Torgauer Walter-Handschriften. Eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit*, Kassel und Basel 1949.

12 D-Eia: o. Sig. Vgl. Otto Schröder, *Das Eisenacher Cantorenbuch*, in: ZfMw 14 (1931/32), S. 173–178.

13 Es handelt sich dabei um einen häufig überlieferten, anonymen vierstimmigen Satz über *A solis ortus cardine*.

Die *Torgauer Walter-Handschriften*, die bislang als die früheste handschriftliche Überlieferung der mehrstimmigen Kompositionen Walters galten, umfassen allesamt ein in sich auf gewisse Weise homogenes Repertoire und lassen sich in unmittelbare Abhängigkeiten zueinander bringen.¹⁴ Berücksichtigt man aber, dass das Verhältnis von R76 zu den *Torgauer Walter-Handschriften* durch die Beschränkung auf Konkordanzen zu Kompositionen Johann Walters charakterisiert wird, so erscheint es methodisch problematisch, die Regensburger Handschrift allzu eng in die heterogene Repertoirefiliation der *Torgauer Walter-Handschriften* integrieren zu wollen. Schließlich gründet das Verhältnis der Torgauer Handschriften untereinander grundsätzlich gerade auch in der Übereinstimmung weiterer, nicht von Walter stammender Kompositionen – diese finden sich jedoch nicht in R76.

Ganz ähnlich stehen die Dinge, wenn man das zwischen 1540 und 1550 von Wolfgang Zeuner¹⁵ geschriebene *Eisenacher Kantorenbuch* mit der Torgauer Handschriftengruppe vergleicht. So finden sich im *Kantorenbuch* unter 69 Kompositionen 14 Konkordanzen zu den *Torgauer Walter-Handschriften*, ebenfalls mit dem Schwerpunkt Johann Walter. Allerdings handelt es sich bei diesen Konkordanzen ausschließlich um andere, als jene, die R76 mit der Torgauer Handschriftengruppe verbinden. Hingegen wird das *Eisenacher Kantorenbuch* durch die auffallend hohe Anzahl von acht anderen Konkordanzen mit R76 verbunden, davon allein sechs zu den nicht gerade breit überlieferten Kompositionen des von 1502 bis 1522 in Nürnberg tätigen Conrad Rein.¹⁶ Die Kollation dieser Rein-Konkordanzen lässt jedoch beträchtliche Unterschiede zwischen R76 und dem *Eisenacher Kantorenbuch* deutlich werden, die Letzteres zudem mit anderen Rein-Handschriften eng verbindet. Demnach ist auch hier nur eine mittelbare Zugehörigkeit zu konstatieren. So wird die Gruppe der *Torgauer Walter-Handschriften* durch R76 zwar mit dem etwa zeitgleich entstandenen *Eisenacher Kantorenbuch* noch stärker in eine gemeinsame Überlieferungskette gestellt, doch bildet R76 offenbar nur ein mittelbares Tertium der Filiation.

Die Kollation der Drucke lässt die filiatorischen Verhältnisse vor allem durch die Abhängigkeiten der hauptsächlich vorkommenden Gesangbuchdrucke relativ klar vor Augen treten. Dabei wird eine besondere Nähe von R76 zum 1524 erschienenen *Geystlichen gesangk Buchleyn* von Klug (DKL 1524¹⁸) deutlich. Es liegt damit zunächst nahe, den Blick auf das engere Wittenberger Umfeld Martin Luthers zu richten: Zwar konnte in der Vergangenheit die Existenz eines alten und neuen „Wittenberger Repertoires“¹⁷ evident gemacht werden, doch lässt sich hieraus keine nähere Beurteilung und Einordnung von R76 in die mitteldeutschen Handschriftenbeziehungen ableiten. So kann man in R76 mit den Kompositionen der zuvor genannten Autoren zwar eine deutliche Beeinflussung durch das „Wittenberger Repertoire“ erkennen, andererseits ist durch die unverhältnismäßig vielen Unika und Anonyma eine überzeugende Einordnung von R76 in einen engeren Wittenberger Repertoirekreis nicht möglich. Bei der stilistischen Analyse der betreffenden Kompositionen zeigt sich zudem ein Repertoire, das bereits für die 1530er Jahre als veraltet anzusehen ist. Das Vorkommen von Kompositionen etwa von Isaac, Mouton u. a. mag dies an dieser Stelle zumindest namentlich belegen.

14 Gerhardt, *Walter-Handschriften* (wie Anm. 11), S. 40–42.

15 Fritz Rollberg, *Das Eisenacher Kantorenbuch*, in: *ZfMw* 14 (1931/32), S. 430.

16 Vgl. Brusniak, *Conrad Rein* (wie Anm. 4).

17 Steude, *Untersuchungen* (wie Anm. 4), S. 105–108.

Konnte das in R76 tradierte Repertoire aufgrund seines Alters keine weitere Verbreitung finden und fehlen daher weitere Überlieferungszeugen? Fand es aus diesem Grund keine Aufnahme in die *Torgauer Walter-Handschriften*? Damit würde R76 möglicherweise ein „ältestes“ Wittenberger Repertoire tradieren, das hier mit neuerem, eben erst entstandenen Repertoire kombiniert wurde und somit eine frühreformatorische Übergangsstufe darstellt. Eine solche wäre dadurch gekennzeichnet, dass sie für den neuen Glaubensweg unverfängliche Kompositionen des alten katholischen Repertoires mit protestantischerseits bereits approbierten, neuen Kompositionen verbindet. Zumindest handelt es sich bei den 75 lateinischsprachigen Kompositionen in R76 um transkonfessionell katholisch wie protestantisch verwendbare Werke; gleichwohl kommen nur solche vor, die auch im protestantischen Gottesdienst tatsächliche Anwendung finden können.¹⁸

So singulär R76 zwar als Überlieferungszeuge eines solchen spezifischen Repertoires steht, lässt das Manuskript als Typus gesehen auf eine ganze Reihe von Handschriften schließen, in denen sich seinerzeit vergleichbare Repertoireüberlieferungen dokumentiert haben dürften. Mit Ausnahme von R76 haben sich diese Handschriften allerdings nicht erhalten oder sind zumindest bislang unbekannt geblieben.

Kompositionen von Johann Walter

Von den in R76 enthaltenen 13 Kompositionen des Torgauer Kantors Johann Walter tauchen elf erstmals im Chorgesangbuch von 1524 (DKL 1524¹⁸) auf; ihre Kollation lässt eine unmittelbare Nähe zu diesem deutlich werden. Diese Nähe zeigt sich nicht nur in primären Konkordanzqualitäten wie Melodieverlauf und Rhythmik, sondern insbesondere auch hinsichtlich sekundärer Erscheinungen wie Ligaturen, der Schreibung von Pausenzeichen bis hin zur teilweise identischen Abfolge der Gesänge, nicht jedoch was die Graphematik anlangt. Dass R76 in diesen Entsprechungen dem Chorgesangbuch von 1524 näher steht als allen anderen Drucken und auch den *Torgauer Walter-Handschriften*, spricht eine deutliche Sprache, die nicht zuletzt die frühe Datierung von R76 und deren mitteldeutsche Provenienz bekräftigt.

Zeitlich liegt R76 vor dem in den Jahren 1535/36 entstandenen *Nürnberger Walter-Tenorstimmbuch*.¹⁹ Somit stellt die Regensburger Handschrift die früheste umfangreiche handschriftliche Überlieferung von mehrstimmigen Werken Johann Walters überhaupt dar. Besondere Bedeutung kommt R76 auch in der Überlieferung der zwei nicht im Chorgesangbuch von 1524 enthaltenen Kompositionen *Wir glauben all an einen Gott* und *Ein feste Burg ist unser Gott* zu. Text und Weise von Letzterem waren zwar bereits mit der ersten Auflage des *Klugschen Gesangbuches* von 1529 (DKL 1529⁰³) bekannt, doch ist die vierstimmige Vertonung Walters in der Tenorliedfassung erst mit der zweiten Neubearbeitung des *Chorgesangbuches* des Jahres 1544 (DKL 1544¹²) greifbar. Damit überliefert R76 überhaupt erstmalig diese Fassung.²⁰ Ob durch das frühe Vorkommen der Komposition in R76 zugleich etwas über die Nähe der Handschrift zu Walter selbst ausgesagt ist, bleibt vorläufig offen.

18 Man denke in diesem Zusammenhang etwa an die bereits mit Luthers *Formula Missae et Communionis* (1523) verordnete Beschränkung auf wenige Sequenzen und die Ablehnung des Offertoriums.

19 Zur Datierung des *Tenorstimmbuches* vgl. Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften* [des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg], Wiesbaden 1988, S. 121f. (*Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* 4).

20 Fol. 40v–41r.

Relikt eines Repertoiretypus

In der Zusammenschau einiger Teilaspekte von R76 dürfte deutlich geworden sein, dass mit dieser mitteldeutschen Quelle der Jahre 1533/34 ein wichtiges Zeugnis für das musikalische Repertoire in der Frühzeit der Reformation vorliegt. Dabei würde man der Quelle nicht gerecht, führte man diese Beurteilung allein auf die frühe handschriftliche Überlieferung von Kompositionen Johann Walters zurück. Vielmehr kommt ihr dadurch eminente Bedeutung zu, dass sie mit ihrer isolierten unikalen Repertoireüberlieferung einen spezifischen Blick auf das Repertoire einer sächsischen gottesdienstlichen Musikpraxis dieser Zeit erlaubt und als derzeit singuläres Relikt für weitere vergleichbare Handschriften dieses Repertoiretypus steht. Indem sich der Kompilator von R76 offenbar eines heute weithin untergegangenen Repertoires vom Vorabend der Reformation bediente und dieses mit den jüngsten Früchten genuin protestantischen Komponierens verband, wird R76 in der handschriftlichen Musiküberlieferung mittel- und ostdeutscher Provenienz dieser Zeit eine Art „Scharnierfunktion“ zwischen altgläubiger Unverfänglichkeit und frühprotestantischer Approbation zuteil.

Musikdarstellungen in Sachsens Kirchen

Mitteldeutsche Kirchenbauten und ihr Interieur bieten dem aufmerksamen Betrachter hin und wieder auch Einblicke in die Praxis des Musizierens vergangener Epochen. Gemalte oder plastische Darstellungen von Musikinstrumenten oder Noten auf Altären, Lettnern, Gestühlen oder Außenfassaden geben wertvolle Hinweise zur Musikgeschichte auch vor 1600, einer Zeit, aus der originale Musikinstrumente kaum überliefert sind. Als Teil der Musikwissenschaft hat sich die Musikikonographie in den letzten Jahrzehnten etabliert¹ und bietet wertvolle Ergänzungen zu den Schriftquellen, verraten doch Heiligengestalten wie der Leier spielende König David, musizierende Engel oder Dämonen Details zu Instrumentenbau, Ensemblebildung und Spielhaltung jener Zeit.

Verglichen mit anderen Kulturlandschaften wie denjenigen Italiens, Frankreichs oder Spaniens müssen die hiesigen musikbezogenen Bilder als zahlenmäßig eher gering angesehen werden. Die Mehrheit der Altäre und Fresken enthält keine diesbezüglichen Figuren, und in manchen reich ausgestatteten Kathedralen wie dem Naumburger Dom sucht man musizierende Personen vergebens. Doch gerade im Hinblick auf die in sehr geringem Umfang überkommenen mittelalterlichen Originalinstrumente kommt jedem einzelnen dieser ikonographischen Belege Bedeutung zu.

Musikbezogene Bilddarstellungen speziell an Kirchen der *sächsischen* Kunstlandschaft ausfindig zu machen, war Gegenstand einer längeren Untersuchung.² Nach eingehenden Recherchen an sämtlichen in Frage kommenden Kirchenbauten konnten 78 Kunstwerke von 1230 (frühestes Beispiel) bis 1600 (willkürlich gewählter Zeitpunkt) ermittelt werden. Dabei fällt eine besondere Häufung solcher Bilder für das endende 15. und beginnende 16. Jahrhundert auf. Für die Jahrzehnte zwischen 1530 und 1590 tritt eine deutliche Zäsur dahingehend zutage, dass es wesentlich weniger Beispiele zu entdecken gibt und auch die Bildertemen deutlich differieren. Am auffälligsten lässt sich dies anhand der Engelsfiguren beobachten. Musizierende Engel, die z. B. eine Anna-selbdritt-Gruppe umgeben, verschwinden nach 1530 völlig und finden erst 1592 als barocke Putten wieder Eingang in die Kirchenbauten.³ Da diese Zäsur zeitlich mit den

1 Vgl. z. B. *Imago musicae. International Yearbook of Musical Ikonography*, Lucca (zuerst Basel), 1984ff.

2 Birgit Heise, *Zu Darstellungen von Musikinstrumenten bzw. musizierenden Personen in und an sächsischen Kirchen von 1230 bis 1600*, Phil. Diss. Halle (Saale) 1992; dies., *Catalogus. Darstellungen von Musik in und an sächsischen Kirchen von 1230 bis 1600*, in: *Imago musicae* IX/XII (1992–95), S. 245–285.

3 Zu den Engelsputten im Freiburger Dom vgl. Veit Heller (u. a.), *Wenn Engel musizieren*, Leipzig 2004.

Vorkommnissen um die Einführung und Verbreitung der Reformation zusammenfällt, ergibt sich die Frage, ob sich die kulturell-geistigen Veränderungen zur Reformationszeit auch in diesem Bereich niederschlagen.

Musikszenen auf Bildwerken der Vorreformation

Musikbezogene Szenen speziell aus den Jahrzehnten vor der Reformation finden sich auf Wandmalereien, an Portalen, Außenfassaden und besonders häufig an gotischen Flügelaltären. Als typisch erweisen sich Heiligenbildnisse, umgeben von musizierenden Engeln in der Art eines dienenden Hofstaates,⁴ z. B. am Altar der Dorfkirche Tannenberg (von 1521) mit der Schnitzplastik „Mondsichelmadonna“ des Christoph Walter I, begleitet von zwei Laute spielenden Engeln. Der Altarschrein der Burgkapelle Gnadstein (um 1503) zeigt eine Malerei „Anna selbdritt“, umgeben von (antiphonisch) singenden Engeln (Abb. 1). In der Leipziger Thomaskirche enthält ein Altarflügel (um 1510) die Schnitzplastik „Krönung der Maria“ mit Laute spielendem Engel. Eine Fülle von musizierenden Engeln begleitet das Geschehen um die Geburt Christi im Schrein des so genannten Bergaltares der Annaberger St. Annenkirche von 1521 (Abb. 2).⁵ Derartige Engel mit Musikinstrumenten kommen in der Bibel nirgends vor, haben sich jedoch als beliebtes Bildmotiv seit dem hohen Mittelalter in ganz Europa verbreitet.⁶ Mit Lobgesang und Instrumentalspiel begleiten solche Figürchen mitunter heilige Personen bzw. Szenen aus der Bibel oder aus Legenden. Dabei statteten die Bildschnitzer und Zeichner jene Engel mit realistischen, ihnen bekannten Instrumenten und nicht mit Phantasiegeräten aus. Ungewollt übermittelten sie damit der Nachwelt wertvolle Hinweise auf Instrumentarium und Spielpraxis ihrer Zeit. Weitere, wiederholt gezeigte Themen waren David mit Harfe, Antonius mit Bettelglocke, Hirten mit Blasinstrument an der Krippe Christi, Engel des Jüngsten Gerichts mit Busine oder Heerhorn, Dämonen oder die 24 Alten der Apokalypse. Ein seltenes Motiv findet sich an einem Flügel des Döbelner Hochaltares von 1520: Drei Männer spielen auf je einer Zugtrompete, Schalmei und einem Pommer, einer typischen Alta-capella-Formation, für den auf einem Misthaufen sitzenden, mit Schwielen bedeckten Hiob (Abb. 3). Diese Szene ist zurückzuführen auf eine apokryphe, aus dem ersten Jahrhundert stammende Schrift *Testamentum des Job*, in welcher beschrieben ist, wie Hiob von seinen drei Freunden mit Hilfe von Musik getröstet wird.⁷

Es ist kein Zufall, dass sich viele jener Darstellungen gerade an gotischen Altären befinden. Sensationelle Silberfunde im sächsischen Erzgebirge in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts führten zu einem ungeahnten Aufschwung auch in bildkünstlerischer Hinsicht. Wurden bis dahin sakrale Bildwerke meist importiert, etablierte sich um 1480 eine eigenständige Kunstlandschaft. Es begann die massenhafte Herstellung von Wandel- oder Flügelaltären, auf denen auch musizierende Figürchen dargestellt wurden. Zum Hauptaltar kamen oft ein oder mehrere Seitenaltäre, gestiftet von Bruderschaften, Zünften, Adligen, Stadträten o. a. vermögenden Bürgern. Um 1500 existierten 1.100

4 Zur Bedeutung spätmittelalterlicher Engel vgl. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1990.

5 Detaillierte Beschreibung und Abb. aller Beispiele in: Heise, *Catalogus* (wie Anm. 1).

6 Vgl. Hammerstein, *Die Musik der Engel* (wie Anm. 4).

7 Vgl. Hans Hickmann, *Hiob als Musikheiliger*, in: *Musik und Kirche* 24 (1954), S. 257.

Nebenaltäre in 900 Pfarrkirchen der Diözese Meißen.⁸ Die Görlitzer Peterskirche verfügte allein über 30 Nebenaltäre. Dieser Brauch des Altärestiftens setzte sich auch in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts fort. Schnitzfiguren eines Peter Breuer oder Hans Witten, Tafelmalereien eines Hans Hesse zeigten hohes künstlerisches Niveau und fanden problemlos Abnehmer bis hin nach Nordböhmen. 1522 gelangte schließlich der erste Renaissancealtar, hergestellt vom Augsburger Meister Adolph Daucher, nach Sachsen in die Annaberger Annenkirche. Diese Altäre wurden in der Regel einem bestimmten Heiligen gewidmet und zeugen von einer rege praktizierten Heiligenverehrung im späten Mittelalter.

Musikszenen auf Bildwerken der Reformationszeit

In den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts waren die Kirchen schließlich mit Altären geradezu überfüllt und die Nachfrage nach Schnitzaltären ging schon aus diesem Grunde zurück. Zugleich wandte sich Luther gegen diese Art der Heiligenverehrung und entzog dem massenhaften Stiften von Bildwerken den Boden. Doch kam der Neubau von Kirchen nicht zum Erliegen. So entstand in Torgau 1544 der erste speziell für den evangelischen Gottesdienst konzipierte Sakralbau, während verschiedene Stadtkirchen, wie diejenigen in Pirna und Zwickau, im spätgotischen Stil vollendet wurden. Ungebrochen blieb der Spendeifer begüterter Personen. Anstelle der Flügelaltäre wurden nunmehr Kanzeln, Taufbecken, Epitaphien oder solche Altäre finanziert, die zugleich als Grabdenkmäler der Geldgeber fungierten.

In der bildenden Kunst vollzog sich der Stilwandel zur Renaissance und schließlich zum Manierismus. Die Wittenberger Cranach-Werkstatt sowie solche bedeutenden Bildhauerfamilien wie Walther in Dresden vermochten sich weiterhin ihr Auskommen zu sichern. Die Blütezeit der spätgotischen sächsischen Plastik und Tafelmalerei war jedoch um 1530 vorbei.⁹ Luther polemisierte zwar nie gegen die Anbringung der Bilder an sich, sondern nur gegen deren Anbetung, doch konnten Bilderstürmer-Aktionen mit Beseitigung zahlreicher katholischer Kunstwerke nicht verhindert werden, so dass nur ein Teil der Flügelaltäre diese unruhige Zeit überdauerte.

An sächsischen Bildwerken der Reformationszeit finden sich weiterhin musizierende Figuren. Einige Themen blieben ungebrochen bestehen, so die Darstellung des harfenden David, der Engel des Jüngsten Gerichts, der Hirten an der Krippe Christi. Dabei handelt es sich durchweg um Motive, die ihren Niederschlag in der Bibel finden. Das vorherige Hauptmotiv, musizierende Engel um Maria und andere Heilige, kommt nun nicht mehr zum Ausdruck. Ebenso wie viele der Heiligenfiguren, etwa Anna selbdritt, verschwanden auch diese den Legenden, Apokryphen oder einer volkstümlichen Tradition entlehnten Szenarien.

Als besonders interessant erweist sich in diesem Zusammenhang eine von der Reformation geprägte Deckenmalerei in der Stadtkirche St. Marien in Pirna, 1544–46 von Jobst Dordorf geschaffen (Abb. 4 und 5). Die Harfe Davids findet sich hier im Wappen des Johannes Bugenhagen wieder, wohl aus dem Grunde, weil jener sich auf die Aus-

⁸ Karlheinz Blaschke, *Geschichte Sachsens im Mittelalter*, Berlin 1990, S. 335.

⁹ Ingo Sandner, *Hans Hesse, ein Maler der Spätgotik in Sachsen*, Dresden 1983, S. 16; ders. *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*, Dresden und Basel 1993.

legung des Psalters spezialisierte. Weiterhin gibt es eine Tanzszene (Springtanz um das goldene Kalb), ein Weltgericht mit Heerhorn blasenden Engeln, einen Dämon mit Horn sowie zwei neuartige Figuren: je einen auf Harfe bzw. Querflöte musizierender Mann. Sie repräsentieren das von den Menschen vollzogene musikalische Gotteslob gemäß Psalm 33,2 *Danket dem Herrn mit Harfen* und Psalm 150,4 *Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen* und treten damit gewissermaßen an die Stelle der Engel mit Instrumenten oder Noten.

Zusammenfassung

Darstellungen musizierender Figuren treten in und an sächsischen Kirchen hauptsächlich aus der Zeit des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts zutage. Während der Reformationszeit lassen sich weniger Beispiele beobachten. Dafür gibt es mit Sicherheit mehrere Ursachen: ein Stilwandel in der Kunst, ein deutlicher Einbruch in der Nachfrage nach Altarbildern zur Heiligenverehrung, aber vielleicht auch die Forderung Luthers nach einer stärkeren Besinnung auf den originalen Bibeltext. Die meisten Themen im Zusammenhang mit Musikinstrumenten blieben auch im 16. Jahrhundert beständig, so z. B. König David mit Harfe oder die Engel des Weltgerichts. Das für die Musikikonographie fruchtbarste Motiv jedoch, musizierende Engel, die wie ein Hofstaat Maria oder Anna oder andere Heilige umgeben, verschwand vorübergehend. Als Ausdruck einer verstärkten Marienverehrung und ohne in der Bibel direkte Entsprechung zu finden, gehörte das Thema eher in die spätkatholische Zeit.

In seiner Buntheit und Vielseitigkeit unterscheidet sich das an sächsischen Kirchen angebrachte Instrumentarium des 16. Jahrhunderts nicht von dem anderer Landschaften. Es gelangten nahezu alle wichtigen Klanggeräte jener Zeit¹⁰ zur Abbildung, am häufigsten Lauten, Harfen und Blasinstrumente wie z. B. die Tuben der Gerichtselengel. Dabei „musizieren“ nicht mehr als fünf Interpreten zugleich. Kein Ensemble gleicht dem anderen, kein Instrument entspricht bis ins Detail einem weiteren. In Bezug auf den Erhaltungszustand, künstlerischen Wert und die Realitätsnähe erweisen sich die Darstellungen als sehr unterschiedlich. Einige Instrumente sind nur in groben Umrissen oder fehlerhaft wiedergegeben worden bzw. schlecht erhalten. So fehlt z. B. an der Harfe aus der Pirnaer Kirche die Vorderstange. Andere stellten mehr ein Symbol dar und wurden in altertümlicher Form immer weiter tradiert, wie z. B. die Businen und Hörner der Gerichtselengel. Einige Abbildungen gleichen fotografischen Momentaufnahmen, wobei der Künstler oft auch die Spielhaltung exakt der Realität nachempfand; sehr schön zu beobachten an der Alta capella des Döbelner Altares: Während der Schalmeybläser die am unteren Ende der Röhre gelegenen Grifflöcher mit der linken Hand bedient, benutzt der Pommerspieler dafür die rechte. Viele Holzblasinstrumente waren damals mit zwei Kleinfingerlöchern ausgestattet, von denen man eines zustopfte und so frei zu entscheiden vermochte, welche Hand die unteren Löcher bediente.

Insgesamt erweist sich die Zahl an musikbezogenen Bildwerken als zu gering, um detaillierte Aussagen zum hiesigen Instrumentenbau oder zu besonderen Vorlieben in dieser Region bzw. für Sachsen typische Musizierformationen zu benennen. Als Ergänzung zu schriftlichen Quellen eignen sie sich durchaus und deuten jedenfalls auf ein buntes und vielseitig kombiniertes Instrumentarium hin.

¹⁰ Vgl. z. B. die Abb. in: Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen*, Basel 1511, Faksimile hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Kassel u. a. 1970.



Abb. 1: Burg Gndandstein, Burgkapelle, *Altarschrein* um 1503, Anna selbdritt mit singenden Engeln.



Abb. 2: Annaberg-Buchholz, Annenkirche, *Bergaltar. Schrein*, 1521, Geburt Christi mit musizierenden Engeln am Himmel; ein Hirte mit Sackpfeife.

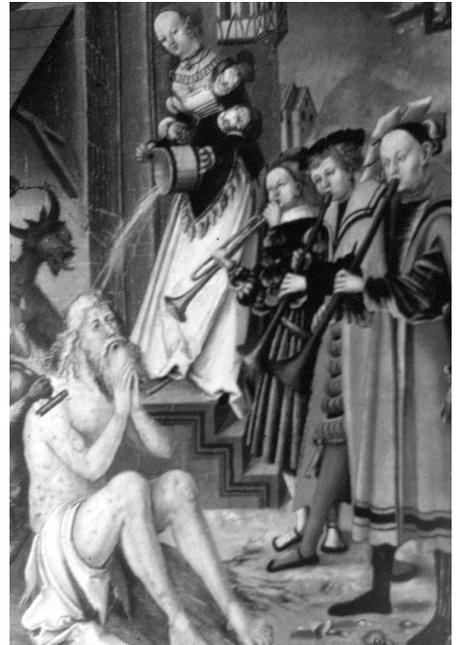


Abb. 3: Döbeln, Stadtkirche, *Altarflügel*, 1520, Hiob wird von Musikern (Alta capella) getröstet.

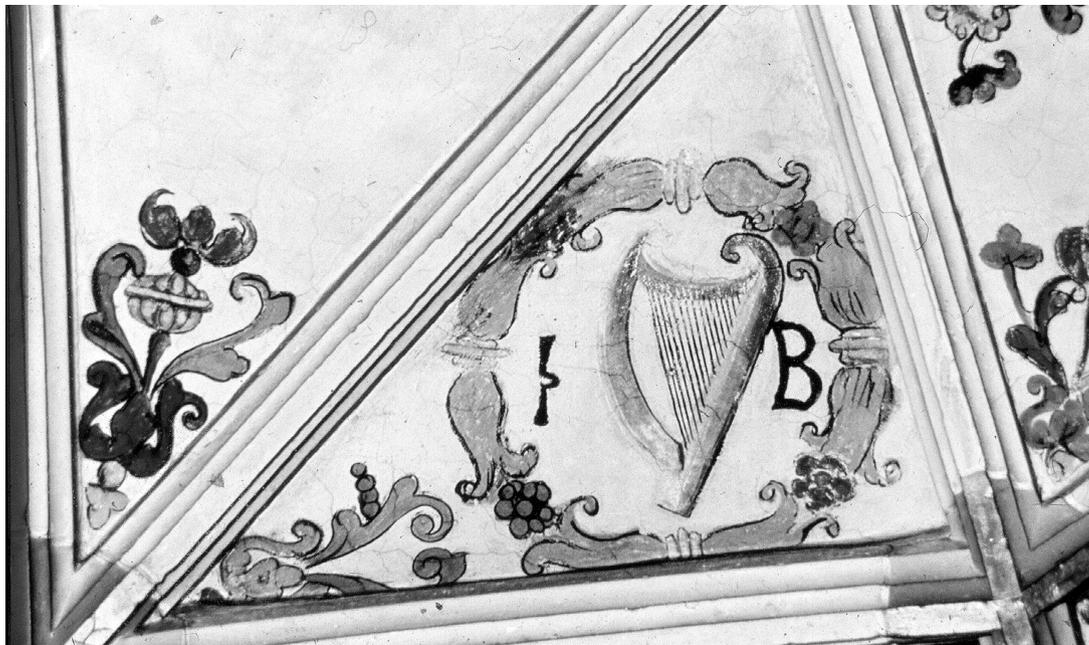


Abb. 4: Pirna, Stadtkirche, Deckenmalerei von Jobst Dorndorf, 1544–46, Wappen des Johannes Bugenhagen mit der Harfe Davids.



Abb. 5: Pirna, Stadtkirche, Deckenmalerei von Jobst Dorndorf, 1544–46, Harfe spielender Mann.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Foto Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Abteilung Deutsche Fotothek/Möbius.

Abb. 2: Hochschule für Bildende Künste Dresden/Steuerlein.

Abb. 3–5: Fotos Birgit Heise.

Kontrafazieren ist eine Tätigkeit im Zusammenhang mit dem Singen, der man wenn nicht die Qualität einer anthropologischen Konstante, so doch eine überhistorische Dimension zusprechen möchte. Lieder mit einem anderen Text als dem ursprünglichen vorzutragen, ist als Brauch ebenso in den Tiefen der Geschichte verankert wie aktuell. Dennoch sind historisch Phasen wechselnder Intensität zu beobachten. Hoch-Zeiten der Kontrafaktur (zumindest soweit wir sie dokumentiert greifen können) scheinen mit kulturellen Umbruchszeiten und Neuorientierungen oder mit Prozessen von nachhaltigem Ideen- und Kulturtransfer einherzugehen. Insofern ist der deutschsprachige Bereich bis in die beginnende Frühe Neuzeit hinein immer wieder Ort gesteigerter kontrafazierender Aktivität unter wechselnden Vorzeichen gewesen: das eine Mal mehr, weil einschneidende Veränderungen der Rahmenbedingungen, wie sie die Reformation und dann auch die Gegen- bzw. katholische Reformation darstellen, eine eigene kulturelle Dynamik in Gang setzten, die sich auch im Detailaspekt der Kontrafaktur niederschlug; ein andres Mal mehr, weil starke Kunstphysiognomien, die sich in anderen Ländern ausprägten, in die deutschen Lande ausstrahlten und dort zur Auseinandersetzung – nicht zuletzt auf dem Wege der Kontrafaktur – anregten, ja teils herausforderten.

Eine solche Blütezeit hatte das Kontrafazieren etwa in „Minnesangs Frühling“ erlebt, als die deutschen Dichter des Hochmittelalters sich in umfassender Weise die weltliche Liedkunst der Trobadors und Trouvères aneigneten. Die Einübung in einen fremden Stil und die produktive Auseinandersetzung damit auf der Basis des eigenen oder eines vertrauten Sprachidioms war stets eine der Hauptmotivationen des Umtextierens. Die Übernahme der Melodie gewährleistet dabei zuerst einmal formale Sicherheit, und auf deren Fundament schlingt sie ein Band der kulturellen Identifikation. Vergleichbar ist der Fall des „letzten Minnesängers“ Oswald von Wolkenstein, der seine Kenntnisnahme der avancierten Chansonkunst der Ars subtilior zum Katalysator neuer Gedichte machte. Obwohl es sich bei seinen Vorlagen um komponierte Mehrstimmigkeit handelt, macht sein Umgang damit – die meist freie Adaption unter Verzicht auf den nur satztechnisch, nicht kompositorisch akzidentellen Contratenor – deutlich, dass es ihm in erster Linie um eine Auseinandersetzung auf literarischer Ebene ging, bei der das musikalische Zitat auch als Signal für die anzuzeigende Stilhöhe fungiert.

Genau umgekehrt hatte es sich mit einer kurz darauf in der Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzenden Welle von Kontrafakturen verhalten, deren Impuls die musikalische, ja ausschließlich die musikalische Qualität war. Französisch-burgundische Chansons, Aushängeschilder einer sich auch musikalisch manifestierenden kulturellen Aspiration, erreichten das deutsche Sprachgebiet und trafen dort nicht nur auf des Französischen

unkundige Rezipienten, sondern auf eine Musikpflege, die entweder von kirchlichen Institutionen getragen war oder sich im Bereich der privaten Kunstmusik mit einem starken Akzent auf instrumentaler Ausführung vollzog (sofern sie nicht dem konzeptionell gänzlich andersartigen deutschen Lied huldigte). Es erscheint daher plausibel, dass der neue frankoflämische Stil, der – nach Ausweis der erhaltenen Quellen – seine deutschen Rezipienten aufgrund seiner musikalischen Werte nicht weniger als faszinierte, im Falle der Chanson in seiner sprachlich-textlichen Dimension keinen Anknüpfungspunkt bot. Man eignete sich daher das Repertoire, auch das Chanson-Repertoire, so gut es zu greifen war, in seiner musikalischen Dimension an; ein Teil davon wurde auch via Kontrafaktur zusätzlich befestigt, und zwar in sehr untergeordnetem Maße in der Landessprache (etwa im Schedelschen oder im Glogauer Manuskript), viel häufiger in Latein, der Kirchensprache bzw. der Lingua franca der Gelehrten. In seiner ersten Eigenschaft machte der lateinische Text die Kontrafakta der Liturgie dienstlich,¹ in seiner zweiten der Welt der Gebildeten.

Für diese „Esperanto“-Funktion des Lateinischen ließe sich etwa der Humanist Heinrich Glarean als Wortzeuge heranziehen. In seinem in den 1530er Jahren niedergeschriebenen, 1547 publizierten *Dodekachordon* druckt er Adam von Fuldas Lied *Ach hülf mich leid* als Beispiel für den äolischen Modus ab. Doch obwohl er konzidiert, der Autor habe es zu äußerst eleganten Worten gesetzt und es sei in Deutschland landauf, landab gesungen, unterlegt er die ursprüngliche Mädchenklage mit einem humanistischen Text geistlichen Inhalts *O vera lux et gloria*, dessen Versmaße er penibel auflistet. Als Argument für die Kontrafaktur führt er an, er habe das Lied ins Lateinische wenden wollen, weil er nicht nur für die Deutschen, sondern für alle Nationen schreibe.²

Sowohl bei der lateinischen wie bei der (viel selteneren) deutschen Kontrafaktur von Chansons besteht in der Regel kein Interesse daran, einen Bezug zur sprachlichen Schicht herzustellen, weder auf formaler noch auf semantischer Ebene.³ Dieses Muster sollte im 16. Jahrhundert erhalten bleiben. Interesse bestand an der Musik, deren stilistische Eigenschaft – zweifellos auch im Sinne von: deren Eigentümlichkeit – man goutierte. Nach den Kantilenensätzen des 15. Jahrhunderts war es eine durchaus überschaubare Gruppe von Chansons zuerst aus der Josquin-Generation, dann aus dem Radius der so genannten Pariser Chanson Sermisys und Certons, schließlich aus dem flämischen

1 Vgl. Marco Gozzi, *I codici piu recenti nel loro contesto storico-liturgico: I contrafacta*, in: *I codici musicali trentini: Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca. Atti del convegno internazionale [...] Trento [...] 1994*, hrsg. von Peter Wright, Trient 1996, S. 55–80; Jürgen Heidrich, *Latinität im Lied des 15. Jahrhunderts*, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*, hrsg. von Michael Zywiets, Volker Honemann und Christian Bettels, Münster 2005 S. 41–70 (*Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit* 8).

2 „Sequens Cantio Adam ab Fulda est Franci Germani, patrijs etiam uerbis elegantissime composita, ac per totam Germaniam cantatissima. [...] In qua hoc mirum nobis accidit, cum uerba eius Cantilenæ in Latinum sermonem uertere uellemus, quod hæc non Germanis tantum, sed alijs item nationibus scriberemus [...]“: Glarean Henricus Loritus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint Hildesheim u. a. 1969, S. 261. – In einem ähnlichen Zusammenhang sind die zwölf doppeltextigen Sinnsprüche des Humanisten Wilhelm Breitengraser in Hans Otts Sammlung *121 Neue Lieder*, Nürnberg 1534, Nr. 103–115 (z. B. Nr. 104 *Geduld ewig gibt trost vnnd sieg | Patientia dat victoriam*) zu sehen.

3 Martin Staehelin, *Zur Begründung der Kontrafakturpraxis in deutschen Musikhandschriften des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Florilegium musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 389–396 (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 21); David Fallows, *Elend: German Song and the Contrafact Tradition*, in: ders., *Robert Morton's Songs. A Study of Styles in the Mid-Fifteenth Century*, Ph.D. diss. University of California, Berkeley 1978, S. 383–431.

Umfeld von Clemens non Papa und Crecquillon, die als für die Kontrafaktur geeignet angesehen wurden. Sie kursierten im deutschen Sprachraum nicht selten in verselbstständigter Form. Das französische Original, irgendwann sicher überhaupt die Tatsache, dass es ein Original gab, dürfte den meisten Rezipienten nicht mehr bekannt gewesen sein.⁴ Bevorzugt war der Typus der Chanson in schlichtem, neutralem, leicht elegischem Ton und zäsurenreichem, weitgehend homophonem Satz; komplexere Chansonsätze wurden vermieden. Hatten in der ersten Jahrhunderthälfte noch die lateinischen Kontrafakturen überwogen, traten in der zweiten vermehrt deutschsprachige an ihre Stelle. Zur privaten Erbauung wurden sie mit formelhaften geistlichen Texten versehen, in denen Begriffe wie Trost und Vertrauen versatzstückartig erscheinen.

Ähnliches vollzog sich beim Import der villanellischen und kanzonettenhaften Gattungen aus Italien, die sich gleichfalls durch homophonen, klar zäsurierten Textvortrag auszeichnen. Allerdings lässt sich diese Art von Kontrafaktur bis in die 1580er Jahre hinein nur sporadisch belegen. Bezeichnenderweise beginnt eine dichtere Überlieferung von geistlich deutsch kontrafazierten Kanzonetten und Villanellen erst, als die Kanzonetten-„Welle“ um 1585/90 Deutschland manifest erreicht hatte und eine eigene Sparte von ins Deutsche übertragenen, weltlichen Liedsammlungen hervorbrachte.⁵ Geistliche Kontrafakturen von Kanzonetten⁶ waren nur ein untergeordneter Teil dieser Verdeutschungen – sie waren eine andere Möglichkeit im Rahmen des pragmatischen musikalischen Kulturtransfers, moderne, leicht zu realisierende Musik in der eigenen Sprache erklingen zu lassen.

Echte Madrigale wurden nur selten zu geistlichen Liedern kontrafaziert, ebenso wenig expressive Chansons etwa von Orlando di Lasso. (Einen Sonderstatus nimmt der bayerische Musiker Johann Pühler ein, der bei 34 Chansons von Lasso den Text „gegen deutsche fromme Reime“ austauschte, wozu ihn wohl vorrangig sein persönliches Verhältnis zur Autorität Lassos und der Wunsch, dessen Werke in deutscher Sprache verfügbar zu machen, motivierte.⁷) Hier besteht ein großer Unterschied zum frankophonen

4 Ein dediziertes kompositionstechnisches Interesse, wie es Martin Just für Leipziger Kantoren annimmt, die Chansons von Josquin kontrafazierten, dürfte nicht der Regelfall gewesen sein; siehe Martin Just, *Kontrafakturen von Werken Josquins in der Handschrift Leipzig U 49/50*, in: *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfram Steude, Laaber 1998, S. 85–105 (*Dresdner Studien zur Musikwissenschaft* 1).

5 Siehe die Drucksammlungen von Giovanni Battista Pinello (1584), Cesare de Zacharia (1590), Valentin Haußmann (1594, 1606–1610), Abraham Ratz (1595), Andreas Miller (1608), Johann Jeep (1610), Johann Littich (1612), Salomon Engelhardt (1613), Otto Siegfried Harnisch (1617).

6 Balthasar Musculus, *Vierzig schöne geistliche Gesenglein* (1575, verschollen), 21597 und öfter; Petrus Neander (1614 und 1620), Ambrosius Profe (1627).

7 *Orlando di Lasso, Etliche außerlesene, kurzte, gute geistliche und weltliche Liedlein mit 4. Stimmen, so zuor in Französischer Sprach außgangen, jetzund aber aller Teutschen Liebhabern der Edlen Musik zu günstigem gefallen mit Teutschen texten, souil (one verenderung der Harmonien) jimmer möglich gewest, vnd mit des Herrn Authoris bewilligung, in truck gegeben. Durch Johannem Pühler [...], München 1582.* Mit einer Ausnahme waren alle Sätze bereits 1575 und 1576 in französischsprachigen Kontrafaktursammlungen ediert worden (siehe Anm. 8). 1585 ließ Pühler dann eine Sammlung mit Kontrafakturen französischer und italienischer Autoren folgen. – Zu lateinischen Kontrafakturen von Kompositionen Lassos vgl. Bernhold Schmid, *Zur Verbreitung lateinischer Kontrafakta nach Sätzen von Orlando di Lasso*, in: *Musik in Bayern* 49 (1994), S. 5–17; ders., *Kontrafaktur und musikalische Gattung bei Orlando di Lasso*, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München [...] 1994*, hrsg. von Bernhold Schmid, München 1996, S. 251–263 (*Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., N.F.* 111); ders., *Lassos „Nunc gaudere licet“: Zur Geschichte einer Kontrafaktur*, in: *Compositionswissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlöterer zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Sabine Kurth, Augsburg 1999, S. 47–56.

Gebiet, wo im calvinistischen bzw. hugenottischen Umfeld in den 1570er Jahren drei umfangreiche, in mehreren Auflagen publizierte Kontrafaktursammlungen von Lasso-Chansons erschienen.⁸ Richard Freedman, der diese geistlichen Bearbeitungen genau untersuchte, postuliert geradezu die „emotional urgency“ der Chansons, mit der sich die protestantischen Rezipienten identifizierten.⁹

Auch aus dem gegenreformatorischen Italien, insbesondere aus Mailand, sind Parallelen bekannt, wo nicht nur Giovanale Ancina teils ganze Bücher von Madrigalen Palestrinas und Marenzios durch Wortveränderungen ins Geistliche wendete,¹⁰ sondern vor allem Aquilino Coppini aus der Kontrafaktur von Monteverdis Madrigalen expressives Kapital schlug und dies in drei Bänden publizierte.¹¹

Im Gegensatz dazu scheint das Phänomen der geistlichen Kontrafaktur von deutschen Liedern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum zu existieren. Eine Erhebung vorwiegend auf der Basis von Bibliothekskatalogen ergab keine positiven Fälle, wobei einschränkend gesagt werden muss, dass diese Methode die Existenz von Kontrafakturen, die von den Katalogisierenden nicht identifiziert wurden, in unbekannter Größenordnung offen lässt. Ansonsten sind mir zum jetzigen Zeitpunkt folgende Fälle bekannt:

- eine – allerdings lateinische – gedruckte Kontrafaktur von Lassos Lied *Ein meidlein zu dem brunnen gieng* (1572) im Jahr 1606,¹²
- zwei holprige Alternativ-Textierungen von Ivo de Ventos 1569 publizierten Liedern *Ich weiß mir ein feins brauns megedlein* und *Ich stund an einem morgen (Bereithet ewre hertzen* und *Ich weiß d[a]z mir Gott getrawet ist*) in einer um 1590 vermutlich in Wittenberg entstandenen studentischen Handschrift,¹³

- 8 Thomas Vautrollier, *Recueil du mellange d'Orlande de Lassus*, London 1570; Jean Pasquier, *Mellange d'Orlande de Lassus*, La Rochelle 1575; Simon Goulart, *Thrésor de musique d'Orlande de Lassus*, Genf 1576 und öfter.
- 9 Richard Freedman, *The Lassus chansons and their Protestant listeners in the late sixteenth century*, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), S. 564–585, hier S. 564; siehe auch ders., *The chansons of Orlando di Lasso and their protestant listeners. Music, piety, and print in sixteenth-century France*, Rochester 2001.
- 10 Antonio Delfino, *Geronimo Cavaglieri e alcuni ‚contrafacta‘ di madrigali marenziani*, in: Luca Marenzio *musicista europeo*, hrsg. von Maria Teresa Rosa Barezzani und Mariella Sala, Brescia 1990, S. 165–215; Lothar Schmidt, *Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert*, Kassel 2003, S. 165–179 (*Schweizer Beiträge zur Musikforschung* 2): „Bemerkungen zu Praxis und Theorie des Kontrafaktums“.
- 11 Aquilano Coppini, *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverdi (1607–1609, 21611)*, siehe Margaret Ann Rorke, *Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, in: *Music and Letters* 65 (1984), S. 168–175; Sabine Ehrmann-Herfort, „Ad Religionem ergò referatur Musica“: *Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini*, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen*, hrsg. von Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel 1998, S. 325–338; Linda Maria Koldau, „*Contraveleno spirituale, salutifero, presentaneo, efficace, & sicuro*“. *Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento*, in: *Barocco padano 2. Atti del X Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII–XVIII Como [...] 1999*, hrsg. von Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 2002, S. 43–106 (*Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. Como* 14).
- 12 „Qui mundus huius variis“, in: Michael Herrer, *Hortus musicalis, variis nathea diversorum authorum Italiae floribus consitus. Iam verò latinis fructus, mira suavitate Quinque & Sex Vocibus concinendos, piè & artificiosè parturiens*, 1606, Nr. 13 (Schmid, *Zur Verbreitung*, wie Anm. 7).
- 13 D-B: Mus. ms. 40210, Nr. 14 und 15; siehe Ivo de Vento, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hrsg. von Nicole Schwindt, Wiesbaden 2002, S. XCVII (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, N. F. 14).

- die Überführung von zwei Villanellen Jacob Regnarts aus dem Jahr 1574 (*Venus du und dein kind* und *Jungfrau eur wanckelmut*) in die geistliche Sphäre, die der Schreiber einer vor 1590 bei Lüneburg entstandenen Handschrift durch simples Streichen des Originaltextes und Ersetzung durch einen neuen (*Ach vater unser all, der du ins Himels saal* und *Gelobet und gepreiset sey Gott vater und son*) bewerkstelligte,¹⁴
- sowie ein zeitweise in der Lübecker Marienkirche aufbewahrtes Manuskript von 1609, in dem mehrere Lieder aus Hans Leo Hasslers Sammlungen *Neüe Teütsche Gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten* (1596) und *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillardien und Intradien* (1601) mit geistlichen Texten ausgestattet sind.¹⁵ Da Hasslers Lieder ihrerseits zum Teil deutsche Bearbeitungen von Madrigalen Marenzios waren (so der Fall von *Ich scheid von hir mit Frieden wan sein wirt Herr dein wille*, das auf Hasslers Version *Ich scheid von dir mit leyde* zurückgeht und letztlich Marenzios *Parto da voi mio sole* zur Grundlage hat) und weil auch nicht alle Kontrafakta der Handschrift die Inhalte ins Geistliche transformieren, steht die Sammlung dem Typus nahe, der oben im Zusammenhang mit der weltlichen oder auch geistlichen Adaption italienischer Villanellen und Kanzonetten beschrieben wurde. Dies relativiert auch den Fall der Regnart-Villanellen.

Auch wenn diese kleine Liste an geistlichen Kontrafakturen deutscher Lieder aus der für die Gattung so wichtigen Ära eines Lasso, Vento, Lechner, Regnart, Scandello oder Hassler – wie zu vermuten steht – zu ergänzen ist, kann von einer selbstbewussten Präsentation der „Konversionen“ zeitgenössischer Kompositionen, die in Frankreich und Italien auch im Rahmen von die Öffentlichkeit suchenden Druckwerken stattfand, keine Rede sein. Woher rührt diese Zurückhaltung?

Der Blick auf die erste Jahrhunderthälfte, also die Zeit des Tenorlieds, ergibt ein etwas anderes Bild: Hier waren Kontrafakturen im Bereich der deutschen Sprache zwar auch nicht an der Tagesordnung, aber immerhin so geläufig, dass man von der Quellenbasis her mit einer gewissen Berechtigung von einem Phänomen der Lied-Lied-Kontrafaktur sprechen kann. Zudem lassen sich für die zweite Jahrhunderthälfte immer wieder Fälle nachweisen, in denen ältere Tenorlieder geistlich gewendet wurden.

Den nachgerade programmatischen Auftakt bildet das gewissermaßen erste überhaupt gedruckt vorliegende polyphone Lied: Heinrich Isaacs erotisches Mädchenlied *Es wollt ein meidlein grasen gan*, mit dem der älteste erhaltene Liederbuchdruck, das erste Oeglin-Liederbuch (RISM 1512¹),¹⁶ eröffnet wird – allerdings in einer geistlich-marianischen Kontrafaktur (*Dich müter gottes rüff wir an*).

14 D-Lr: Mus. ant. pract. K.N. 144, Quinta Pars, Nr. 14 und [17], Diskant-Stimmbuch, fol. 92 und 93; vgl. auch Karl Günther Hartmann, *Die Handschrift KN 144 der Ratsbücherei zu Lüneburg*, in: Mf 18 (1960), S. 1–27, hier S. 16.

15 A-Wgm: II 45 (olim II 1796); einer der Schreiber gibt im Bass-Stimmbuch die Textmarken der Originale an. Siehe Kerala J. Snyder, *Text and Tone in Hassler's German Songs and their sacred Parodies*, in: *Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hrsg. von Nancy Kovaleff Baker und Barbara Russano Haning, Stuyvesant 1992, S. 253–277 (*Festschrift Series* 11).

16 Die vier Stimmbücher tragen kein Titelblatt, am Ende des Tenor-Stimmbuchs steht neben der Drucker-marke das Kolophon *Aus sonderer künstlicher art / vnd mit höchstem fleiss seind diß gesangk büecher / mit Tenor Discant Bass vñ Alt Corgiert worden / jn d Kayserlichen vñnd dess hailigen reichs Stat Augspurg / vn durch Erhart öglin getruckt vnd vol endt / am newzehenden tag des Monats Julij von der geburt xpi vnnsers liebñhernn / jn dem xv hundertesten vñnd zwelften jare Got sy lob*.

Tabelle 1: Textvergleich *Es wolt ein medtlin grasen gan* mit *Dich müter gotes rüff wir an*

	CH-Bu: F X 5-9		Oeglin 1512
4a	Es wolt ein medtlin grasen gan	4a	Dich müter gotes rüff wir an
.3x-	juck mich lieber Peter	.3x-	bitt für unß Maria
4a	wol da die roten rosen stand	4a	thue uns in angsten nitt verlan
.2b+2b	juck mich mer du hast sin er.	4a	Jhesum dein sun der not erman
.4b	Kanstus nit ich will dichs lern	4a	die er umb menschlich gschlecht wolt han
.3x-	juck mich lieber Peter.	.3x-	bitt für uns Maria.
			Das wir volkumen werden gar bitt für uns Maria leib er unnd güt auf erd bewar das wir jm zeit vil güter iar dort leben mit der engel schar bitt für unß Maria.
			Du bist der prunn der nit verseicht bitt für uns Maria das uns der hailig gaist erleucht zû warer rew und gantzer peicht Jhesus dein sun dir nicht verzeycht bitt für uns Maria.

Die älteste erhaltene Quelle des Lieds, zugleich diejenige mit einer Autorzuschreibung, ist ein handschriftlicher Basler Stimmbuchsatz (CH-Bu: F X 5-9), dessen erstes Faszikel spätestens 1510 für den fünfzehnjährigen Bonifacius Amerbach geschrieben wurde.¹⁷ Auf das Alter des Adressaten mag die leicht entschärfende Textredaktion „Juck mich, lieber Peter“ zurückgehen, denn die späteren Quellen, darunter das erste Schöffers-Liederbuch (RISM 1513², Nr. 61, anonym) und das zweite Forster-Liederbuch (RISM 1540²¹, Nr. 44, anonym), überliefern die etwas drastischere Textversion „Fick mich, lieber Peter“, was gleichwohl dasselbe meint, nämlich so viel wie „reib mich“ (das selbstverständlich auch im übertragenen Sinne zu verstehen ist).

Es ist nur eine Textstrophe des weltlichen Lieds bekannt, so dass man das Ende der dort anhebenden Geschichte leider nicht erfährt. Auf der sprachstrukturellen Ebene dürfte die appellative Adressierung des Gegenübers, die Aufforderung an den namentlich genannten, individualisierten Peter, sich ihm, dem Mädchen, zuzuwenden und ihm Gutes zu tun, das attraktive Moment gewesen sein, den Text in eine andere Form der Anrufung, eine Fürbitte an Maria, umzuwandeln. Weil die Geste der direkten Rede das Entscheidende ist, wurde der narrative Eingang ersetzt. Ansonsten bleiben grammatische, syntaktische und (mit Abweichungen in der vierten und fünften Zeile) auch Reim- und Versstruktur sehr genau aufeinander bezogen. Die inhaltliche Wendung steht in einer für einstimmige Lieder des 15. Jahrhunderts wohlbekanntem, festen Kontrafaktur-Tradition, die die mitschwingende erotische Färbung in der Marienanrufung ganz

17 John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts*, Bern u. a. 1995, S. 76f. und S. 253 (*Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Ser. 2, Vol. 35).

bewusst sucht.¹⁸ Doch über diese vertraute atmosphärische Vibration hinaus ist es das Textelement der Rosen, das als gedankliche Verbindung wirkt. In der weltlichen Lyrik, wie auch hier, galt die Rose als Liebes- und Koitussymbol. Doch da die Rose dem Mythos nach aus demselben Schaum entstanden ist wie Aphrodite, die „Schaum-Geborene“, war sie das Sinnbild leidenschaftlicher Liebe generell und konnte so in der christlichen Tradition in die Mariensymbolik mit der gerade spiegelbildlichen Konnotation der Virginität und vollkommenen Liebe übergehen.¹⁹

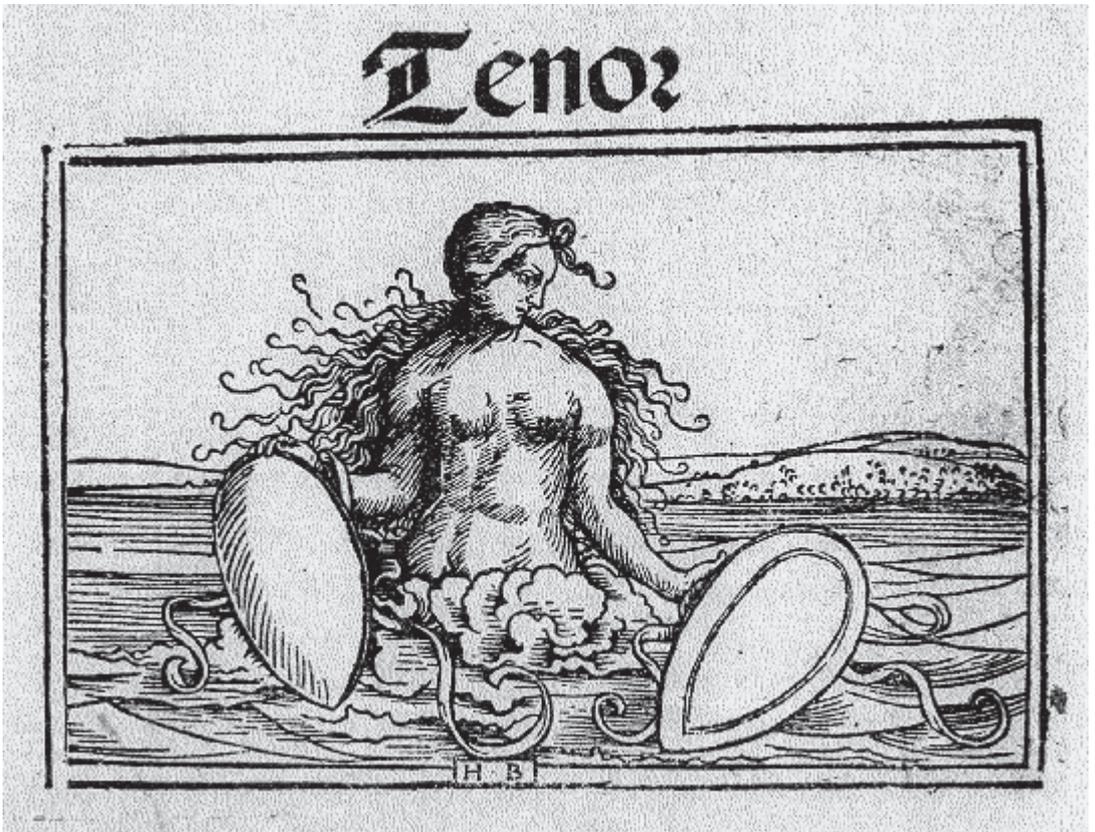


Abb. 1: Erstes Liederbuch von Erhard Oeglin, Augsburg 1512, Titelblatt des Tenor-Stimmbuchs.

- 18 Marianne Derron, *Von der Liebesnacht mit dem „burgfrowelin“ zur Verehrung der Gottesmutter – Beispiel einer gründlichen Kontrafaktur*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 44 (1999), S. 24–33. Dies ist auch an den Liedern der so genannten Pfullinger Liederhandschrift (D-Sl: Cod. theol. et phil. 4° 190) nachvollziehbar, siehe die Textwiedergaben bei Volker Kalisch, *„Ich bin doch selber ich“ – Spuren mystischer Frömmigkeit im geistlichen Liedgut des 15. Jahrhunderts. Der Pfullinger Liederanhang*, Essen 1999 (*Musik-Kultur* 6).
- 19 Gaby Herchert, *„Acker mir mein bestes Feld“: Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters. Mit Wörterbuch und Textsammlung*, Münster 1996, S. 214f. (*Internationale Hochschulschriften* 201).

Vom Inhaltsverzeichnis abgesehen steht in Oeglins Druck nichts zwischen dem ersten Lied, der Bitte um Marias umfassende Liebe, Hilfe und Zuwendung und der emblematischen Darstellung der Liebe in der Gestalt der Aphrodite auf dem Titelblatt des Tenor-Stimmbuchs (siehe Abbildung 1). Es gibt Anhaltspunkte dafür, das von Oeglin 1512 publizierte Liederbuch als ein groß angelegtes und vielschichtig elaboriertes programmatisches Gebilde zu interpretieren,²⁰ das einerseits einen konkreten (Doppel-)Hochzeits- und damit Liebesbezug hat, das andererseits als Ämulation eines burgundischen Chansonniers für Kaiser Maximilian gelten kann und im Kontext einer selbstbewussten Etablierung einer deutschen Liedkunst, die mit der burgundischen auf einer Augenhöhe steht, angesiedelt ist, also auch das Moment der innovativen kulturpolitischen Maßnahme in sich trägt. Wesentlicher Teil der Interpretationshypothese ist das Faktum, dass der Kompilator des in technologischer Hinsicht avancierten deutschen Drucks sich die Idee zu eigen machte, das Folgende, Weltliche, unter den Schutz einer eröffnenden marianischen Motette zu stellen. Eine derartige programmatische Eröffnung findet sich bei musikalischen Chansonniers²¹ und geht auf einen Usus bei literarischen Cancioneros zurück. Genau dieses Prinzip des nicht nur geistlichen, sondern ausdrücklich marianischen Anhebens übernahmen die Handvoll Liederbücher, die in den nächsten Jahren in Deutschland erschienen und die sich neben anderen Faktoren auch über ihre auf die Chansonnier-Tradition zurückgehende Sammlungsexposition zu einer auffallend homogenen Gruppe zusammenschließen. Als unterscheidende Novität dienen hier indes nicht lateinische, sondern deutsche marianische Texte als Exordium des Drucks.

Oeglins zweites Liederbuch²² und das des Arnt von Aich²³ beginnen jeweils mit dem Lied: *Mit Gott so wölln wirs heben an [...] o hilf maria frone [...]*.²⁴ Noch nachdrücklicher hatte das unmittelbar im Jahr nach Oeglins erstem Band in Mainz publizierte erste Liederbuch Peter Schöffers²⁵ reagiert, indem es eine ebenfalls marianische Kontrafaktur an den Anfang setzte: die bereits im Zusammenhang mit Glarean erwähnte Liebesklage *Ach hilf mich leid*. Auch hier handelt es sich um ein Mädchenlied, wenngleich – komplementär zu Oeglin – um das Lied eines am Ende statt am Beginn einer Liebesbeziehung stehenden Sprecher-Ichs. Dieses Lied, im Original möglicherweise von Adam von Fulda stammend, sollte fast zu einer Ikone der Kontrafaktur werden, denn

20 Diese These habe ich auf der *Medieval & Renaissance Music Conference* Jena-Weimar am 3. August 2003 unter dem Referattitel *Ein deutscher „Chansonnier“ für Maximilian: Oeglins erstes Liederbuch* vorgetragen.

21 So bei den französischen Chansonniers Wolfenbüttel D-W: Guelf.287 Extrav. und Laborde US-Wc: M2.1.L25 Case (Walter Frye, *Ave regina*), auch bei den habsburgisch-burgundischen Chansonniers Basevi I-Fc: 2439 (anonym, *Ave gratia plena*, nachträglich vorangestellt) und der Margarete von Österreich B-Br: 228 (anonym, möglicherweise Pierre de La Rue, Tripelkanon *Ave sanctissima Maria*) und zu Beginn des ersten italienischen polyphonen Druck, Petruccis Chansonsammlung der *Harmonice musices odhecaton A*, Venedig 1501 (Marbianus de Orto, *Ave Maria*) und in gewissem Sinne auch Petruccis Fortsetzung *Canti B*, Venedig 1502 (nach Josquin, *L'homme armé* Loyset Compère, *Virgo celesti [...] virgo maria*).

22 RISM [1513]³ (ohne Titel, nur noch Diskant-Stimmbuch erhalten).

23 RISM [1519]⁵: *In dissem buechlein fynt man 75 hübscher lieder...* Bei dieser Ausgabe des Kölner Druckers handelt es sich vermutlich bereits um eine Neuauflage der verschollenen Erstausgabe. Das Repertoire verweist deutlich auf Augsburger Provenienz.

24 Die erste Strophe geht zu Ende: „teil vns auch mit / gen got dein bit. so müg wir nit irr werte[n]. maria milt. dein bet dz gilt. vor got auch vnserm here[n].“ Die letzte der drei Strophen adressiert erneut Maria als Fürsprecherin: „Hilff himel kunigin reine meid / wir woln vo[n] sune[n] keren. teyll vns doch mit barmhertzigkeit. du müter gottes herre[n] ...“.

25 RISM 1513² (ohne Titel).

nach der vorreformatorischen Umtextierung erfuhr es in verschiedenen, erstmals von Hans Sachs gedichteten „christlichen“, also auf Christus bezogenen, Textformen eine ganz besondere Popularisierung durch Aufnahme in protestantische Gesangbücher. Da es bereits Gegenstand einer Studie von Christoph Petzsch²⁶ und neuerdings von Volker Mertens²⁷ war, mag es hier genügen, auf den überaus hohen Komplexitätsgrad des Lieds hinzuweisen. Er betrifft seine große Länge, die hochartifizielle Gedichtstruktur, den Tenor, der ein Musterbeispiel eines komplizierten, schwer memorierbaren, unsanglichen Hofweisentons darstellt, und auf den streng kontrapunktischen, etwas sperrigen Satz. Dies alles war kein Hindernis für die Kontrafaktur, ja wohl eher eine Auszeichnung im Kontext der Eröffnung eines deutschen Chansonier-Analogons.

Über den Punkt der artifiziellen Konstruktion ist es mit Isaacs Lied *Es wollt ein meidlein grasen gan / Dich müter gottes rüff wir an*²⁸ verbunden, obwohl dieses in mehrfacher Beziehung einen Gegensatz zu *Ach hülf mich leid* darstellt und, wie es scheint, seiner doch so banalen Textgrundlage zum Trotz die „Ehre“ erhielt, Oeglins in vielerlei Hinsicht ambitionierte Liedsammlung zu eröffnen. Die Liedmelodie – dem so genannten Volksliedtypus entsprechend – ist plan, proportioniert, formelhaft, melodisch und in den Phrasen korrespondierend angelegt. Der flankierende Satz fällt durch seine weit gespannten Linienzüge auf, doch wird man diese nicht als Reflex auf die textliche Vorgabe deuten wollen. Durchaus so deuten kann man aber die ins Mehrstimmige projizierte einstimmige Weise, die als Kanon zwischen Tenor und Bass und, die lineare Progression durchbrechend, nach der Hälfte der Liedzeilen als Kanon zwischen Bass und Tenor angelegt ist: Der dreimaligen Einsatzfolge Tenor – Bass folgt ab T. 32 die dreimalige Einsatzfolge Bass – Tenor (zuletzt, T. 44/45ff., in Engführung). Die Kanonidee der Unterstimmen wird ab dem spiegelbildlichen Wendepunkt (T. 32) noch verstärkt, indem die beiden Oberstimmen nun als fester Kontrapunkt und damit ebenfalls kanonisch, d. h. als Kanonpaar, geführt werden.

Kanon aber bedeutet soviel wie „2 in 1“. Dieser Gedanke, der beim weltlichen Lied vom Peter und seinem Mädchen als Platitüde erscheinen mag, erhält beim Eröffnungstück des Oeglin-Drucks als Kontrafaktur in Verbindung mit dem Fürbitten-Text den Sinn einer intensiven Zuwendung, die sich auch musikalisch in der Verschränkung der gleichen und doch nicht identisch verlaufenden Cantus-firmus-Stimmen abbildet.

26 Christoph Petzsch, *Glareans lateinische Textparodie zu „Ach hülf mich leid“ des Adam von Fulda*, in: *Mf* 11 (1958), S. 483–487.

27 Volker Mertens, *„Ach hülf mich leid“: Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert*, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes* (wie Anm. 1), S. 169–187. – Ohne auf den Kontext der marianischen Eröffnungstradition einzugehen, akzentuiert Mertens den Aspekt der „*Conversio ad vitam aeternam*“. Die [...] Semantik der ‚Wendung geistlich‘ [wird] transparent: es geht nicht lediglich um das Sangbarmachen eines geistlichen Textes, auch nicht um eine simple Verdrängung des *cantus obscenus laicorum* (wie bei Otfried [...]), sondern um einen jedesmal beim Singen neu ausgeführten Akt der Umkehr. Deshalb steht das geistliche *Ach hülf mich leid* in Schöffers Liederbuch auch in der Initialposition: Es stellt die folgenden weltlichen Lieder *sub speciem aeternitatis*, formiert das Bewußtsein des Benutzers, daß weltliches Singen nur vergängliche Werte verwirklicht.“ (S. 172).

28 Der Notentext ist an verschiedenen Stellen erreichbar. Als weltlicher Satz in: Heinrich Isaac, *Weltliche Werke*, hrsg. von Johannes Wolf, Wien 1907, Reprint Graz 1959, Nr. 7, S. 9 (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich* Jg. 14.1, Bd. 28), und in: Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein (1539–1556)*. Zweiter Teil (1540), hrsg. von Kurt Gudewill und Hinrich Siuts, Wolfenbüttel u. a. 1969, Nr. 44, S. 63–65 (*Das Erbe deutscher Musik* 60); als Kontrafaktur in: *Erhart Oeglin's Liederbuch zu vier Stimmen. Augsburg 1512*, hrsg. von Robert Eitner und Julius Josef Maier, Berlin 1880, Nr. 1, S. 1f. (*Publikationen Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke* 9).

Das Sprecher-Ich wendet sich an Maria in der Hoffnung, ihre Zuneigung zu erfahren. Es scheint also eine absichtsvolle Intertextualität vorzuliegen, die sich auf den Text, die Musik (und zwar in ihrer aus der einstimmigen Liedmelodie gewonnenen mehrstimmigen Dimension) und auf die Präsentationsform im Kodex bezieht. Angesichts dieses frühen, singulären und in einem programmatischen Kontext erscheinenden Falls könnte man erwägen, ob es sich um eine autorisierte Kontrafaktur handelt. Im Jahr des Erscheinens des Drucks zog Isaac nach Florenz, und wenn auch nicht bekannt ist, wo genau er sich davor aufgehalten hat, gehörte Augsburg, der Herstellungsort der Sammlung, zumindest zu den regelmäßigen Stationen der Maximilianeischen Hofkapelle. Isaac könnte somit in irgendeiner Weise involviert gewesen sein. (Die Autorisierung geistlicher Kontrafakturen stellt sich übrigens als problematisch dar. Definitiv scheint sie erst mit Monteverdis selbst hergestelltem *Pianto della Madonna* nach dem *Lamento d'Arianna* vorzuliegen; allerdings behauptet Johann Pühler bei seinen geistlichen Lasso-Kontrafakturen, sie seien „mit des Herrn Authoris bewilligung, in truck gegeben“.²⁹ Die Vermutung Richard Freedmans, Lasso habe die in Frankreich hergestellten Kontrafakturen sicher nicht autorisiert, er wäre wohl auch dagegen gewesen,³⁰ dürfte sich vor allem auf die dortige konfessionelle Änderung gründen. Pühler dagegen kontrafizierte als Katholik.) Im Hinblick auf die musikalische Relevanz des besprochenen Kontrafakturvorgangs erscheint das Faktum wesentlich, dass die Substanz im Tenor liegt und im konkreten Fall durch die Erweiterung des Tenors in die Mehrstimmigkeit die intendierte Sinndimension annimmt.

Die Idee des Tenorlieds, dass die Kernweise vom Satz überwölbt wird und durch ihn eine zusätzliche Tragweite erhalten kann, ohne den Primat der Liedmelodie aufzugeben, gilt auch und gerade für die mehrstimmige Kontrafaktur. Dieser Rangordnung der Parameter sind nicht nur die für das Tenorlied charakteristischen Familienbildungen von mehreren Liedsätzen über den gleichen Lied-Cantus-firmus zu verdanken, sondern auch die Überlieferung von Liedsätzen mit verschiedenen Texten innerhalb der gleichen Sphäre des Liebesliedes, deren „Urfassung“ nicht zweifelsfrei bestimmt werden kann. So muss bei Hofhaimers Frauenlied *Ich hab heimlich ergeben mich eim schönen helden werde* offen bleiben, ob diese Version, die Georg Forster 1539 publizierte,³¹ die ursprüngliche ist, oder ob nicht doch das Fragment aus Diskant und Alt, das Glareans Schüler Aegidius Tschudi um 1540 in seine handschriftliche Sammlung mit der aus männlicher Perspektive entworfenen Textmarke „Ich bin jr langzit hold gesin (gewest)“ eintrug, den primär vertonten Text darstellt.³² Forster spricht diese charakteristische Überlieferungslücke im Vorwort seines ersten Bandes selbst an:

29 Wie Anm. 7.

30 Freedman, *The Lassus Chansons* (wie Anm. 9), hier S. 565.

31 RISM 1539²⁷, Nr. 49; Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein (1539–1556). Erster Teil: Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein (1539)*, hrsg. von Kurt Gudewill und Wilhelm Heiske, Wolfenbüttel u. a. 1942, S. 68f (*Das Erbe deutscher Musik* 20).

32 Siehe die spartierte Wiedergabe bei Donald Glenn Loach, *Aegidius Tschudi's Songbook (St Gall MS 463). A humanistic document from the circle of Heinrich Glarean*, PhD. diss. University of California, Berkeley 1969, S. 305f. Der Notentext weist nur marginale Abweichungen auf, die zumeist auf andere zugrunde liegende Worte zurückgehen dürften (Spaltung und Zusammenziehung von Notenwerten). – Eine eigene, spätere Sammlung von Kontrafakta „auf einen weiblichen sinn“ stellt das handschriftliche, nur Texte bietende Liederbuch von Ottilia Fenchler (D-KA: Cod.Con.121) dar, siehe Arthur Kopp, *Die Straßburgische Liederhandschrift vom Jahre 1592*, in: *Alemannia* 44 (1917), S. 65–93, und Anton Birlinger, *Strassburgisches Liederbuch 1592*, in: *Alemannia. Zeitschrift für Sprache, Litteratur und Volkskunde des Elsasses und Oberrheins* 1 (1873), S. 1–59.

„Das auch der recht Text nicht in allen Liedlin vorhanden / kann ich nit für, dann ich wol weiß / wie grossen fleis ich lange zeit gehabt / das ich die rechten text der Liedlin bekommen möchte / hat aber nicht sein wöllen. Dieweil wir aber nicht der text / sonder der Composition halben / die Liedlin in truck geben / haben wir in die Liedlein / darunter wir kein text gehabt (damit sie nicht on text weren) / andere text gemacht / Wiewol wir auch etlich text mit fleis / als die fast ser vngereumbt / hinweg gethon / vnd andere dafür gemacht / welchs / dieweil's kein todsünd ist / achten wir / man werdt's vns nicht verargen.“³³

Textkonsistenz ist beim Tenorlied somit keine notwendige Bedingung, Bezüge können aber über gleichbleibenden Tenor hergestellt werden. Einen instruktiven Fall dafür, dass man die Liedsubstanz als im Tenor konzentriert und die Zusatzstimmen in ihrem sekundären Status wahrnahm, stellt ein weltliches anonymes Lieddyptichon dar, das sich bei Arnt von Aich und partiell in Oeglins erstem Liederbuch findet. Mit ihrem inhaltlich prononcierten Auftreten könnten die beiden Liedtexte es mit den Chansons im Umkreis des *Parnasse satirique* aufnehmen. Ähnlich wie etwa in Ockeghems *L'autre d'antan* verklausuliert das Sprecher-Ich von *Ich traw keim alten stechzeug mer* seine Klage über Impotenz in militärischer Metaphorik; dem antwortet triumphierend aus weiblicher Perspektive *Ach guter gsell*. Das Liedpaar ist durch die Verwendung der identischen Tenormelodie zusammengeschlossen, die umrankenden Sätze sind gänzlich verschieden. Es wäre anzunehmen, dass es ihre Aufgabe sei, jeweils die Differenz, den Fortschritt vom einen Punkt zum anderen zu definieren. Allerdings ist das Verhältnis von Text und Tenor auf der einen Seite und Tonsatz auf der anderen Seite in den beiden Liederbüchern jeweils umgekehrt. Der Tenor mit Text A (*Ich traw*) trifft bei Arnt von Aich auf Satz A (möglicherweise nicht ganz zufällig sind hier die ersten vier Töne des Diskants trotz anderer Mensur in Tonhöhe und Rhythmus identisch mit denen des Diskants in *L'autre d'antan*);³⁴ dem folgen der Tenor mit Text B (*Ach guter gsell*) und Satz B.³⁵ Das Oeglin-Liederbuch beschränkt sich auf die Wiedergabe eines einzigen Lieds:³⁶ den Tenor mit dem Text des Antwortlieds, also Text B (*Ach guter gsell*), aber mit Satz A. Dass hier eine irrige Zuordnung vorliegt, wie sie leicht entstehen kann, wenn jeweils nur die Tenor-Stimmbücher den vollständigen Text im Anschluss an die Noten wiedergeben, ist durchaus möglich, es ist aber auch nicht auszuschließen, dass mit dieser Kompilation, die auch handschriftlich weitergegeben wurde,³⁷ eine bewusste Kontrafaktur beabsichtigt war. Man hört die Liedmelodie, die zu beiden Texten und Sätzen gehört, aber man hört auch einen Tonsatz, zu dem man sich den anderen, den vorausgehenden, Text denken kann oder soll.

Schließlich gehen Umtextierungen, die nicht unbedingt eine intertextuelle Intention haben, bisweilen mit Eingriffen in den polyphonen Tonsatz einher, wodurch die konstante Liedmelodie in Verbindung mit einem ausgetauschten Text anders beleuchtet oder gefärbt wird. Hieronymus Formschneiders Retrospektive *Schoene Auszerlesene*

33 Forster, *Frische teutsche Liedlein* (wie Anm. 31), S. XXIX. Dass Texte oft ganz bewusst nicht mit abgeschrieben wurden, geht aus der Anmerkung in der Basler Handschrift CH-Bu: F X 1-4 am Ende des Tenors von Nr. 76 hervor: „Text such in Mentzer Truck“ (Kmetz, *Sixteenth-Century Basel Songbooks* [wie Anm. 17], S. 248).

34 RISM [1519]⁵: Im Diskant Nr. 25, Alt Nr. 77, Tenor Nr. 34, Bass Nr. 61.

35 RISM [1519]⁵: Im Diskant Nr. 34, Alt Nr. 59, Tenor Nr. 59, Bass Nr. 75.

36 RISM 1512¹ Nr. 30.

37 Nr. 8 in CH-Bu: F X 1-4, deren erster Teil auf ca. 1517/18 zu datieren ist (siehe Kmetz, *Sixteenth-Century Basel Songbooks* [wie Anm. 17], S. 38).

Lieder des Hochberümpften Heinrich Finckens (RISM 1536⁹) druckt den gleichen Satz, allerdings mit modifiziertem Alt, gleich zwei Mal ab: als Nr. 13 mit dem Text *Dein freuntlich gesicht mich vberwindt*, als Nr. 22 mit dem Text *Ich ward veracht gar also grosz*. Als das anonyme Lied, das Oeglin 1512 als Nr. 7 mit dem recht speziellen Text A., *du mein trost und zuversicht* wiedergab, in Egenolffs *Reutterliedlin* (RISM 1535¹¹, Nr. 34) und den *Gassenhawer vnd Reutterliedlin* (RISM [1535]¹³, Nr. 83) als Vertonung des allgemeinverbindlicheren Gedichts *Ewig bleib ich dein unverkert* erneut im Druck auftaucht, war gleichfalls die satztechnisch flexibelste Stimme, der Alt, modifiziert, was an einigen Stellen auch die Gestaltung von Diskant- und Bass-Stimme affizierte.³⁸ Und als Ludwig Senfls Wechsel *Freuntlicher heldt*, der 1540, 1544 und mit einem variierten Text 1549 als vierstimmiger Satz erschien, in Königsberg 1558 von Paul Kugelmann unter seinem eigenen Namen der Sammlung *Etliche Teutsche Liedlein* einverleibt wurde, ersetzte er nicht nur den Text (nun *Ach frewlein zart von schöner art*), sondern erweiterte den Satz durch eine jeweils zweite Diskant- und Tenorstimme zur Sechsstimmigkeit.³⁹ Gemeinsam ist diesen Fällen von mehrstimmiger Kontrafaktur die Konsistenz der melodischen Liedachse als Garant musikalischer Identität, über den der mehrstimmige Satz je nach Intention hinausgehen kann oder auch nicht.

Auf der musikalischen Indifferenz oder doch zumindest Multivalenz nicht nur der Tonsätze, sondern bereits der neutralen Liedmelodien, beruht das archetypische Prinzip „Im-Tone-von ... zu singen“, von der hinsichtlich einstimmiger Weisen die Flut kontrafazierender Flugblattdrucke (sei ihr Inhalt weltlich oder geistlich und seien sie kommerziell, ideologisch oder politisch motiviert) und in ganz hohem Maße das Gesangbuchwesen im Zuge der Reformation profitierten. Dieser Bereich ist von der Philologie, der Ethnologie und der Hymnologie seit langem erforscht und umfangreich dokumentiert. Die zentrale Motivation bei dieser Art von Kontrafaktur ist nicht die, einen ästhetischen Mehrwert zu gewinnen, wie es Volker Mertens ausdrückt, sondern einen medialen und publizistischen Mehrwert. Bekannte Weisen sind ein Verbreitungsfaktor für Textinhalte, die von den durch die Melodie gebahnten Wegen profitieren. Die Kontrafaktur tritt hier, mehr oder weniger passiv, als Nutznießer auf.

Umgekehrt kann, nach einem Argumentationsmuster, das vermutlich so alt wie die Kontrafaktur selbst ist, genau diese Verbreitung als Problem angesehen und seine Behebung angestrebt werden, wenn nämlich Inhalte betroffen sind, die es in moralischer oder theologischer Hinsicht anzupassen, „christlich und moraliter zu verändern“, zu „corrigieren“ und zu „bessern“, zu läutern und zu purifizieren, gar ihre Urheber zu erlösen gilt. Die Kontrafaktur nimmt hier eine aktive Rolle als eine Art Heilsbringer ein. Die innovatorische Dynamik der Reformation brachte es zwar mit sich, dass auch bei dieser Kontrafaktur-Spezies eine höhere Aktivität zu verbuchen ist, die Motivation und Argumentation (nämlich die Substitution weltlicher, „verdorbener“ Lieder durch gereinigte) ist aber überkonfessionell.

Von solchen Anpassungen sind nicht nur einstimmige Lieder betroffen, sondern gleichermaßen mehrstimmige. Bei reinen Textsammlungen, die nicht selten zu großen Teilen aus Kontrafakturen bestehen, ist freilich nur zu vermuten, ob sie das polyphone

38 Parallelabdruck in *Erhart Oeglin's Liederbuch* (wie Anm. 28), Textteil Sp. 5, Notenteil S. 13–15 (siehe besonders T. 5, 7f., 25f.).

39 RISM 1540⁷, 1544²⁰, 1549³⁷, 1558⁵¹. Das Austauschen von Texten ist bisweilen nur ansatzweise zu rekonstruieren, wenn Quellen lediglich Textmarken, die von der sonstigen Textüberlieferung abweichen, enthalten.

Singen zulieben, vielleicht gar im Sinn hatten.⁴⁰ Auffällig ist jedenfalls, dass die beiden reformoptimistischen Sammlungen, die um 1540 in Nürnberg von einem gewissen L. B. publizierten *Etlichen weltlichen Liedlein, guter maynung geistlich gestellt, für die jugent, die sunst allerley liedlein zu singen geneygt* sowie die umfangreiche Sammlung des Poeta laureatus Johann Heinrich Knaust *Gassenhawer, Reuter und Bergliedlin, Christlich, moraliter, unnd sittlich verendert, damit die böse ergerliche weiß, unnütze und schampare Liedlin, auff den Gassen, Felde, Häusern, unnd anderswo, zusingen, mit der zeit abgehen möchte, wann mann Christliche, gute nütze Texte und wort darunder haben köndte [...]*, die 1571 in Frankfurt (Main) bei Egenolff erschien, ausschließlich solche kontrafazierten Liedtexte bereitstellen, die noch heute in den verbreiteten Stimmbuchdrucken von Oeglin, Schöffler, Arnt von Aich, Ott, Egenolff, Forster und Othmayr nachweisbar sind. (Siehe dazu die Nachweise im Anhang 1 und 3.) Die neuen Texte waren folglich zumindest bei Bedarf den polyphonen Liedsätzen applizierbar. Wie dies praktiziert wurde, hat John Kmetz für den weltlichen Bereich anschaulich demonstriert.⁴¹

Ausdrücklich thematisiert wird das mehrstimmige Singen im *Schlesisch Singebüchlein*, das Pfarrer Valentin Triller 1555 und in einer Neuauflage 1559 in Breslau herausbrachte.⁴² Diese umfangreiche Sammlung war etwas für alle frommen Lebenslagen und umfasste auch einen großen Teil von rund 50 mehrstimmigen Sätzen, die allerdings die Dreistimmigkeit nie überschritten, indem Triller auf altbewährte Art die Reduktion durch Weglassen der Altstimme bewerkstelligte. Als Adressaten spricht er die „Layen und Gelerten, Kinder und alten, daheim und in Kirchen zu singen“⁴³ an, um sogleich zu relativieren, dass er „die vornehmsten alten gewonlichsten feinen melodyen [...] nach art der Musica hinzu gethan, etliche mit II, etliche [de facto: die Mehrzahl] mit III stimmen poliert, weil sie zum teil zuvor also gesungen sindt [,] ob vielleicht iemand dieselbigen auch mit gehülffen also vermocht zu singen“.⁴⁴ Trotz des bescheidenen musikalischen Ansatzes, den Triller hier zum Ausdruck bringt, ist es aufschlussreich, dass er die mehrstimmige Existenzweise der Lieder als die originäre reklamiert und zu verstehen gibt, dass dies auch bei einer aktuellen – kontrafazierten – Realisierung als die eigentlich integrale anzusehen und bei allen technischen und ästhetischen Einbußen die idealiter anzustrebende sei. In der Präsentationsform von fortlaufend (und eben nicht in separaten Stimmbüchern) notierten Stimmen steht der Tenor selbstverständlich voran (siehe Abbildung 2; der hier wiedergegebene Fall steht ausnahmsweise in Vierliniensystemen, die sonstigen polyphonen Stücke verwenden fünf Linien).

40 Nach wie vor ist die im Detail veraltete literaturwissenschaftliche Arbeit von Kurt Hennig (*Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Halle 1909, Repr. Hildesheim 1977) die Quellensammlung mit dem höchsten Auskunftswert. S. auch die grundlegende Studie von Werner Braun, *Die evangelische Kontrafaktur. Bemerkungen zum Stand ihrer Erforschung*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966), S. 89–113.

41 John Kmetz, *Singing texted songs from untexted songbooks. The evidence of the Basler Liederhandschriften*, in: *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du Colloque International d'Études Humanistes. Tours [...] 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 121–142.

42 *Ein Schlesisch [!] singebüchlein aus Göttlicher schrift von den fürnemsten Festen des Jares, vnd sonst von andern gesungen vnd Psalmen, gestelt, auff viel alte gewöhnliche melodien, so zum teil vorhin Lateinisch, zum teil Deutsch, mit Geistlichen oder auch Weltlichen texten gesungen seind, Durch Valentinum Triller von Gora, Pfarherrn zu Pantenaw im Nimpschischen Weichbilde*, Breslau 1555 (RISM 1555⁵¹, Exemplar D-W: Yv 1129.8^o Helmst.); 2. Auflage unter dem Titel *Ein Christlich Singebuch* (RISM 1559⁵¹).

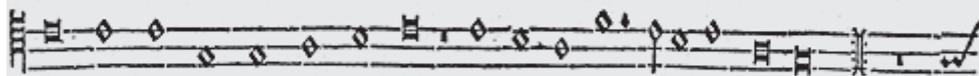
43 Zitiert nach Hennig, *Geistliche Kontrafaktur* (wie Anm. 40), S. 112f., nach der zweiten Auflage.

44 Zitiert nach Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Triller, Valentin*, in: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von dems., Augsburg 2001, S. 746–748, hier S. 746, nach der ersten Auflage.

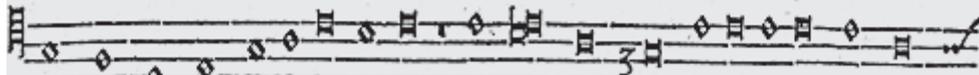
Da haben bald die hohen Priester tag vnd nacht/geratschlaget/vnd jm nach seinem hals getracht/vnd seine lehr vnd alle wolthaten veracht/darumb seind sie verblendet gar/zum ewigen verderben/wir bitten dich von herzen/Herr Gott Jesu Christ/weil du der todverschlinger vnd das leben bist/behüt vns fur des Sathans macht vñ aller list/vnd hilf das wir mit glauben rein/in dir auch selig sterben/vnd das wir mügen ewiglich/mit Lazaro dort loben dich/das wolst vns herr erwerben / Amen.

Ein klage des alten Adams / auff eine alte weltliche Melody/auff iij. stimmen.

Tenor.



Ach mein Got sprich mir freuntlich zu/vñ tröst mich inn dem herzen/
Fur Sathans wütten schaff mir rhu/fur sünd vnd todes schmerzen/



Denn mich ansicht das ernst Bericht / darumb ich bitte Eya Eya/durch Christ

Es klagt mich an die gewissen mein/ wil mir dein gnad versagen/ mein thun verdient nur straff vnd peyn/ das ich wol möcht verzagen/ o trewer Gott in solcher not/ erhör mein bit/ eya eya durch Christ verlas mich nicht.

Vnd ob ich oft mit gangem vleis/ mich gern zu dir wolt keren/ so hindert mich nach alter weis/mein fleisch vnd thut mirs wehren/ sein erblich tück/mich treibe zurück darumb ich bit eya etc.

Mich bringt mein fleisch in grosse not/welchs ich doch mus ernehren/ das ich dz Sathan werd ein spot/der mein herz thut beschweren/vnd mich fast plagt / ernstlich beklagt/ darumb ich bit eya eya etc.

Ich armer Mensch wer macht mich frey/von dieses todes leibe/der alle sünd vnd heucheley/von meinem herzen treibe/ ich danck dir Gott durch Christi todt/ Darumb ich bit/ eya eya etc.

Dein Son den du vns geben hast/ der ist mein trost alleine / der nimpt von mir der sünden last/ durch seine menschheit reint/ das mich kein sal verdammen sol / Darumb ich bit/ eya eya etc.

Gelobet seistu milder Gott/ der du nicht lest die armen / So dich anrufen in der not/ vnd wilt dich jr erbarmen/ darumb ich frey/auch zu dir schrey/ erhör mein bith/ Eya eya durch Christ / verlas mich nicht.

Ein ander klaglied auff die noten / Von schwarz ist mir ein kleid etc. die andern stimmen findet man sonst.

Abb. 2: Valentin Triller, *Ein Schlesisch Singebüchlein*, Breslau 1555, fol. [k iij]v (links oben), l (rechts oben) und lv (links unten); Georg Forster, *Ein außbund schöner Teutscher Liedlein*, Nürnberg (1539), 1552, Discantus, fol. DD 2v (rechts unten).

Discantus.

verlas mich nicht.

Ach mein Got sprich mir freuntlich zu/vnd tröst mich inn dem herzen/
 Fur Satans wüthen schaff mir rhu / für sünd vnnnd Todes schmerken/
 Denn mich ansicht das ernst gerichte / darumb ich bitte Eya/ Eya durch Christ

Bassus.

verlas mich nicht.

Ach mein Got sprich mir freuntlich zu/vñ tröst mich in de herzen/deñ mich ansicht ds
 Fur Satans wüthen schaff mir rhu/für sünd vnd todes schmerzē/
 ernst gerichte/ Darumb ich bitte Eya Eya/durch Christ verlas mich nit. | Es

XXV. Nachinger.

W

In meidlein sagt mir freuntlich zu/wie sie mich liebt im herzen/ Sat
 Ich sich sie nit der gleichen thun/ allein mit mir zu scherzen/
 wol fein sag/braunß meidlin Flug/merck was ich bit/Ju tu/Ju tu/ Ju tu feins meidlein
 nur nur nicht.

Wenn nun einer der neun Tonsätze, die Triller kontrafazierte (siehe Anhang 2), ausschnittsweise näher betrachtet wird, dann unter den Prämissen, dass die Bearbeitung von einem musikalischen Amateur vorgenommen wurde – dass er ein solcher war, ist an einigen Satzfehlern zu erkennen – und dass ein Amateur normalerweise kein Interesse daran hat, einen funktionierenden Satz zu verbessern. Da Triller in der Tat üblicherweise nicht in den Satz eingreift, kann man im positiven Fall davon ausgehen, dass eine Intention dahintersteht. Man kann dann versuchen, die einzelnen Denkschritte des Bearbeiters nachzuvollziehen. Im Beispielfall handelt es sich um das launige Lied *Ein meidlein sagt mir fröhlich zu* des nicht näher bekannten Machinger, das erstmals in Schöffers erstem Liederbuch 1513 und dann wieder in Forsters erstem Liederbuch 1539 greifbar wird⁴⁵ und das Triller in einer Initialkontrafaktur zu *Ach mein Got sprich mir freuntlich zu* veränderte.

Tabelle 2: Textvergleich *Ein meidlein sagt mir freundlich zu* mit *Ach mein Got sprich mir freuntlich zu*

	Forster I 1539		Triller 1555
4a	Ein meidlein sagt mir freundlich zu	4a	Ach mein Got sprich mir freuntlich zu
3b-	wie sie mich liebt im hertzen	3b-	und tröst mich inn dem hertzen
4a	Ich sich sie nit der gleichen thun	4a	Fur Sathans wütten schaff mir rhu
3b-	allein mit mir zu schertzen	3b-	fur sünd und todes schmerzen
2c	Hat wol sein fug	2c	Denn mich anficht
+ 2c	braunß meidlin klug	+ 2c	das ernst Gericht
2d	merck wz ich bit	2d	darumb ich bitt
R	<i>Iu iu Iu iu Iu iu</i>	R	<i>Eya Eya</i>
3d	<i>feins meidlein mur nur nit.</i>	3d	<i>durch Christ verlas mich nicht.</i>
	- folgen zwei Strophen -		- folgen sechs Strophen -

Triller ist bemüht, sich in Lexik, Grammatik, Syntax und in den Aussagemodi (gerade auch mit der Interjektion und dem beschließenden Imperativ) eng an die Textstruktur anzulehnen; die Semantik geht bei aller optimistischen Grundgestimmtheit bei Triller von einer gesetzteren Atmosphäre aus. Es handelt sich nun immerhin, wie die Überschrift ankündigt, um *Ein klage des alten Adams*. Der inhaltliche Wechsel mag – neben der eventuellen Berücksichtigung einer vorwiegend erwachsenen, stimmtechnisch untrainierten Zielgruppe, die für dieses Lied angepeilt sein kann – die Transposition um eine Quarte abwärts bewirkt haben (siehe die Synopse der beiden Discantus-Stimmen in Abbildung 2); unmissverständlich schlägt sich die abgedämpfte Stimmung in der Verdoppelung der Notenwerte nieder (und verwandelt die für das Tenorlied der ersten Jahrhunderthälfte so typische kolorierte Sesquialtera der Schlusszeile mit ihrer „Ritardando“-Wirkung in eine modernere, aber auch unspektakulärere Proportio tripla).

Syntax und Reimstellung werden indes entscheidend an der Stelle zu Beginn des Abgesangs geändert. In Machingers Lied wäre nach „Hat wohl sein Fug“ nach moderner Zeichensetzung mit Erreichen des Satzendes ein Punkt zu setzen, wie es die Neu-

45 Schöffers I: RISM 1513², Nr. 4: Malchinger, *Ein magt die sagt mir früntlich zu*, ediert in: *Alte Liedsätze mit vier Singstimmen oder Instrumenten aus Peter Schöffers Liederbuch (1513)*, hrsg. von Carl Gerhardt, Hannover 1933, S. 13 (*Nagels Musik-Archiv* 97); Forster I: RISM 1539²⁷ und öfter, Nr. 25: Machinger, *Ein meidlein sagt mir freundlich zu*, ediert in: Forster, *Frische teutsche Liedlein* (wie Anm. 31), S. 34f.

ausgaben auch tun. Trotz Binnenreim gehört die erste Halbzeile des Abgesangs, wie auch in den Folgestrophen, inhaltlich zum vorausgehenden Aufgesang. In der zweiten Halbzeile beginnt eine neue Sinneinheit: „Brauns Maidlein klug, merk was ich bitt“. Aus dieser hiatischen Konfiguration, die mit den Grenzen der Strophenteile spielt, wird im Kontrafakt ein lineares grammatisches Gebilde in der (immerhin auch rhetorisch invertierten) Folge Objekt – Prädikat – Subjekt: „Denn mich anfiht das ernst Gericht“. Die Fügung wird gleichzeitig und zuallererst zu der nun entscheidenden inhaltlichen Begründungsinstanz des ganzen Lieds, in dem die theologische Aussage gemacht wird, die das gläubige Individuum persönlich-menschlich tangiert: „Denn ich habe Angst vor dem Ende“.

6

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Denn mich an - ficht das ernst— Ge - richt

Denn mich an - ficht das ernst— Ge - richt

Denn mich an - ficht das ernst— Ge - richt

Beispiel 1, oben: Machinger *Ein meidlein sagt mir freundlich zu*, T. 6–10 (Notenwerte halbiert, Originaltonhöhe; nach EdM, wie Anm. 31); unten: Valentin Triller *Ach mein Got sprich mir freundlich zu*, T. 6–10 (zur Vergleichbarkeit Notenwerte geviertelt und eine Quarte höher transponiert; die Beschreibungen im Text beziehen sich auf die im Notenbeispiel wiedergegebenen Töne).

Die kleinere Zäsur, die Machinger beim „Punkt“ („sein'n Fug.“) per „klassischer“ vierstimmiger Clausula simplex in mi nach a und mit nachfolgendem Quintsprung im Bass bewirkt, um der syntaktischen Konstruktion zu entsprechen und um der großen Zäsur nach „klug“ ein Gegengewicht zu geben, verliert in der linearen Satzbildung des neuen Textes ihren Sinn. Sie wird folglich eliminiert (dabei ist der gedruckte Basston g auf „-ficht“ zweifellos ein Versehen und einen Ton tiefer gemeint, was bereits im Wolfenbütt-

teler Druckexemplar von einer zeitgenössischen Hand korrigiert wurde). Damit würden Bass und Tenor für die Dauer von fünf Tönen in Terzen verlaufen (f g g f a, a b b a c). Das wäre nicht weiter problematisch, doch indem Triller die melodischen Verläufe der ersten fünf Töne von Diskant und Tenor austauscht und sich nun Diskant und Bass als Außenstimmen während der ganzen Phrase (und nicht nur bei ihren letzten vier Tönen) in Dezimen fortbewegen, gewinnt der Tenor eine neue, herausgehobene Qualität. Er befindet sich interimistisch ohnehin in der Rolle, mit einer synkopierten Diskantformel zu klausulieren, was der Passage im Tenor eine gewisse Prominenz gibt – im Original wohl gemerkt auf den Neuanhub „(Brauns) meidlein klug“. Zur zentralen Aussage des kontrafazierten Textes erscheint nun diese melodische Kadenzformulierung am Phrasenbeginn durch die Folge c b g a vervollständigt und macht die Melodie zu einer in sich geschlossenen (nämlich jeweils vom Repercussio-Achsenton c ausgehend zuerst in die Unter-, dann in die Oberquarte ausstrahlend), hervortretenden, zugkräftigen Linie. Für diesen Gewinn an Stringenz und Emphase war Triller – falls er es gemerkt hat – bereit, die böse Oktavparallele a – c zwischen Diskant und Tenor in Kauf zu nehmen.

Die Funktion der Mehrstimmigkeit im Tenorlied ist eine auf die Liedmelodie bezogene Mehrstimmigkeit. Nicht der polyphone Tonsatz ist, wie etwa in einem Madrigal, primärer Träger der musikalischen Aussage in Koinzidenz mit dem Text, vielmehr dient er der Projektion der Tenor-Weise. Diese aber, samt der Satz-Konstellation, kann zum Zwecke höherer Effizienz modifiziert werden. Auslöser war im beschriebenen Beispielfall der entscheidende Sinn-Wechsel der Satzkonstruktion in der Kontrafaktur. Die besondere Qualität der auf die Kernweise bezogenen Polyphonie, die das Tenorlied generell auszeichnet und sie vom cantus-firmus-freien Satz des Liedes seit Orlando di Lasso grundsätzlich trennt, macht auch für die Kontrafazer-Spielräume einen Unterschied. Die Kontrafaktur eines motettisch-chansonesk-madrigalischen Satzes kann mit dieser Orientierung an der Liedmelodie nicht operieren. Sie muss den kompletten Satz kontrafazieren, und das bedeutet entweder unter Ausnutzung seines gegebenen Potentials an klanglich-harmonischen Valeurs oder im Sinne eines indifferenten bzw. multi-valenten Satzes, so wie man es bei den Kontrafakturen aus dem Französischen und dem Italienischen tat.

Wie schwer jedoch beim Kontrafakturprozess die Entkoppelung von Lied, Liedmelodie und Liedsatz war, kann ein kurzer Blick auf die reformierte Kontrafakturersammlung des kurpfälzischen Rats Frh. Philipp II. von Winneberg und Beilstein aus dem Jahr 1582 zeigen, die er seinem Freund, dem kurtrierischen Hofmarschall Melchior von Eltz dedizierte.⁴⁶ In einer fast romantisch gefärbten gereimten Vorrede erzählt (oder erfindet) er die Ätiologie seiner *Christlichen Reuter Lieder*, nämlich wie er auf einer Bank im Wirtshaus „gar vil Gesang liegen sah“ und darin auch ein Lied fand, das er bereits vom Widmungsträger im Wald von Montabaur „mit heller stim vnd Melodei“ gesungen hörte.⁴⁷ Er spricht also einerseits das einstimmige Singen an, andererseits die

46 *Christliche Reuter Lieder. Gestellet durch Herrn Philippen den Jüngern Freiherrn zu Winneberg und Beihelsteyn*, Straßburg 1582, Microfiche-Edition München 1992 (*Bibliotheca Palatina* G316/G317), 2. Aufl. [...] *jetz zum andern mahl mit viel Newen Gesängen vermehrt*, Straßburg 1586, Microfiche-Edition München 1991 (*Bibliotheca Palatina* F3189). – Zu Biographie und Werk siehe Richard Wilhelm, *Die Burggrafen von Alzey, Philipp II. und Philipp III. von Winneberg und Beilstein. Ihre Beziehungen zur kurpfälzischen Politik in der Vorgeschichte des Dreißigjährigen Krieges*, in: *Alzeyer Geschichtsblätter* 14 (1979), S. 33–42.

47 *Christliche Reuter Lieder* (wie Anm. 46), fol. A2.

Schriftlichkeit, wobei – vielleicht nicht zufällig – offen bleibt, was da auf der Bank lag: Texte, Melodien, mehrstimmige Gesänge. Die in Gesangbuchmanier schön gedruckte Sammlung enthält in der revidierten Auflage von 1586 zu 33 geistlichen Liedern die Melodie in Tenorlage, von denen bereits Hennig zwölf als textliche Kontrafakta und sechs als musikalische, d. h. ohne Textbezüge zum Original hergestellte, Entlehnungen identifizierte.⁴⁸ Davon wiederum ist bei mindestens acht Fällen eine eindeutige mehrstimmige Vorlage nachweisbar (siehe Anhang 4), deren Tenorstimme weitestgehend wörtlich übernommen ist. Es besteht kein Zweifel daran, dass die von Winneberg wiedergegebenen Tenores einstimmig zu singen sind, was etwa daran zu erkennen ist, dass alle Pausen oder ausgehaltenen Schlussnoten, die durch den Fortgang der anderen Stimmen erforderlich werden, eliminiert sind.

61
Christliche
XIII.
Von unbeständiger Freud
der Welt.

Ach lieb mit leid / Wie hast dein
Ontraungfeyt / Mit bitter
tscheyd / Rein freud den Menschen
feyt / Vnd nit gemengt mit
sei

Reuter Lieder. 62

sei bescheyd /
groß em leid / Der süßen
freud / Auf dieser erd / Nit sol
genub / Onruh. Darum nit nicht /
Sie freud ansicht / Dieweil man sieht /
Demem sei freud bescheyd ohn leid.

I.
Ach lieb mit leid /
Wie hast dein bscheid /
Rein freud den Menschen sei bescheyd /
Ontraungfeyt /
Mit bitterfeyt /
Vnd nit gemengt mit großem leid /

62

Abb. 3: Philipp von Winneberg, *Christliche Reuter Lieder* (1582), fol. E 2v–E 3r, *Ach lieb mit leid* (im 1., 6. und 8. System ist irrtümlich ein C2- statt des durchgängig gemeinten C4-Schlüssels gesetzt).

⁴⁸ Hennig, *Geistliche Kontrafaktur* (wie Anm. 40), S.89f.



Abb. 4: Paul Hofhaimer, *Ach lieb mit laid*, Tenorstimme aus Oeglin's erstem Liederbuch (1512), Nr. 6, fol. [A v]v (die 12. Note im 3. System ist irrtümlich geschwärzt).

Auch in Hofhaimers unterdessen „uraltem“⁴⁹ Lied des so genannten Hofweistyps *Ach lieb mit laid*, in dem die Trostlosigkeit des klagenden Liebhabers im Original der Freudlosigkeit der Welt parallel gesetzt wird, die aber im Verlauf von sieben Kontrafaktur-Strophen zum Trost durch Christi Erlösungstod umgemünzt wird, ist diese Umfunktionalisierung an den Verkürzungen erkennbar (siehe Abbildung 3 und 4).⁵⁰ Doch ansonsten wird die ursprüngliche, komponierte Melodie nicht liedhaft vereinfacht, sondern bleibt auch beim einstimmigen Singen in ihrer polyphonen Zurichtung erhalten: mit allen Ornamentierungen, Melismen und Synkopen. Der mehrstimmige Satz wird mitgedacht oder ist zum Wenigsten virtuell präsent; die Liedmelodie trägt ihn wie einen Nucleus in sich und repräsentiert ihn.

Ist somit das polyphone Lied an seine Liedmelodie rückgebunden, die Liedmelodie an den Liedtext, will es verständlich erscheinen, dass Kontrafazieren ohne diese Basis auf schwere Hindernisse stieß – gerade im deutschsprachigen Gebiet, wo das mehrstimmige Singen durch die starke Tradition des Tenorlieds auf eine ganz andere Art als in den

49 Gedruckt wurde das Lied in folgenden Liederbüchern: Oeglin I (RISM 1512¹), Schöffler II (RISM [1515]³, erschienen 1517), *Gassenhauerlin* (RISM 1535¹⁰) und Forster I (RISM 1539²⁷ und öfter).

50 Unterschiede bei Winnenberg gegenüber Oeglin: S. 62, 1. System: Note vor dem Wiederholungszeichen Semibrevis statt Brevis; keine Semibrevispause nach dem Wiederholungszeichen; 3. System, 2. Note: Semibrevis statt Brevis; 4. System, 2. und 3. Note: zwei Minimen statt einer Semibrevis; 4. System: nach der Pause fehlen eine Minimapause und fünf Töne (die Phrase wird unmittelbar anschließend eine Terz höher sequenziert).

anderen Sprach- und Gattungsbereichen im einstimmigen Singen verankert war. Dies gilt insbesondere auch für protestantische Sänger. Denn „die Wortorientierung machte den Protestantismus zu keinem ‚rationaleren‘ Glauben. Das Wort war in dieser Zeit stark mit sensuellen und emotionalen Qualitäten verknüpft“, das Singen trat mit genau dieser gemüthhaften Funktion an die Stelle der vorreformatorischen bzw. katholischen Bildanbetung.⁵¹ Singen war von eminenter Wichtigkeit, und Lieder, auch und gerade „alte“ Lieder und, um es noch zugespitzter zu sagen, Liedweisen, wie sie im Tenorlied aufgehoben sind, hatten topischen Charakter.

Wenn Joachim Magdeburg in seinen in Erfurt publizierten vierstimmigen *Christliche[n...] Tischgesängen* 1572 Kontrafakturen aufnimmt, so sind dies Bearbeitungen verbreiteter Sätze von Sermisy und Donato,⁵² wenn der Pfarrer zu Steinbach, Peter Nitzsch, ein Jahr später für sein in Leipzig gedrucktes kleines Gesangbuch⁵³ dasselbe tut, greift er auf alte deutsche Sätze zurück: neben geistlichen Tenorliedern aus Johann Walters protestantischem Standardfundus auch auf weltliche, elegische „Evergreens“ wie Georg Schönfelders *Von edler art auch rein und zart*, das erstmals 1513, und Thomas Stoltzers *Entlaubet ist der wald*, das zuerst 1537 gedruckt worden war; beide Lieder wurden über die bis 1560 fünf Mal aufgelegte erste Forster-Sammlung popularisiert und ins dauerhafte Liedgedächtnis aufgenommen.⁵⁴ Der eine macht Texte in einem ansprechenden, aber neutralen Medium singbar, der andere reklamiert über die Liedweise und den damit assoziierten Satz eine historische Identität.

Das Tenorlied erwies sich zwar als eine zählbeige Gattung,⁵⁵ die dennoch und durchaus nicht immun gegen Unmodernität war. Mit dem stilistischen und geschmacklichen Wandel im Umkreis des madrigalisierten Liedes schieden aber auch die in antiquierte Sätze eingehüllten althergebrachten Weisen als Kontrafakturmodell irgendwann aus – damit aber auch die Idee, dass sich Satz und Lied gegenseitig repräsentieren. Eine solche Konzentration auf die sinnstiftende Liedmelodie, wie sie das Tenorlied auszeichnet, war in den romanischen Gattungen nicht als Modell abzulegen oder gar zu überwinden gewesen, das Umschwenken auf ein anderes Kontrafakturkonzept leichter. Sinnstiftend war hier die Expressivität, und diese war wiederum primär an den Tonsatz gebunden.

51 Ulinka Rublack, *Die Reformation in Europa*, Frankfurt (Main) 2003, S. 21.

52 *Was mein gott will das gesche allzeit* entspricht *Il me suffit* von Claudin de Sermisy; *Allein nach dir herr jesu christ* geht auf Baldassare Donatos *Se pur ti guardo* zurück.

53 *Etliche Deutsche vnd Lateinische Geistliche Lieder von fromen Christen gemacht, vnd nu zusammen gelesen, vnd auf vier stimmen componirt, welche etliche zuuor nicht componirt gewesen. Allen frommen Christen abends vnd morgens, Item vor vnd nach dem essen, Gott zu lob vnd preiß, lieblich vnd lustig zusingen*, RISM 1573⁷¹ (Exemplar D-B: Eh 3112). Das Büchlein ist im Gesangbuchformat mit Zierrahmen auf jeder Seite gedruckt. Die chorbuchartige Stimmenanordnung positioniert den Tenor als wichtigste Stimme auf den Verso-Seiten über dem Diskant und auf den Recto-Seiten den Bass unter dem Alt.

54 J. Walters *Herr christ der eynig gotts son* (RISM 1525⁷¹, Nr. 29) wird zu *Dich bitten wir dein kinder o vater* und zu *Herr gott nu sey gepreiset, sein Vater unser im himelreich* (RISM 1544⁷¹, Nr. 29) zu *Ich danck dir o gott vater mein*. Schönfelders *Von edler art* (Schöffler I: RISM 1513², Nr. 7; *Gassenhawerlin* 1535¹⁰, Nr. 21, Forster I: RISM 1539²⁷ und öfter, Nr. 35) erhält – jeweils mit dem Vermerk „im thon Von edler art“ – den neuen Text *Ich danck dir Gott für all wolthat*; Stoltzers *Entlaubet ist der walde* (Schöffler-Apiarius: RISM [1536]⁸, Nr. 42; Forster I: RISM 1539²⁷ und öfter, Nr. 61) wird mit *Ich danck dir lieber Herre* unterlegt. Die musikalischen Abweichungen betreffen jeweils nur einige wenige Töne.

55 Vgl. Rolf Caspari, *Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*, München 1971 (*Schriften zur Musik* 13).

Die folgenden Aufstellungen ergänzen zu den von Kurt Hennig (*Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Halle 1909, Reprint Hildesheim 1977) eruierten Kontrafakturen die Komponistennamen bzw. bei Anonyma ersatzweise die ältesten gedruckten oder handschriftlichen Quellen der mehrstimmigen weltlichen Versionen.

Anhang 1:

L. B., *Ein bewerte Ertzney allen krancken [...] sampt etlichen weltlichen Liedlein, guter maynung geistlich gestellt, für die jugent, die suns allerley liedelin zu singen geneygt*, Nürnberg, um 1535/1540 (Hennig, S. 68–70).

- Mein fleyß noch müh jch ye hab geübt (Ludwig Senfl: Mein fleiß und müe ich nie hab gspart)
- Mein müh und fleiß zum preiß dem Herrn (Ludwig Senfl: Mein fleiß und müe ich nie hab gspart)
- Meyn fleyß unnd müh jch nie gespart (Ludwig Senfl: Mein fleiß und müe ich nie hab gspart)
- Mich rewnt und klag meine junge tag- (Georg Brack: Ich reu und klag)
- Nach willen dein o herre mein (Paul Hofhaimer: Nach willen dein)
- Von deynet wegen bin ich hie (Caspar Othmayr: Von deinert wegen bin ich hie)
- Von edler art empfangen wart (Georg Schönfelder: Von edler art auch rein und zart)
- Was wirt es doch des gewels noch (Ludwig Senfl: Was wird es doch des Wunders noch)
- Zart schöne fraw gedenck und schaw (anon.: Zart schoene fraw gedenck unn schaw [Schöffner I])

Anhang 2:

Valentin Triller, *Ein Schlesich singebüchlein aus Göttlicher schrifft von den fürnemsten Festen des Jares, vnd sonst von andern gesengen vnd Psalmen, gestelt, auff viel alte gewönliche melodien, so zum teil vorhin Lateinisch, zum teil Deutsch, mit Geistlichen oder auch Weltlichen texten gesungen seind*, Breslau 1555 (Hennig, S. 112, 116).

- Ach mein Gott, sprich mir freundlich zu (Machinger: Ein meidlein sagt mir freundlich zu)
- Auff dieser erd hat Christ sein herd (anon.: Auff dieser erd mein hertz begert [Oeglin II])
- Gantz schwartz heßlich jetz lang sich hat (anon.: Von schwarcz ist mir ein kleid [D-USch: 236])
- Nach lust hab ich nu recht erkant (anon.: Nach lust hab ichs [Oeglin II])
- Nie noch nimmer hab ich erkant (anon.: Nie noch nimmer so ruwt mein gmuet [Arnt von Aich])
- O Mensch nu schaw bedenck die traw (anon.: Zart schoene fraw gedenck unn schaw [Schöffner I])
- O Werder mundt durch den mir kund (anon.: O werder mundt von dyr ist wundt [Arnt von Aich])
- So schon von art bistu gantz zart (Anfangsparodie in D und T von Erasmus Lapidica: Es lebt mein hertz in freud und schertz)
- Tröstlich ist mir der schmutz und zir (Paul Hofhaimer: Tröstlicher lieb)

Anhang 3:

Heinrich Knaust, *Gassenhawer, Reuter und Bergliedlin Christlich, moraliter unnd sittlich verendert, damit die böse ergerliche weiß, unnütze und schampare Liedlin auff den Gassen, Felde, Häusern, vnnnd anderßwo, zusingen mit der zeit abgehen möchte, wann mann Christliche, gute nütze Texte vnd wort darunder haben köndte*, Frankfurt (Main) 1571 (Hennig, S. 70–76).

- Ach böse welt wie mannichfalt (anon.: O winter kalt [Schedel-Liederbuch])
- Ach Gott was soll ich singen (anon.: Ach gott wem soll ichs klagen [Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Ach höchster hort du Göttlichs blut (anon.: Ach höchster hort du edels plut [Arnt von Aich])
- Ach lieber Gott du hast Gewalt (Adam von Fulda: Ach Jupiter hetstu gewalt)
- Ach lieb mit leidt wie hastu dein bescheidt (Paul Hofhaimer: Ach lieb mit laid wie hast dein bschaid [auch Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Ach scheidens art wie bist so hart (Paul Wuest: Ach scheydens art wie bist so hart [Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Der Hundt mir für dem liecht umbgeht (anon.: Der hundt mir vor dem licht umbgat [Schöffner II und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Dich als mich selbst Herr Gott allein (anon.: Dich als mich selbs [CH-Bu: F X 1-4 und Forster I])
- Dieweil umb sonst jetzt alle kunst (Georg Forster: Dieweil umbsunst ietzt alle kunst [Schöffner-Apiarius und Forster I])
- Elend bringt pein (Benedict Ducis: Elend bringt pein [Gassenhawer vnd Reutterliedlin und Forster I])

- Elend hat mich umfangen (anon.: Elend du hast umfangen mich [Schedel-Liederbuch])
- Entlaubt ist uns der walde (anon.: Entlaubet ist der walde [Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Es wolt ein Jäger jagen (anon.: Es wolt ein jäger jagen [Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Getrost unnd wol bestellet (anon.: Lieblich hat sich gesellet [Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Gotts einiger Son ich stets dein bleib (Paul Hofhaimer: Mein einigs A. ich dein beleib [auch: Forster I])
- Hertzlich thut mich erfrewen (anon.: Hertzlich thut mich erfrewen [Bicinia 1545])
- Ich arm sünder bin gar verirrt (Caspar Othmayr: Ich armer bosz bin gantz verirrt)
- Ich klag den tag und alle stund (Caspar Othmayr: Ich klag den tag unn alle stund)
- Ich rew und klag daß ich mein tag (Caspar Othmayr: Ich klag und rew mein lieb und trew)
- Ich sprach mein Herrn Gott kindlich zu (Machinger: Ein meidlein sagt mir freundlich zu [Schöffner I, auch: Forster I])
- Ich stund an einem morgen (Matthias Greiter: Ich stund an einem morgen [Gassenhawerlin])
- Ich weiß mir ein feins schöns Kindelein (H. Fritz: Ich weyß ein feins brauns meydelin [Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Itzt leiden bringt mir schwer (Ludwig Senfl: Jetzt scheiden bringt mir schwer)
- Mein A. und O. ach höchster hort (anon.: Mein hertzigs A. [auch: Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Mein hertz hat sich mit liebe verpflichtet (anon.: Mein hertz hat sich mit lieb verpflichtet [auch: Forster I])
- Nach willen dein mich dir allein (Paul Hofhaimer: Nach willen dein [auch: Forster I])
- Nie noch nimmer so ruht mein gmüt (anon.: Nie noch nymmer [auch: Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Nu hab ich all mein tag gehört (anon.: Nun hab ich all mein tag gehört [auch: Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- O Welt ich muß dich lassen (Heinrich Isaac: Isbruck ich muß dich lassen [auch: Forster I])
- Patientia muß ich han (Ludwig Senfl: Pacientia muß ich han [auch: Forster I])
- Schwer langwillig ist mir mein zeit (Wolfgang Grefinger: Schwer langweilig ist mir mein zeyt [auch: Forster I])
- Tröstlicher lieb ich mich stets üb (Paul Hofhaimer: Tröstlicher lieb stätz ich mich ieb [auch: Forster I])
- Vergangen ist mir glück und heil (Georg Forster: Vergangen ist mir gluck unn heyl [Forster I])
- Verschüt hab ich beid freudt unnd muß (Matthias Greiter: Verschuert hab ich mein habermus [Reutterliedlin])
- Viel glück unnd heil ist niemands feill (anon.: Vil glueck und hayl [A-Wn: 18810])
- Von Göttlicher art (Georg Schönfelder: Von edler art [auch: Forster I])
- Wo soll ich mich hin keren (Georg Vogelhuber: Wo sol ich mich hinkeren [Forster II])
- Zart liebster Christ mein Herr du bist (anon.: Zart schöne fraw gedenck unn schaw [auch: Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Zucht ehr und lob gebühret dir (Paul Hofhaimer: Zucht er und lob ir wonet bei [auch: Reutterliedlin, Gassenhawer vnd Reutterliedlin und Forster I])

Anhang 4:

Philipp von Winnenberg, Christliche Reuter Lieder, Straßburg 1582, ²1586 (Hennig, S. 89–91).

- Ach lieb mit leid (Paul Hofhaimer: Ach lieb mit laid [auch: Forster I])
- Frisch auff in Gottes Namen (Jobst vom Brandt: Frischauf in Gottes Namen [Forster III])
- Ich habs gewagt frisch unverzagt (anon.: Ich habs gewagt fasth unverzagt [D-B: Mus.ms.40193])
- Mein fleiß und müe nie hab gespart (Ludwig Senfl: Mein fleiß und müe ich nie hab gspart [Forster I])
- Nach willen dein (Paul Hofhaimer: Nach willen dein [auch: Forster I])
- O treuer Gott wir dancken dir (Caspar Othmayr: Ich armer boß [auch: Forster III])
- So wünsch ich euch eyn gute nacht (Jobst vom Brandt: So wünsch ich ihr ein gute Nacht [Forster III, Beginn des Abgesangs abweichend])
- Ungnad beger ich nicht von dir (sehr frei nach Ludwig Senfl: Ungnad beger ich nit von ir)
- Von edler arth geboren ward (Georg Schönfelder: Von edler art auch rein und zart [Schöffner I])
- Wiewol ich schwach und elend bin (frei nach Jobst vom Brandt: Ob ich schon schwach und elend bin [Forster V])

Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 4: D-Mbs: Rar 27.

Abb. 2: D-Gs: Yv 1129 Helmst. 8^o (Triller), D-USch (Forster).

Abb. 3: Mikrofiche-Ausgabe der Reihe Bibliotheca Palatina; G316/G317, München 1992.

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 Nebenaltäre 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 Sängergesellschaft.

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 Sängergesellschaft 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 Bezüge 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 Wurzener 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).

Das Thema des Symposiums – das Verhältnis von Neuem Glauben zu Alter Macht – hat für die Musikgeschichte Salzburgs im 16. Jahrhundert eine besonders brisante Bedeutung. Die Erzbischöfe von Salzburg zählten in diesem Zeitraum zu den mächtigsten und ältesten geistlichen Kirchenfürsten, die kraft ihrer weltlichen Hoheitsrechte zugleich das viertgrößte Fürstentum des gesamten römisch-deutschen Reiches beherrschten. Dieses umfasste damals das heutige Land Salzburg, den bayerischen Chiemgau, Teile von Tirol sowie das heutige Osttirol, Kärnten, Steiermark sowie das südliche Niederösterreich bis gegen Wiener Neustadt (s. Abb.). Das Erzstift Salzburg war auch eines der reichsten Territorien, wobei vor allem der Bergbau eine wesentliche Rolle spielte. Neben Salz wurde auch Gold, Silber, Blei und Kupfer abgebaut. Der doppelte Machtanspruch, in religiöser wie auch in politischer Hinsicht, machte ein Eindringen von lutherischem Gedankengut im öffentlichen Leben schwierig und stieß auf mehr oder weniger heftigen Widerstand der Erzbischöfe, die sich dadurch in ihrer Regierungsgewalt bedroht sahen.¹

Das kulturelle und intellektuelle Leben in der Stadt Salzburg Anfang der 1520er Jahre begann zunächst vielversprechend: Der ehrgeizige, noch dem Renaissancefürstentum verhaftete Kardinal Matthäus Lang versuchte mit der Übernahme des Erzstifts einen Hof zu gestalten, der den seines langjährigen Dienstherrn Kaiser Maximilian zum Vorbild hatte. Dem neu gewählten Erzbischof gelang es, große Namen wie den kaiserlichen Hoforganisten Paul Hofhaimer sowie den vielgereisten Heinrich Finck für die Musik am Dom zu gewinnen und eine ansehnliche Musik mit mindestens zwei Organisten, einem Komponisten, sechs Sängern und acht Kapellknaben aufzubauen. Mit der Gründung einer Poetenschule unter dem aus der Gegend von Passau stammenden Johannes Stomius wollte Lang zumindest im Kleinen an die humanistischen Bestrebungen Kaiser Maximilians anknüpfen, der mit der Gründung des Collegium poetarum Conrad Celtis nach Wien zog. Der damit verbundene kulturelle Aufschwung wurde allerdings bald gedämpft: zunächst durch eine kriegerische Auseinandersetzung mit der Salzburger Bürgerschaft im Jahr 1523, dann – weitaus stärker noch – durch zwei kurz hintereinander ausgebrochene Bauernaufstände (1525 und 1526), die nur durch hohe Zahlungen an die zu Hilfe eilenden Bayern im letzten Moment gewonnen werden konnten und den Erzbischof (und damit auch die Bevölkerung) mit großen finanziellen Abgabepflichten langfristig belasteten.²

1 Vgl. dazu *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Bd. 2: *Neuzeit und Zeitgeschichte*, hrsg. von Heinz Dopsch und Hans Spatzenegger, Salzburg 1988–1991.

2 Mehr dazu in meinem Beitrag *Das Salzburger Musikleben zur Zeit der Renaissance, des Humanismus und der Reformation*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hrsg. von Jürg Stenzl u. a., Salzburg 2005, S. 88–120.



Abb.: Die Kirchenprovinz Salzburg um 1500.

Die Ursache für diese wirtschaftlich (und damit auch kulturell) desaströsen historischen Ereignisse war nicht nur in der ständig anwachsenden Abgabenlast der Bergwerkseigentümer (sog. Gewerken) und deren Knappen begründet, von denen im Salzburger Land die Aufstände eigentlich ausgingen. Ausgelöst wurden sie durch die Hinrichtung zweier Bauernburschen, die zwei vom Erzbischof bereits verurteilte evangelische Prediger aus ihrer Haft befreit hatten. Besonders in den schwer zugänglichen Bergregionen hatten sich die neuen Glaubensvorstellungen schnell ausbreiten können, indem umherziehende Hilfsprediger (sog. Prädikanten), aber auch lutherisch „infizierte“ Pfarrherrn diese zunächst ungehindert unter das Volk brachten. Eine wichtige Rolle spielten dabei aber auch gedruckte Schriften und Bücher, die über die traditionellen Handelswege aus Regensburg und Nürnberg ins Land kamen und reißend Absatz fanden.³

3 Gerhard Florey, *Bischöfe, Ketzer, Emigranten. Der Protestantismus im Lande Salzburg von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, Graz 1967; Franz Ortner, *Reformation, katholische Reform und Gegenreformation im Erzstift Salzburg*, Salzburg 1981; *Reformation-Emigration-Protestanten in Salzburg*, hrsg. von Friederike Zaisberger, Salzburg 1981.

Erzbischof Kardinal Lang stand dieser religiösen Bewegung zunächst durchaus neutral gegenüber. Immerhin bestellte er noch den Beichtvater Luthers, Johann von Staupitz, zum Abt von St. Peter und ließ damit indirekt zu, dass in diesem traditionsreichen Kloster lutherische Schriften gelesen und gesammelt wurden. Die Gefahr, die von Luther und seiner Glaubenslehre ausging, muss Lang aber spätestens am Reichstag von Worms realisiert haben, als Luther – unter dem Vorsitz des Salzburger Erzbischofs – den Widerruf seiner Schriften verweigerte und die päpstliche Bannbulle gegen ihn formuliert wurde.⁴

Im eigenen Land versuchte Lang der bedrohlichen Bewegung durch wiederholte Provinzialsynoden und daran angeschlossene Verordnungen, die an die Geistlichkeit ausgesendet wurden, Herr zu werden. Über den Stand der religiösen sowie moralischen Sitten der Gläubigen und des Klerus berichten Visitationsprotokolle, die im Auftrag des Erzbischofs von durchs Land reisenden Spitzeln erstellt wurden und Zentren des Ungehorsams feststellen sollten. 1523, bei einer Visitation der Stadt Salzburg, stieß man auf ein „Pfaffenlied“, in dem das Hofgesinde des Erzbischofs den Klerus verspottete. Leider sind Text und Melodie dieses Liedes heute nicht mehr bekannt. Höhepunkt der Verfolgungen war die Hinrichtung eines lutherischen Predigers namens Georg Scherer, die 1528 in Radstadt, dem Geburtsort Hofhaimers, stattfand. Das restriktive Vorgehen der Machthaber konnte im Volk nicht den gewünschten „rechten Glauben“ erzwingen – die Spendenbereitschaft nahm drastisch ab, Priestermangel stellte sich ein und untergrub den Einflussbereich der Amtskirche. Viele Salzburger Bürger, Gewerke und Bauern wurden zum Geheimprotestantismus gedrängt, einige wenige sogar zur Emigration.

„Zeichen der Reformation“ sind in dieser Zeit im Bereich der Musik nur indirekt, nämlich in Spuren der Unterdrückung zu erkennen. Erstes Angriffsziel waren die neuen deutschsprachigen geistlichen Lieder, die mit den gedruckten Schriften durch so genannte „Buchführer“ ins Land kamen – fahrende Buchhändler, die ihre Ware auf den Märkten feilboten – und lutherisches Gedankengut im Volk rasch verbreiteten. Vor allem die deutsche Sprache schätzte man, da durch sie auch den einfachsten Leuten die Glaubensinhalte verständlich und ohne Vermittlung der moralisch verkommenen Geistlichkeit vermittelt werden konnten. Das Lateinische wurde als Machtmittel der Herrschenden gesehen, die damit den Zugang zur Religion regulierten. Symptomatisch dafür ist ein Volksrätsel aus dem Raurisertal, das folgendermaßen lautete:

Was ist das:
Die im Himmel brauchens nit,
die in der Höll wollens nit,
die auf dem Felde hörens nit,
die in der Kirch verstehens nit
– die lateinische Mess!⁵

Geistliche Lieder in der Volkssprache waren im Stift Salzburg allerdings kein Novum – man denke etwa an die Dichtungen des Mönch von Salzburg aus dem Ende 14. Jahrhundert oder an das Lied *Christ ist erstanden*, dessen frühester Beleg in einer Salzburger Handschrift des 12. Jahrhunderts nachweisbar ist.⁶ Der wesentliche Unterschied zu den

4 Johann Sallaberger, *Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468–1540)*, Salzburg und München 1997.

5 Zitiert nach Florey, *Bischöfe, Ketzer, Emigranten* (wie Anm. 3), S. 29.

6 Siehe dazu auch Georg Westermayer, *Das deutsche Kirchenlied im Salzburger Sprengel*, in: *Historisch-politische Blätter* 102 (1888), S. 249–260.

protestantischen Liedern besteht darin, dass die katholischen deutschen Kirchenlieder innerhalb der Liturgie als Zugeständnisse zum Volksglauben, gleichsam als „Akzidentien“, nur geduldet wurden, wohingegen sie bei Luther eine zentrale Rolle im Gottesdienst und in der Glaubensvermittlung einnahmen. Dementsprechend wurden bei den Salzburger Synoden Verbote ausgesprochen, die vor allem die Jugend betrafen:

„Arme Schüler, die durch Singen ein Almosen sammeln, sollen anstatt neuer deutscher Lieder, die gewöhnlich nur gefährlichen Inhaltes sind, Kirchengesänge, Antiphonen und erbauliche ähnliche Hymnen anstimmen. Ungehorsame werden bei dem Domscholastiker und außerhalb der Stadt den Magistraten der Städte angezeigt.“⁷

Auch das deutsche Psalmensingen – ein weiteres Charakteristikum des lutherischen Einflusses – wurde den Schülern „an den heiligen Feiertagen auf den Gassen, in den Wirtshäusern, auch in einigen Bürgerhäusern“ streng verboten.⁸

Zum anderen versuchte man um die Jahrhundertmitte durch eine Kanonisierung altergebrachter heimischer volkssprachlicher Kirchenlieder, die zur Erbauung der Gläubigen vor und nach der Predigt gesungen werden durften, der Anziehungskraft der neuen Lieder entgegenzuwirken. In einem Agendenbüchlein von 1557 erlaubte Erzbischof Michael von Kuenburg deutschsprachige Lieder, die nur in ihrem Wortlaut, ohne Noten wiedergegeben werden. Dabei handelte es sich um *Mitten unsers lebens zeit*, *Christ ist erstanden*, *Khum heyliger Gaist*, *Herre Gott* und *Der Tag, der ist so freudenreich*.⁹ Alle vier Lieder waren auch Bestandteil des zeitgenössischen lutherischen Liedgutes, dort allerdings „christlich gebessert“ und teilweise mit neuen oder anderen Strophen versehen.

Übersicht 1: *Inmitten unseres Lebens Zeit*

1476 St. Peter	Luther, Wittenberg 1524	<i>Agenda 1557</i>
Enmitten in des lebens czeit sein wir mit tod vmfangen. Wen such mir der uns hilfße geit von dem mir huld erlangen wen nicht herr allaine[?] Der du durich unser missetat rechtleichen czurnen thuest heylig herre got heylig himmlischer got heylig parmherziger heyler ebiger got lass uns nit gewalden des pittern todes pott.	Mitten wyr im leben sind mit dem tod umbfangen. Wen suchen wyr der hulffße thu, das wyr gnad erlangen[?] Das bistu, Herr, alleyne[!] uns rewet unser missethat, die dich, Herr, erzurnet hat. Heyliger herre Got, heylicher starcker Got, heylicher barmhertziger Heiland, du ewiger Got, laß uns nicht versincken Ynn des bittern todes not. Kyrieleisin.	Mitten ¹⁰ unsers lebens zeit sein wir mit tod umbfangen: Wen such wir der unns hilfße geit, das wir gnad erlangen[?] ¹¹ Das bist du, Herr, alleine[!] Uns rewet unnsere missethat, die dich, Herr, erzurnet hat. Heiliger Herre Gott, Heiliger starcker Gott, heiliger barmhertziger Heiland, du ewiger Gott, laß unns nit verderben in des bittern todes noth. Kyrie eleyson, Christe eleyson, Kyrie eleyson.

7 Salzburger Synode von 1569, zitiert nach Hermann Spies, *Geschichte der Domschule zu Salzburg*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft der Salzburger Landeskunde* 78 (1938), S. 1–88, S. 37.

8 Landesordnung für Salzburg von 1586, zitiert nach ebd., S. 37.

9 *LIBELLVS AGENDA- | RUM, CIRCA SACRAMENTA | Benedictiones, & Caeremonias, secundum | antiquum usum Metropolitanæ | Ecclesiae Salisburgensis*, Salzburg 1557 (A-Su: Rara 512 I).

10 *Agenda 1575*: „Inmitten“.

11 *Agenda 1575*: „dardurch wir Hult erlangen“.

Dass Einflüsse solch textlicher Revisionen auch am streng katholischen Hof von Salzburg ihren Niederschlag fanden, kann am Beispiel des erstgenannten Liedes, *Mitten unsers Lebens Zeit* – einem Bitt- und Klagelied, das auf die Vergänglichkeit des Lebens hinweist und um Gottes Vergebung im Angesicht unseres Todes fleht –, gezeigt werden.

Als Übersetzung der Antiphon *Media vita in morte sumus* von Notker Balbulus ist das Lied in Salzburg bereits 1476 in einer Handschrift von St. Peter nachweisbar.¹² Dort heißt der Liedanfang: *Enmitten in des lebens czeit*, ist also mit Auftakt gesungen (siehe Übersicht 1, 1. Spalte). Walther Lipphardt, der sich ausführlich mit diesem Prozessionsgesang beschäftigt hat, vermutet die Diözese Salzburg sogar als eigentliches Ursprungsland des Liedes.¹³ Die textlichen Revisionen, die Luther vornahm und 1524 in dem Erfurter Enchiridion bzw. dem Walterschen Chorgesangbuch erstmals veröffentlichte, werden in der Übersicht gegenübergestellt (2. Spalte).¹⁴ Auffällig sind dabei die natürlichere Wortstellung in den ersten beiden Zeilen mit gleichzeitigem Verzicht auf das Reimschema (Z. 1+3, 2+4), der Austausch von „huld“ durch das Wort „gnad“, die Umgestaltung von einer Frage zu einer sicheren Antwort (Z. 5); die Ergänzung der persönlichen Ansprache „du“ bei der vierten Anrufung (Z. 11) sowie die poetischeren Schlusszeilen.

Die Textüberlieferung in der oben schon genannten Agenda von 1557 (3. Spalte) nimmt nun Elemente der lutherischen Textfassung auf und verknüpft sie mit der Salzburger Texttradition. Dazu gehören der Verlust des Auftakts zu Beginn des Liedes („Mitten“ statt „Inmitten“), die Umformulierungen in den Zeilen 3–7 sowie der Austausch einzelner Wörter. Besonders erstaunlich ist, dass auch in dieser Fassung der hilfesuchende Mensch bei Gott Gnade (und nicht Huld) erlangt, ist doch die Gnade ein zentraler Begriff der Reformation, die vor allem den Ablass ad absurdum führt.¹⁵ „Huld“ hingegen bedeutete (nach Grimm) eine „Anhängigkeit des Dienstmanns gegen den Lehnsherrn, Treu, Ergebenheit und Bekräftigung derselben.“¹⁶ – war also ein politisch belasteter Begriff. Genau jenes Wort („Gnade“) ist bei einer Überarbeitung der Agenda im Jahr 1575 wieder gegen den ursprünglichen Begriff „Huld“ ausgetauscht worden.¹⁷

12 A-Ssp: Ms. b IX, 28 (10). Vgl. dazu Walther Lipphardt, *Mitten wir im Leben sind. Zur Geschichte des Liedes und seiner Weise*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 8 (1963), S. 99–118, der auf S. 114 auch ein Faksimile der entsprechenden Seite wiedergibt.

13 Ebd., S. 107.

14 Dort auch zwei weitere Strophen.

15 Siehe dazu das *Evangelische Kirchenlexikon*, hrsg. von Erwin Fahlbusch, Göttingen 1986–1997, Band 2, Sp. 220ff., nach dem Gnade ein zentraler Ausdruck des christlichen Glaubens und seiner Frömmigkeit ist und die Beziehung zwischen Mensch und Gott als liebende und rettende Zuwendung Gottes zu seinem Geschöpf charakterisiert. Siehe weiters den Artikel *Gnade* in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Gurt Gallig, Bd. 3, Tübingen 2000, Sp. 1030f., demzufolge nach Luther „Sünde um die Verdienste Christi willen dem Sünder nicht angerechnet (werde), weil ihm die fremde Gerechtigkeit Christi zugerechnet werde.“

16 Gebrüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10, Leipzig 1877, Sp. 1886.

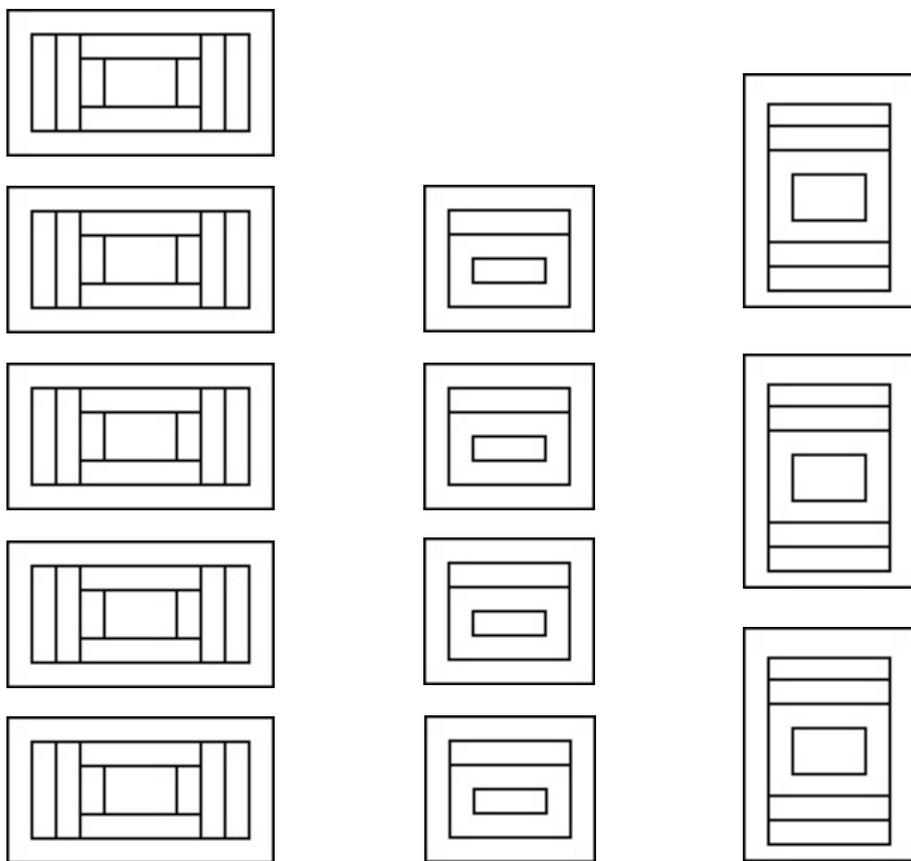
17 Diese Agenda („*Libri agendorum secundum antiquum usum Metropolitanae Salisburgensis Ecclesiae*“), 1575 in Dillingen unter dem nächsten Erzbischof, Johann Jakob von Kuen-Belasy gedruckt, bringt auch eine Erweiterung des Liedrepertoires auf 14 Titel (Salzburg, Erzbischöfliches Konsistorialarchiv: Signatur 42/19a+b). Siehe dazu auch Hermann Spies, *Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs im Spätmittelalter und zu Anfang der Renaissance*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 81 (1941), S. 41–96, S. 95f. und Ernst Hintermaier, *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg*, Salzburg 1992, S. 4 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 3, *Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs*).

Deutlichere Spuren der neuen Glaubenshaltung findet man im Repertoire von mehreren in der Sammlung Proske verwahrten Quellen, deren Salzburger Provenienz erst jüngst eindeutig verifiziert werden konnte.¹⁸ Dabei handelt es sich vor allem um drei Musikhandschriften zu drei, vier bzw. fünf Stimmbüchern, die durch Schreiberkonkordanzen und gleiches Signaturesystem miteinander verbunden sind und in den 30er und 40er Jahren entstanden sein dürften. An anderer Stelle werde ich zeigen, dass sie sehr wahrscheinlich aus dem Umkreis der Poetenschule von dem oben bereits genannten Stomius stammen und in ihrer ursprünglichen Anlage ein nach Stimmzahl und Gattung gesammeltes Repertoire festhalten sollten.

B 211–15
135 x 215 mm
5v Motetten (82 Kompositionen)

B 220–22
135 x 140 mm
4v Motetten (52 Kompositionen)

B 216–19
210 x 150 mm
3v Messen (30 Kompositionen)



Übersicht 2: Bestände aus der Bibliotheca aulica Salisburgensis (D-Rp), graphische Darstellung der Einbandgestaltung der jeweiligen Stimmbuchsätze.

18 Gertraut Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, München 1989 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 14/1); die Salzburger Provenienz wurde aber erst im Vorwort zu Bd. 2: *Sammlung Proske. Manuskripte des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., C, AN*, München 1989, S. XXVf. (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* 14/2) angedeutet.

Obwohl die Konzentration von lokalen Salzburger Komponisten wie Robert Unterholzer (aus einer eingewanderten Salzburger Familie,¹⁹ in B 220–222 als „Salisburgensis“ bezeichnet), Gregor Peschin (ein Böhme, „Bemus“, 1527 als Hoforganist neben Hofhaimer angestellt), dem Schullehrer Stomius sowie Heinrich Finck in diesen Sammlungen als deutliche Hinweise für ihre Provenienz gelten kann, schien vor allem die relativ große Zahl von Autoren, die man den reformierten Kreisen zuordnen muss, sowie die einschlägigen deutschen Kirchenlieder eindeutig gegen eine Herkunft aus erzkatholischen Ländern zu sprechen. Peter Mohr hielt es in seiner Dissertation von 1953 für „unwahrscheinlich, daß die drei einwandfrei protestantischen Sammlungen aus dem Salzburgerischen stammen“ und wollte sie aufgrund von Konkordanzanzen eher Sachsen, dem reformatorischen Kernland, zuweisen.²⁰

Tatsächlich ist es erstaunlich, dass sich sozusagen unter den Augen des Erzbischofs an der Poetenschule ein Repertoire ansammeln konnte, das Werke von nachweislichen Protestanten wie Sixt Dietrich, Johannes Galliculus oder Johannes Frosch einschloss. Der fünfteilige Stimmbuchsatz (B 211–25) wird sogar demonstrativ mit zwei Antiphon-Motetten von Dietrich eröffnet – hier vielleicht verschleiern mit „Xystus Theoderici“ bezeichnet. In derselben Handschrift findet man (an weniger prominenter Stelle) auch zwei mehrstimmige Vertonungen von *Media vita in morte sumus* (Nr. 56 sechsstimmig und Nr. 73 fünfstimmig). Beide stammen von Ludwig Senfl, dem ehemaligen Kollegen Hofhaimers unter Kaiser Maximilian und damals führenden Musiker der nahen Münchener Hofkapelle. Der Cantus und der Tenor der fünfstimmigen Fassung sind mit dem deutschen Liedtext *In mitten unser lebens Zeit* unterlegt.²¹

Eine Konzentration von deutschen Kirchenliedern liegt in dem dreiteiligen Stimmbuchsatz B 216–19 vor, der ursprünglich als Sammlung von fünf dreistimmigen anonymen Messen angelegt war (s. Übersicht 3). In einem neu hinzugefügten Abschnitt, in dessen Mittelpunkt eine Messe von Heinrich Finck steht, erscheinen nicht weniger als sieben reformatorische Kernlieder im dreistimmigen Satz, die man unmittelbar mit Martin Luther verbindet: *Gelobet seist du, Jesu Christ*, in einem Block von sechs aufeinanderfolgenden Kompositionen Stomius zugeschrieben (Nr. 20); *Vater unser im Himmelreich*, *Nun freut euch liebe Christen gmein* und *Wir glauben all an einen Gott* als zunehmend dichter geschriebene Auffüllung der leer gebliebenen Restseiten (Nr. 25–27), und sogar noch am hinteren Außendeckel nachgetragen die beiden Lieder *Mensch wiltu leben seliglich* und *Nun bitten wir den heiligen Geist* (Nr. 29–30).

Die Wirkkraft einer solchen Sammlung im Umkreis einer Ausbildungsstätte von jungen Salzburger Bürger- und Adelsöhnen darf als nicht gering eingeschätzt werden, und Stomius war vermutlich zu Recht immer wieder in das Schussfeld der geistlichen Obrigkeit geraten. Seine offensichtliche Sympathie für protestantisches Gedankengut sowie seine freimütige Kritik an Missbräuchen der Geistlichkeit boten mehrfach Anlass zur Anschuldigung der Ketzerei. Einige Jahre nach seinem Tod (1562) wurde die Poetenschule verboten.²²

19 Siehe dazu Nora Watteck, *Streiflichter auf das protestantische Bürgertum in Salzburg*, in: Zaisberger, *Reformation* (wie Anm. 3), S. 67; Hermann Spies, *Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs* (wie Anm. 17), S. 41–96, S. 85f.

20 Peter Mohr, *Die Handschrift B 211–215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel und Basel 1955, S. 39, S. 37 (*Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel* 7).

21 Die Komposition ist unediert; eine Konkordanz findet man in D-Mbs: Mus. Ms. 19, Nr. 8.

22 Spies, *Geschichte der Domschule zu Salzburg* (wie Anm. 7), S. 1–88; S. 20–26: II.1. Die Domschule und die Poetenschule des Johannes Mulinus.

Übersicht 3: Ausschnitt aus dem Inhaltsverzeichnis des Stimmbuchsatzes D-Rp: B 216–219 (3 Stimmbücher mit insgesamt 30 Motetten, geistlichen deutschen Liedern und Messen), um 1538 (Hervorhebungen durch die Autorin).

16	Jacobus Obrecht	Salve regina
17	Johanes Stomius v. Müling	Resonet in laudibus (1° pars) Hodie apparuit in Israel (2° pars) Magnum nomen Domini (3° pars)
19	v. eiusdem [Stomius]	Dies est letitia
20	v. eiusdem [Stomius]	Gelobet seist du Jesu Christ
21	eiusdem authoris [Stomius]	Puer natus in Bethlehem
22	idem [Stomius]	Surrexit Christus hodie
23	Justus Jonas dedit	Wo got der Herr nit bey uns [Füllstück, anderer Textschreiber]
24	Henricus Finck	Kyrie Gloria Credo Sanctus Agnus
	[Auffüllung der leeren Restseiten, zunehmend dichter]	
25		Vater unser im Himmelreich
26		Nun freut euch liebe Christen
27		Wir glauben all an einen Gott
28		Da pacem Domine
	[auf dem Außendeckel]	
29		Mensch wiltu leben seliglich
30		Nun bitten wir den heiligen Geist

Wie sehr jedoch die Kraft der neuen Religion auch in Salzburg schon ihre Wurzeln geschlagen hatte, zeigt ein Flugblatt, das kurz nach dem Augsburger Religionsfrieden als *Trostschrift* eines Salzburger Exilanten ins Land geschleust wurde. Die Sprache ist kräftig, die Ausdrücke sind deftig und die Bilder stark. Und auch hier ist der Einfluss der Reformation auf das Salzburger Musikleben gleichsam nur in homöopathischen Dosen – in einem einzigen Satz, als Verbot formuliert – dokumentiert:²³

23 Ediert und kommentiert in Gerhard B. Winkler, „*Ain schone Trobtschrifft in allerlay leiden und Trübsal der verfolgten Christen im Stiff Salzburg*“. Eine anonyme evangelische Flugschrift des 16. Jahrhunderts, in: *Ecclesia militans. Studien zur Konzilien- und Reformationsgeschichte*, hrsg. von Walter Brandmüller u. a., Bd. 2, Paderborn 1988, S. 417–433. Die zitierten Passagen sind von mir sprachlich modernisiert worden.

Trostschrift
zum Neujahrstag 1558

Eine schöne Trostschrift in allerlei Leiden und Trübsal, den verfolgten Christen im Stift Salzburg [gewidmet, die handelt] von ihrem tyrannischen Bischof, der ein Feind und Verfolger ist aller christlichen und göttlichen Religion [...]

[...] Es spricht Matthäus im 22. Kapitel: Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist; man muss dem Kaiser nit geben, was Gottes ist! So will Christus das auch nit haben, was er dem Kaiser einmal gegeben hat. Es will aber unsere gottlose Obrigkeit zu weit greifen und will allbei das haben, das ihm nit gebührt. Sie [die Obrigkeit = der Erzbischof] will das Herz und die Seele haben, das gebührt ihr nit. Gott hat ihr ein Ziel und Richtschnur gesteckt. Dabei soll sie bleiben. Er hat ihr Leib und Gut zugeteilt und befohlen zu regieren, die Bösen zu strafen, die Frommen zu schützen, damit Land und Leut, Leib und Gut wohl und friedlich regieret wurd. So fahen sie das Ross bei dem Arsch an, spannen den Wagen vor die Pferde, kehren das Hintere herfür, greifen Gott in seine Regierung, wollen das Herz und die Seel regieren, wollen uns gebieten: so und so musst du glauben, so und so musst du beichten, [das] Sakrament in einer Gestalt empfangen, wie sie denn letztes vergangenes Jahr [uns] tyrannisiert haben. Haben uns verboten, geistliche Psalmen und Lieder zu singen. Haben auch daneben die schönen Bücher, die Heilige Schrift, als Ketzerei gescholten und zum Bereich der Obrigkeit befohlen, die ihnen Gott nit schenken wird, damit sie sein heilig Wort also schänden und lästern mit ihren vergifteten, verzweifelten Rachen. [...]

Deshalb, liebe Christen im Bistum Salzburg, seid nur getrost und fröhlich und lasst euch von eurem tyrannischen Bischof, der Christen blutdurstigen Wolf, nit so sehr erschrecken! [...]

Gott weiß, wo man Ihn suchen muss am Jüngsten Tag [...]: Es muss einer gute Holzschuh anhaben, dass ihm das höllische Pflaster nit an die Fueß brennet. [...]

Es ist ein Ottergezücht zu Salzburg, wie ein Wespennest!

Abbildungsnachweis:

Reformation-Emigration-Protestanten in Salzburg, hrsg. von Friederike Zaisberger, Salzburg 1981.

Die mit diesem Beitrag verbundene Absicht ist weder, einen impliziten Bezug zur Konferenz-Thematik der Stadt Magdeburg zu ignorieren, noch diesen durch eine übergeordnete europäische Perspektive zu ersetzen. Vielmehr soll es darum gehen, über den recht abstrakten Begriff der „Urbanität“ andere Zugänge zum Komplex „kulturelles Zentrum“ zu finden und diesen im Idealfall um einige Perspektiven zu ergänzen.

Zur Begriffswahl: „Urbanität“ ist hier nicht nur im Sinne von „städtisch“ zu verstehen, sondern in einer weitergefassten Bedeutung: Bereiche wie etwa Musikdenken, Musikleben u. a. sind im Zeitraum des 17. Jahrhunderts mit Bezug auf die Stadt als übergeordnetes kulturelles Phänomen zu interpretieren. Keinesfalls soll durch diese Fragestellung die mittlerweile als überkommen geltende Heroen- durch eine Lokalgeschichte substituiert werden, mithin – um im Jargon zu bleiben – an die Darstellung der „Meister“ die der Städte treten, was nichts anderes bedeuten würde, als die Perspektive des Beobachters geringfügig zu verändern. Die Stadt andererseits als Katalysator musikalischer, musiktheoretischer wie allgemein kultureller Prozesse zu sehen, mag zwar einleuchtend erscheinen, ist aber letztendlich trivial. Den Begriff „Urbanität“ mit Leben zu füllen, so dass er weitergehende Erkenntnisse zu vermitteln verspricht, ist somit die vordringliche Aufgabe, die meinen weiteren Betrachtungen vorausgehen muss.

1996 veröffentlichte der niederländische Anthropologe, Biochemiker und Sozialwissenschaftler Fred Spier ein Buch mit dem Titel *Big History*, das aus einer interdisziplinären Vorlesungsreihe an der Universität Amsterdam hervorgegangen ist, die Spier zusammen mit dem Soziologen John Goudsblom gehalten hat. Der Buchtitel selbst geht auf den australischen Historiker David Christian zurück, der ihn 1991 erstmals verwendete und der mit diesem Begriff einen einheitlichen „Überblick über die gesamte, uns bekannte Geschichte vom Anfang des Universums bis zum Leben auf der Erde heute“ liefern wollte. Spiers Buch trägt im englischen Original den prägnanten Titel: *Big History. From the Big Bang until today*, in der deutschen Übersetzung den Goethes *Faust* unter leichter Variation entlehnten Untertitel *Was die Geschichte im Innersten zusammenhält*.¹ Spier geht es zunächst um die Entwicklung einer „Theorie eines einheitlichen, allumfassenden Strukturmodells“, zu dem alle Wissenschaften beitragen.² Wegen der höchst unterschiedlichen, systemimmanenten Vorgehensweisen der einzelnen Wissenschaften ist der Versuch, zu einer „Big History“ zu finden, in dieser Form bis dato

1 Fred Spier, *Big History. Was die Geschichte im Innersten zusammenhält*, dt. Ausg. Darmstadt 1998.

2 Ebd., S. 7.

noch nicht unternommen worden, wenngleich es zahlreiche Vorformen gab. In seinem überwiegend auf sozialen und ökologischen Aspekten basierenden Modell setzt Spier den Begriff des „Regulationssystems“ (original: „regime“), mit dem er ein Wechselverhältnis von kreativen und zerstörerischen Kräften umreißt. Die ersten Staatsformen, so Spier, entstanden etwa 5.000 Jahre v. Chr., „und zwar in vielen Regionen auf der ganzen Erde“ und überdies unabhängig voneinander, „ohne dass irgendein Einfluss von anderen, bereits existierenden Staaten auf sie einwirkte.“³ Dies ist umso bemerkenswerter, als – wiederum Spier – „in keiner bestimmten menschlichen Gesellschaftsform [...] das Urbild der Entwicklung der Staatenbildung angelegt“ gewesen sei.⁴ Vielmehr lebte der Mensch bereits in der Urgesellschaft in Regulationssystemen sozialer Art, die im Laufe der Geschichte Transformationen unterworfen waren, von denen ein Ergebnis der Übergang von der Agrar- zur industriellen Gesellschaft war.

Siedelt man versuchsweise die Stadt als Element im Modellbereich dieser „Big History“ an, so lässt sie sich schnell in die beschriebenen Abläufe eingliedern: Fraglos ist sie Teil eines Regulationssystems mit kreativen wie zerstörerischen Kräften, und ebenso fraglos ist sie im Transformationsprozess dieser Systeme anzusiedeln. Der Begriff der „Urbanität“ fügt sich in dieses prozessuale Kontinuum ein: Kulturelle Entwicklungen – obwohl in Spiers System kaum thematisiert – sind als Teil sozialer und ökologischer Prozesse nun an die städtische Gesellschaft gebunden. In dieser Breite der geschichtlichen Darstellung lassen sich jedoch offenbar keine weiteren gültigen Aussagen zum Thema machen. Denn die Tatsache, dass kulturelle Prozesse sich primär im urbanen Umfeld abspielen, ist schon als rein statistischer Befund offensichtlich; andererseits aber dürfte es müßig erscheinen, ein Regulationssystem dort zu konstruieren, wo es keinen Erkenntnisgewinn mehr verspricht. Hieraus folgt, dass kulturelle Entwicklungen zwar einerseits bis zu einem gewissen Grad an die Konnotationen des Urbanen gebunden sind, dass sie aber andererseits eine untergeordnete Rolle in einem Spierschen Regulationssystem spielen, wohingegen sie durchaus nicht voraussetzungslos und unabhängig zu betrachten sind. Einige dieser Voraussetzungen und Abhängigkeiten sind es, die im Hinblick auf die Kategorie des Urbanen hier untersucht werden sollen.

So ist das Thema „Musik und Urbanität“ vordringlich im Bereich von Soziologie und Sozialgeschichte der Musik anzusiedeln, wie eine Fachtagung zu diesem Thema zeigt, die die Fachgruppe „Soziologie und Sozialgeschichte der Musik“ in der Gesellschaft für Musikforschung 1999 abhielt.⁵ Und es erwies sich, dass die Umkehrung der Perspektive von einer universalen zu einer partikular phänomenologischen Geschichtsbetrachtung zur Erhellung der Phänomene beitragen kann: „Städte schaffen sich ihre eigenen Welten.“⁶ Dass diese Welten unter dem beschriebenen Aspekt in erster Linie die des 20. und 21. Jahrhunderts waren bzw. sind, ist dem soziologischen bzw. systematischen Ansatz geschuldet, der sich vorwiegend auf Phänomene der Gegenwart bezieht, die sich unter dem beschriebenen Aspekt in besonderer Weise mit dem Bereich des Urbanen in der Musik verbinden; als Beispiel sei nur das weite Feld der Klang-Landschaften („sound

3 Ebd., S. 97.

4 Ebd.

5 *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (*Musik-Kultur*, Bd. 9).

6 Christian Kaden, *Vorwort*, in: *Musik und Urbanität* (wie Anm. 5), S. 7f., hier S. 7.

scapes“) genannt. Dies hat die Veranstalter aber nicht davon abgehalten, eine groß angelegte Sektion über *Urbane Mentalitäten in historischen Kontexten* einzufügen, und es zeigt sich, dass diese Kategorie in der unterschiedlichsten Weise für die Musikgeschichte ab dem 14. Jahrhundert anwendbar ist.

Was die Musik des 17. Jahrhunderts betrifft, um die es in diesem Beitrag gehen soll, so zeigt sich ein prägnantes Beispiel in der Tatsache, auf die Bernhard Schrammek hingewiesen hat, dass nämlich der 1623 zum Papst gewählte Kardinal Maffeo Barberini den Namen Urban VIII. annahm und dass dies durchaus eine Bedeutung hatte, was sich nicht zuletzt in der jüngsten Geschichte des Papsttums wieder gezeigt hat. Urban VIII. bewies in seinem mit einundzwanzig Jahren beträchtlich langen Pontifikat, dass er sich als „städtischer“, will sagen: „römischer“ Papst sah, und er bekräftigte dies durch die Realisierung zahlreicher bedeutender Bauprojekte und großer Feste für die Bewohner der Stadt.⁷ Musikalisch wird der Komplex der Urbanität in der Blüte der Kirchenmusik im Anschluss an das Tridentiner Konzil sichtbar; aber auch Phänomene, die abseits der „Hauptströmungen“ liegen, zeigen die Relevanz dieser Kategorie: Die etwa vierzig Kardinalshaushalte, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom bestanden, unterhielten gewaltige Mitarbeiter-Stäbe, oftmals achtzig bis hundert Personen, unter denen sich zunehmend Künstler und eben auch Musiker befanden.⁸

In der weiteren Verfolgung der kulturell relevanten Perspektiven zeigt sich, dass auch vermeintlich abseits liegende Zeitumstände und Begebenheiten eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielen. In diesen Zusammenhang gehört die demographische Situation der Städte im 17. Jahrhundert. Kriege und Seuchen veränderten in der ersten Jahrhunderthälfte diese Situation in den europäischen Ländern erheblich, und zwar so erheblich, dass erst in den 50er bis 70er Jahren des 18. Jahrhunderts der Bevölkerungsstand von um 1600 wieder erreicht wurde.⁹ - Einige Details seien genannt:

In Spanien ging die Bevölkerungsstärke innerhalb von 60 Jahren (1590–1650) um zwei Millionen Einwohner (von 8,5 auf 6,5 Millionen) zurück, in besonderem Maße verursacht durch die Pest. In Valencia verursachte sie allein 1647/48 knapp 17.000 Tote. Schlimmer noch wirkte sich die Seuche in Sevilla aus: Waren 1599 noch 8.000 Tote zu beklagen, so stieg die Zahl 1649/50 auf 60.000 (von gut 100.000 Einwohnern, mithin mehr als die Hälfte der Bevölkerung). Politisch und soziologisch bedeutete dies Sevillas Ende als Handelszentrum.¹⁰

Ähnliche Ergebnisse lassen sich für Italien feststellen, wo der gesamte Bevölkerungsrückgang 14% betrug – auf das Konto der Pest gingen in wenigen Jahren knapp 180.000 Tote, wobei zu beachten ist, dass hier regional beträchtliche Unterschiede herrschten: Während Süditalien weitgehend verschont blieb, liegt die Quote des Bevölkerungsrückgangs in Mittelitalien bei 10% und im Norden des Landes bei 22% bis 25%. „Damit lebten in Norditalien 1650 10% weniger Menschen als 100 Jahre zuvor.“¹¹

Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation schließlich traf es mit der größten Wucht, weil es unter den unmittelbaren Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges zu leiden hatte. Auch hier gab es Regionen wie Nordwestdeutschland, die von der verhee-

7 Bernhard Schrammek, *Römische Musikerkarrieren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Musik und Urbanität* (wie Anm. 5), S. 106–118, hier S. 106.

8 Ebd., S. 107.

9 Richard van Dülmen, *Entstehung des frühneuzeitlichen Europa 1550–1648*, Frankfurt (Main) 1982, S. 22.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 23.

renden Entwicklung verschont geblieben waren (Hamburg erlebte sogar einen Bevölkerungszuwachs); jedoch ändert dies nichts an der Tatsache, dass die Rückgangsquote in den anderen Ländern durchschnittlich bei 50% lag, in Mecklenburg, Hessen, der Pfalz und Württemberg dürfte sie sogar 60% bis 70% betragen haben. Von Württembergs ursprünglicher Bevölkerung von 450.000 Menschen lebten 1639 noch gut 100.000. Und obwohl die Todesrate in den Städten insgesamt niedriger war als auf dem Land, wurde beispielsweise die Bevölkerung von Augsburg von 48.000 Einwohnern vor dem Krieg auf 17.000 danach dezimiert.¹² Tatsächlich stellt das Schicksal Magdeburgs im Dreißigjährigen Krieg einen Sonderfall dar, da es durch seine nahezu vollständige Zerstörung quasi aufgehört hatte zu existieren: Die Bevölkerung sank von etwa 30.000 auf unter 500 Einwohner (bzw. Überlebende), 1638 schätzt man die Zahl auf knapp 3.000, und noch um 1800 war mit ca. 23.000 Einwohnern die alte Bevölkerungsstärke noch nicht wieder erreicht.

In ihrer Gesamtheit führten diese Prozesse zu einer Verlagerung der großstädtischen Konzentration: Während die alten Städte in süd- und mitteleuropäischer Lage durch die beschriebenen Vorkommnisse ihre Position einbüßten, wuchs in den weiter nördlich gelegenen Kapitalen wie Paris, London und Amsterdam die Bevölkerung.¹³ Londons Einwohnerzahl war am Ende des 17. Jahrhunderts auf das Zehnfache angewachsen; es war mit 400.000 Einwohnern die bevölkerungsreichste Stadt Europas, gefolgt von Paris, Konstantinopel und Neapel.¹⁴

Sind Entwicklungen wie die kurz skizzierten erheblichen demographischen Prozesse quasi als „höhere Gewalt“ anzusehen – die gleichwohl sehr unmittelbare Auswirkungen auf die Merkmale des Urbanen hatten – so sind die in aller Regel auf langwierige Entwicklungen zurückzuführenden inneren Relationen ganz anders beschaffen. So gehörten beispielsweise zur Besonderheit der städtischen Sozialstruktur – im Unterschied zur ländlichen Bevölkerung – die gesellschaftlichen Stände; jede deutsche Stadt verfügte über vier bis sechs solcher Stände. „In sie wurde man hineingeboren, aus ihr gab es nach menschlichem Ermessen kein Entrinnen.“¹⁵ Genuin städtische Musikformen waren Bestandteil dieser Rangordnung; wenn Musik außerhalb der Kirchen erklang, dann waren die Anlässe solche, die innerhalb der ständischen Hierarchie angesiedelt waren und die diese zumeist noch bestätigten. Das wird deutlich, wenn man sich die Funktionen dieser Musikausübung vor Augen führt: Musik erklang im Stadtleben seit dem 15. Jahrhundert zu repräsentativen Anlässen wie Amtserhebungen, zumeist aber war ihre Funktion mit wesentlich profaneren Zwecken besetzt: Hier sind die Aufgaben von Turmbläsern und Stadtpfeifern zu nennen (Stundensignale, Nachtwache), die Aufmerksamkeit erregende Funktion der Musik bei der Bekanntgabe von Ankündigungen und Ereignissen, Hinrichtungen wie Festumzügen.¹⁶

Insgesamt sind die Formen der städtischen Musikkultur im 17. Jahrhundert trotz der teilweise gravierenden Einschnitte durch Krieg und Seuchen in ihrer historischen Kontinuität nicht abgerissen, und es ist faszinierend zu beobachten, wie sich diese Traditio-

12 Ebd.

13 Ebd., S. 28.

14 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber 1981, ²1996, S. 26 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 4).

15 Ebd., S. 27.

16 Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977, S. 138–147 (*Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III/8).

nen unter den unterschiedlichsten lokalen Gegebenheiten jeweils erhalten oder aber in andere Formen übergehen. So zeigt sich, dass die urbane musikkulturelle Entwicklung auch abseits der Metropolen und somit unabhängig von deren finanziellen Ressourcen, weltlichen wie kirchlichen, im 17. Jahrhundert voranschreitet – allerdings unter anderem Vorzeichen. Die westfälische Stadt Minden mag hierfür ein Beispiel sein. Als katholischer Bischofssitz bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts verfügte der Mindener Dom nachweislich seit dem 13. Jahrhundert über Orgeln, die Michael Praetorius 1619 im zweiten Band des *Syntagma musicum* erwähnt.¹⁷ Träger der musikalischen Kultur waren jedoch im 17. Jahrhundert das evangelische Kantorat sowie – in späthumanistischer Tradition – die Chöre der Lateinschule und des Gymnasiums.¹⁸ Die städtischen Musikformen – eine Stadtpfeiferei gab es in Minden wie in anderen Städten auch – erfuhren durch den Dreißigjährigen Krieg, von dem Minden dank seiner geographischen Lage weitgehend verschont blieb, zwar insofern eine Einbuße, als aufgrund der wirtschaftlich schlechten Situation der Stadt keinerlei städtische Musikanten beschäftigt wurden; jedoch bediente man sich der Dienste des Schulchors, fahrender Spielleute auf der Durchreise oder von Pfeifern und Trommlern der Garnisons- und Besatzungsheere.¹⁹ Provinziell ist an Minden nicht so sehr die Tatsache, dass es keine Residenzstadt (mehr) war und somit finanzielle Ressourcen in erheblichem Maße fehlten, sondern viel eher, dass kein weiträumiger kultureller Austausch stattfand (was natürlich in einem gewissen Zusammenhang stand).²⁰ Kulturelle „Urbanität“ definiert sich aber gerade in dieser Form des Konkurrierens und gegenseitigen Befruchtens. Dagegen sind die Strukturen der städtischen Musikformen, die auch solche kleineren Städte wie Minden aufweisen, im 17. Jahrhundert zwar außerordentlich dauerhaft und langlebig, aber sie repräsentieren doch eine ständische Hierarchie, die ein Abkomme vergangener Zeiten ist. Das Faszinosum der mittelalterlichen Stadt, das sich bei allen regionalen, soziologischen und kulturellen Individualisierungen beobachten lässt, ist das Zusammenleben von Angehörigen der unterschiedlichsten Stände auf engem Raum. Dieser Umstand hatte die Stadt einst zum Anziehungspunkt für Viele gemacht²¹ – doch er gilt nur noch bedingt für die urbane Kultur des 17. Jahrhunderts.

So ist als „urban“ auch die Tatsache anzusehen, dass Städte unabhängig von fürstlichen Residenzen kulturell existieren konnten; ein bemerkenswertes Beispiel ist die einzigartige Stadtlandschaft in Mitteldeutschland, wo – wie Klaus Hortschansky dargestellt hat – mindestens alle zwanzig Kilometer eine natürlich gewachsene Stadt angesiedelt ist.²² Solche ungewöhnlichen „Städteketten“ wie Eisenach – Gotha – Erfurt – Weimar – Naumburg – Weißenfels – Leipzig oder Jena – Gera – Glauchau – Zwickau – Chemnitz – Freiberg – Dresden – Bautzen – Görlitz bildeten neuartige Verbünde, in denen das Kulturleben auch unabhängig vom Vorhandensein fürstlicher Residenzen prosperieren

17 Jürgen Brandhorst, *Musikgeschichte der Stadt Minden. Studien zur Musikkultur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 1991, S. 78 (*Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster*, Bd. 3).

18 Ebd., S. 108f.

19 Ebd., S. 255.

20 Ebd., S. 304f.

21 Arno Borst, *Lebensformen im Mittelalter*, München 2002, S. 435.

22 Klaus Hortschansky, *Der mitteldeutsche Raum und seine Kantoren- und Organistenmusik. Regionalität und Ausstrahlung im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, Kassel u. a. 2000, Bd. 1, S. 188–195, hier S. 192.

konnte. Eine eingespielte Organisationsstruktur, wie sie wohl tatsächlich nur im städtischen Leben der Zeit denkbar ist, garantierte auch kleinen und kleinsten Städten wie etwa dem thüringischen Saalfeld ein reges Musikleben.²³

Doch die Kategorie der Urbanität hat nicht nur Bedeutung für das Musikleben; sie findet sich auch in Bereichen, wo man sie nicht unmittelbar vermutet, beispielsweise im Rahmen der Musikanschauung. Hier lassen sich von Land zu Land, wenngleich nur in mittelbarer Auswirkung, wesentliche Unterschiede feststellen, die in der jeweiligen nationalen Entwicklung begründet liegen und deren Relevanz unter dem Aspekt der Urbanität festzustellen ist.

So lässt sich in Italien, dem „Kernland“ der Renaissance-Musiktheorie eine vorsichtige Abkehr im Verlauf der groß angelegten musiktheoretischen Kompendien Franchino Gaffurios²⁴ und Gioseffo Zarlinos²⁵ erkennen. Waren diese Schriften noch der Rekonstruktion des antiken Tonsystems und seiner Modi verpflichtet, so findet sich doch bei Zarlino eine für die Zeit neuartige Verbindung der Theorie mit der musikalischen Praxis.²⁶ Neben dieser Hinwendung zum Praxis-Bezug der theoretischen Erkenntnisse ist in der Nachfolge Zarlinos – hauptsächlich sind hier seine Schüler Vincenzo Galilei²⁷ und Giovanni Maria Artusi²⁸ zu nennen – eine deutliche Abkehr vom Glauben an die universale Harmonie, „an die unendliche Weisheit der Natur, an die unvergleichliche Schönheit und Kraft der Konsonanzen aus einfachen Zahlenverhältnissen, an Zahlentheorien überhaupt als Fundament für praktische Entscheidungen in der Musik“²⁹ festzustellen. Stattdessen nehmen im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts im italienischen musiktheoretischen Schrifttum die Werke kleineren Zuschnitts an Zahl zu; es sind Schriften, die sich nun kleineren Teilgebieten, besonders mit Hinblick auf die musikalische Praxis, widmen und die großen spekulativen Gebäude des vorherigen Jahrhunderts zurücklassen.³⁰

In Frankreich, dessen Geistes- und Kulturleben sich durch die europaweit einmalige zentralistische Struktur des Königshofs und des Akademiewesens von der Entwicklung in Italien deutlich unterschied, war die Zeit einer genuinen Musiktheorie noch nicht angebrochen. War zwar auch hier der Wunsch nach einer Restitution der antiken Musik deutlich vorhanden, so wurden doch keine eigenen Forschungen unternommen, dieses Ziel zu erreichen. Insbesondere innerhalb der Dichtergruppe der *Pléiade* unter der Leitung von Pierre de Ronsard wurde die italienische Musiktheorie rezipiert und kreativ umgesetzt.³¹ Wenn auch die weitere Entwicklung der in Italien durchaus vergleichbar

23 Vgl. hierzu: Dietlinde Rumpf, *Zur städtischen Musikpflege des Saalfelder Kantorats im 17. Jahrhundert*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft* (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 93–98.

24 *Theorica musicae*, Mailand 1492, *Practica musicae*, Mailand 1496 und *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Mailand 1518.

25 *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558.

26 Claude V. Palisca, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989, S. 221–306, hier S. 225 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 7).

27 *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Florenz 1581.

28 *L'Artusi overo delle imperfetioni della moderna musica*, Venedig 1600.

29 Palisca, *Jahrzehnte um 1600* (wie Anm. 26), S. 241.

30 Vgl. Renate Groth, *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert* (wie Anm. 26), S. 307–379, hier S. 311.

31 Z. B. Pontus de Tyard, *Solitaire premier*, Lyon 1552, *Solitaire second*, ebd. 1555.

ist, so ist die genuin französische Musiktheorie, die im 17. Jahrhundert überhaupt erst entsteht, in noch stärkerem Maße diesen praktischen Aspekten verpflichtet.³²

Komplexer noch ist die Lage der deutschsprachigen Musiktheorie. Bietet sie schon im 16. Jahrhundert kein einheitliches Entwicklungsbild,³³ so erscheint ihre Entwicklung im 17. Jahrhundert – auch durch die markante Zäsur des Dreißigjährigen Kriegs – gebrochen.³⁴ Das zeigt allein die Nennung so unterschiedlicher Theoretiker-Persönlichkeiten wie Sethus Calvisius (1556–1615), dessen Schriften die „magische“ Jahreszahl des Stilwandels um 1600 umgeben,³⁵ und den am Jahrhundertende anzuesiedelnden Wolfgang Caspar Printz (1641–1717).³⁶

Um einem nun möglichen Missverständnis vorzubeugen: Es soll keineswegs die These vertreten werden, dass die beschriebene konzeptionelle Umorientierung im musiktheoretischen Schrifttum auf neuartige Merkmale des Urbanen zurückzuführen ist. Und diese lassen sich offensichtlich in den – erheblich auch regionalen Entwicklungen unterworfenen – Schriften ebenfalls nicht auffinden. Betrachtet man jedoch die allgemeine Entwicklung der Inhalte, so wie es bereits angedeutet wurde, dann zeigt sich doch in der *grosso modo* festzustellenden Abkehr von in humanistischem und Renaissance-Denken angesiedelten kompendienhaften Gesamtdarstellungen eine Hinwendung zur musikalischen Praxis – einer Praxis, die sich durch den Stilwandel um 1600 deutlich gewandelt hatte. Und diese Neuausrichtung der Musiktheorie (bzw. des Musikdenkens allgemein), die Abkehr von der *Musica speculativa* zugunsten der *Musica practica*, ist auch – wenngleich nicht allein – auf Merkmale zurückzuführen, die in der insgesamt verstärkten Urbanisierung der Gesellschaft im Verlauf des 17. Jahrhunderts entwickelt werden. Zur ständischen (und entsprechend niedrig angesiedelten) Musikpflege der Stadt seit dem Mittelalter tritt nun eine Musikkultur, die sich nicht nur institutionell am Lebensraum der Stadt orientiert; auch die sie begleitende Theorie erfährt hierdurch eine neue Ausrichtung.

Indem sich das musiktheoretische Schrifttum von der spekulativen auf die praxisnahe Seite verlegt, also nicht mehr eine Utopie zu realisieren versucht, sondern stattdessen auf die aktuelle musikalische Realität reagiert, ist stets auch der Zusammenhang mit einer aktuellen, zeitgenössischen Musikanschauung gegeben – sei es in den Bereichen des neuen opernhaften Rezitativs, Fragen der temperierten Stimmung oder auch auf

32 Vgl. insgesamt: Manuel Gervink, *Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition*, Frankfurt (Main) 1996 (*Europäische Hochschulschriften*, Bd. XXXVI/160).

33 Klaus Wolfgang Niemöller, *Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen*, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, I. Teil: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003, S. 69–98, hier S. 71 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8/I).

34 Vgl. die komplexe Systematik, mit der Werner Braun diesen Bereich erschlossen hat. – Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, II. Teil: *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8/II).

35 Sethus Calvisius, *MEΛOΠOIIA sive melodiae condendae ratio*, Erfurt 1592, Magdeburg 1630, *Exercitationes musicae duae*, Leipzig 1600, *Exercitatio musica tertia*, Leipzig 1611.

36 Wolfgang Caspar Printz, *Compendium musicae signatariae*, Dresden 1689, Dresden und Leipzig 1714, *Exercitationes musicae theoricopracticae coriusae de concordantiis singulis*, Dresden 1689, *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, *Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist* (3 Bde.), Dresden und Leipzig 1696.

dem nun neu aufkommenden Feld der Musikerbiographik.³⁷ Dies generell als Merkmal des „Urbanen“ zu charakterisieren, wäre sicherlich verfehlt. Doch die Rolle der wieder erstarkten Städte im Zeitalter einer musikalischen Umbruchsituation ist nicht zu leugnen. Dass dies in der Musikanschauung reflektiert wird, verwundert nicht.

Von dieser Situation aus führt der Weg in das 18. Jahrhundert, das mit der weiteren Verbürgerlichung von Kunst und Kultur auch die Merkmale der Urbanität weiter ausbaut – verbunden mit einer Neuorientierung des Geisteslebens an „klassischen“ und aufklärerischen Merkmalen.

³⁷ Vgl. Manuel Gervink, *Voraussetzungen und Grundlinien deutscher Musikerbiographik im 18. Jahrhundert*, in: AcM 67 (1995), Fasc. I, S. 39–54.

In der 1.200-jährigen Geschichte der Stadt Magdeburg fallen zwei durch Zerstörungen verursachte Zäsuren besonders ins Auge: einmal die während des Zweiten Weltkriegs erfolgte Zerstörung der Innenstadt und zum anderen die fast vollständige Vernichtung vom Mai 1631.

Die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges infolge des Bombenkrieges und der erbitterten Verteidigung der Stadt gegen die im April 1945 angreifenden US-amerikanischen Truppen bildeten einen tiefen Einschnitt in der Geschichte der Stadt. Mehrere tausend Menschen wurden bei den Angriffen getötet.¹ Die Stadt verlor 1945 ihr innerstädtisches, bis dahin weitgehend barockes Stadtbild. Doch die grundsätzliche Stellung Magdeburgs als mittlere Großstadt oder gar die weitere Existenz der Stadt standen nicht in Frage. So schwer die Wirkungen des Krieges auch waren, unterschieden sie sich nicht prinzipiell von denen in vielen anderen deutschen Städten vergleichbarer Größenordnung.

Die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges dienten zwar als eine Begründung dafür, dass im Jahre 1945 die Hauptstadtfunktion innerhalb des entstehenden Landes Sachsen-Anhalt an Halle (Saale) überging. Es zeigte sich jedoch, dass auch dies nur eine vorübergehende Erscheinung war, die nach 1990, als das Land Sachsen-Anhalt wieder errichtet wurde, zugunsten der Stadt Magdeburg korrigiert worden ist. Der „Hauptstadtstreit“ zwischen Magdeburg und Halle stellt im Übrigen ein bereits seit mehreren Jahrhunderten schwelendes Problem zwischen den beiden Städten dar, das sich in der Vergangenheit durchaus wechselvoll gestaltet hatte.²

1 Es gibt in der einschlägigen Geschichtsschreibung eine anhaltende Debatte über die Zahl der Toten. Noch während der letzten Wochen des Zweiten Weltkrieges kam die ursprünglich von der britischen Propaganda genannte Zahl 16.000 ins Spiel, die von den Nationalsozialisten übernommen wurde, um die Brutalität britischer Kriegsführung zu demonstrieren. In der Zeit der DDR wurde bis 1985 ebenfalls ständig die Zahl 16.000 verwendet. In diesem Jahr erschien eine Publikation von Rudi Hartwig und Manfred Wille, die auf der Basis von Archivmaterialien erstmals eine Zahl um 3.000 Tote im Zusammenhang mit dem schwersten Luftangriff vom 16. Januar 1945 nannte. Das hatte eine heftige Kontroverse mit der damaligen Stadtverwaltung zur Folge, weil diese den Autoren Verharmlosung des Krieges vorwarf. Vgl. Rudi Hartwig und Manfred Wille, *Magdeburg im Feuersturm*, Magdeburg 1985. Zum diesem Problem vgl. vor allem: „*Dann färbte sich der Himmel blutrot ...*“. *Die Zerstörung Magdeburgs am 16. Januar 1945*, hrsg. von Matthias Puhle, Magdeburg 1995.

2 Bereits in mittelalterlicher Zeit residierten die Magdeburger Erzbischöfe auf der Burg Giebichenstein bei Halle. Erzbischof Ernst von Wettin (1476–1513) errichtete nach 1478 in Halle die Moritzburg, die fortan alleinige und dauerhafte Residenz der Landesherren blieb. Erst im Jahre 1713 verfügte die preußische Krone den Umzug der Behörden des nunmehrigen „Herzogtums Magdeburg“ von Halle nach Magdeburg. Mit der Gründung der preußischen Provinz Sachsen 1815 wurde Magdeburg Provinzialhauptstadt. Als aber nach 1945 das Land Sachsen-Anhalt entstand, wurde Halle zu dessen Hauptstadt bis zur Auflösung der Länder der DDR im Jahre 1952.

Aus der Perspektive der Stadtgeschichte insgesamt wird jedoch deutlich, dass die Zerstörung der Stadt im Jahre 1631 die wesentlich folgenreichere war.

Die Stadt Magdeburg schien am Beginn des 17. Jahrhunderts im Zenit ihrer Macht zu stehen. Sie war im Reich und in der ganzen westlichen Christenheit bekannt und berühmt als standhafte Bastion des lutherischen Glaubens, als die Stadt, die dem kaiserlichem Interim getrotzt hatte und „Unseres Herrgotts Kanzlei“ genannt wurde.³ Aus dieser Stellung in den konfessionellen Auseinandersetzungen der Zeit leitete die Elbestadt einen charakteristischen Teil ihres Selbstverständnisses ab. Neben der herausragenden Position als Zentrum des Protestantismus war es vor allem ihr Streben nach Reichsunmittelbarkeit, das die Politik der Stadt bestimmte. In dieser Frage hatte Magdeburg durchaus Erfolge erreicht, denn die Stadt war wiederholt in Vertragssysteme einbezogen und damit sowie in mehrerer anderer Hinsicht faktisch als reichsfreie Stadt anerkannt worden.⁴ Trotz einer Vielzahl von diplomatischen Manövern kam Magdeburg der offiziellen Anerkennung der Reichsfreiheit aber nicht entscheidend näher.

Die Stadt argumentierte mit einem Privileg Kaiser Ottos des Großen, das jedoch nicht vorgelegt werden konnte. Es bestanden bereits zu dieser Zeit Zweifel, ob ein solches Privileg jemals vorhanden, bzw. falls es vor dem Brand von 1631 existiert hat, echt oder gefälscht war.

Das Stadtbild wurde von zahlreichen bedeutenden sakralen und profanen Bauten bestimmt, die auf das Selbstverständnis Magdeburgs als Kaiser- und Hansestadt verwiesen. Das kaiserliche Reiterstandbild, der bekannte und bis heute erhaltene „Magdeburger Reiter“ vor dem Rathaus, ist ein hervorragendes Beispiel dafür.⁵

Im sächsischen Quartier der Hanse hatte Magdeburg Anfang des 17. Jahrhunderts zusammen mit Braunschweig die Vorortfunktion inne.⁶ Als Handelsstadt wie als politischer und kultureller Mittelpunkt kamen im deutschen Nordosten nur wenige andere Städte der Elbmetropole gleich. Sie verfügte um 1631 über etwa 30.000–35.000 Einwohner und gehörte damit zu den größten Städten des Reiches.

3 Vgl. *Friedrich Wilhelm Hoffmanns Geschichte der Stadt Magdeburg*, neu bearbeitet von Gustav Hertel und Friedrich Hülße, Bd. 1, Magdeburg 1885, S. 499f.

4 Die Stadt Magdeburg wurde in protestantischen Bündnissystemen – z. B. Torgauer Bund, Schmalkaldischer Bund – wie eine freie Reichsstadt behandelt. Im Reichsmaßstab trat sie z. B. bei der Unterzeichnung des Nürnberger Religionsfriedens von 1532 als Vertragspartner auf. Zum Problem der Stadtverfassungen in der frühen Neuzeit vgl. u. a. Klaus Gerteis, *Die deutschen Städte in der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1986, S. 65ff.

Im Streit um die Magdeburger Reichsfreiheit beriefen sich beide Parteien, Stadt und Landesherr, auf Festlegungen Kaiser Ottos des Großen. Die Stadt Magdeburg stützte sich auf ein Privileg des Kaisers vom 7. Juni 940, welches sie aber nicht nachweisen konnte. Administrator und Domkapitel beriefen sich dagegen darauf, dass der Kaiser angeblich im Rahmen einer Schenkung die Stadt an das Erzbistum gegeben habe, ohne jedoch ebenfalls dafür einen Beweis führen zu können.

Zu den diplomatischen Bemühungen der Stadt Magdeburg vgl. vor allem: Otto von Guericke, *Relationes, derer dem Herren Bürgermeister wegen gemeiner Stadt Magdeburgk 18 Jahr nach ein ander uffgetragenen und anvertrauten 17 unterschiedenen, mehrerentheils gar langwirigen Verschickungen (1642 bis 1660)*, Halle (Saale) 2005 (Otto von Guericke, *Gesamtausgabe*, hrsg. von der Otto-von-Guericke-Gesellschaft Magdeburg, Bd. 2).

5 Vgl. zum Magdeburger Reiter vor allem: Ernst Schubert, *Der Magdeburger Reiter*, in: *Magdeburger Museumshefte*, Heft 3, hrsg. von Matthias Puhle, Magdeburg 1994, S. 3f.

6 Vgl. zu dieser Frage vor allem: Wilfried Ehbrecht, *Magdeburg im sächsischen Städtebund. Zur Erforschung städtischer Politik in Teilräumen der Hanse*, in: *Festschrift für Berent Schwineköper*, hrsg. von Helmut Maurer und Hans Patze, Sigmaringen 1982, S. 319ff; Matthias Puhle, *Die Politik der Stadt Braunschweig innerhalb des sächsischen Städtebundes und der Hanse im späten Mittelalter*, Braunschweig 1985, S. 195ff.

Allerdings hatte es auch Rückschläge für die Stadtentwicklung gegeben, deren größter die Niederlage Magdeburgs im Handelsstreit mit Hamburg war, in deren Folge Hamburg eine dominante Stellung im Elbhandel errang.⁷ Doch es bestand nicht nur die Auseinandersetzung mit Hamburg, hinzu kamen der Handelskonflikt mit der stark von den albertinischen Landesherren geförderten Stadt Leipzig, der Dauerkonflikt mit dem Herzog von Braunschweig-Lüneburg und weitere Probleme, deren positive Lösung für Magdeburg mit der Kraft der Stadt allein auf Dauer nicht zu erreichen war.

Die Stadt Magdeburg war verfassungsgeschichtlich gesehen die namensgebende Hauptstadt des protestantisch gewordenen Erzstiftes. Das Erzstift aber verfügte nur über ein kleines Territorium und befand sich seit einigen Jahrhunderten im Einflussbereich der mächtigen weltlichen Kurfürstentümer Sachsen und Brandenburg, deren Kampf um die Vorherrschaft an der Mittelelbe eine wesentliche Rahmenbedingung der Stellung Magdeburgs war. Noch 1550/51 hatte die Elbestadt dem Zugriff Kursachsens widerstehen können.⁸ Schon damals war kurbrandenburgische Unterstützung dabei vonnöten. Die Besetzung des Magdeburger Erzstuhles durch Albrecht von Brandenburg im Jahre 1513 trug auch zu jener Konfliktsituation bei, die zur Auslösung der Reformation in Mitteleuropa durch Martin Luther geführt hat. Nach der Reformation gelang es Brandenburg, dauerhaft die Position des Erzbischofs bzw. Administrators des Erzstiftes Magdeburg zu besetzen.

Doch vor dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges war von den Problemen der Magdeburger Stadtentwicklung oberflächlich wenig sichtbar. Der Krieg schien zunächst fern. Magdeburg zog sich in diesem Konflikt auf die hanseatische Position der Neutralität zurück, verfolgte weiter emsig das Ziel der Anerkennung seiner Reichsfreiheit und ging Handelsgeschäften nach. Das Neutralitätskonzept erwies sich jedoch auf längere Sicht als gefährlich, da sich die Elbestadt insgesamt in einer instabilen Situation innerhalb der politischen Machtkonstellation im Reich befand.

Die unsichere Lage der Stadt Magdeburg zwischen den Parteien des Krieges, ihre eigene Unentschlossenheit sowie die inneren Spannungen hinderten die Stadt nicht daran, erheblich aufzurüsten. Im Jahre 1623 waren die Arsenalen mit dem erforderlichen Kriegsgerät aufgefüllt und 800 Soldaten geworben.⁹

Das Mittelbecken wurde im Jahre 1625 Kriegsschauplatz. Die Armee des kaiserlichen Feldherrn Wallenstein rückte im Herbst dieses Jahres in das Erzstift Magdeburg und das Hochstift Halberstadt ein. Wallenstein hatte sofort damit begonnen, die „fetten“ Stifte auszuplündern. Er verlangte von Magdeburg die Öffnung der Tore sowie die Aufnahme einer Garnison und sicherte sogar zu, dass die Stadt beim evangelischen Glauben bleiben könne. Doch der Rat lehnte dies mit Unterstützung der Bürgerschaft ab. Mit der

7 Um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert hatte sich der Konflikt mit Hamburg verschärft, da Hamburg die Magdeburger Privilegien auf dem Gebiete der Kornverschiffung weiter missachtete. In diesem Konflikt spielte auch das Magdeburger Domkapitel eine wesentliche Rolle, das darauf bedacht war, die Stellung der Stadt Magdeburg zu schwächen und daher Hamburger Interessen gegen die Stadt unterstützte. Vgl. Friedrich Albert Wolter, *Geschichte der Stadt Magdeburg*, Magdeburg 1901, S. 116f.

8 Vgl. *Magdeburg 1200. Mittelalterliche Metropole, Preußische Festung, Landeshauptstadt. Die Geschichte der Stadt von 805 bis 2005*, hrsg. von Matthias Puhle, Stuttgart 2005, S. 156f.

9 Vgl. Hertel und Hülße, *Magdeburg* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 87.

Zurückweisung der Wallensteinschen Forderungen war die Stadt Magdeburg praktisch in eine Kriegssituation eingetreten. Gleichwohl versuchte man gegenüber dem Kaiser, eine taktierende Ausgleichspolitik fortzusetzen.¹⁰

Eines der Zeichen für das Zurückweichen der Stadt vor dem Druck Wallensteins war die Zustimmung des Rates zur Exhumierung und Translozierung der Gebeine des Heiligen Norbert, des 13. Erzbischofs von Magdeburg.¹¹ Die Übertragung der Gebeine Norberts nach Prag war ein die Öffentlichkeit der Stadt stark erregender Vorgang und stärkte die militant protestantische Opposition gegen die Ratspolitik des Ausgleichs und des Zurückweichens vor den Forderungen des Kaisers und seiner die Stadt umgebenden Truppen.

Zu dieser merkwürdigen, schwankenden Politik des Rates gehörte in dieser Zeit auch die Unterstützung der Armee Tillys, welche im Raum Hamburg operierte, mit Schiffen und sogar Kanonen. Im September 1627 erwarb sich der Rat Magdeburgs von Wallenstein das Recht, die Festungswerke auf 1.000 Schritt ausdehnen zu können und dabei einen großen Teil der Bauwerke der Vorstädte niederzulegen. Diese Maßnahme, die der Verteidigung der Stadt und der Beseitigung der ungeliebten Konkurrenz der Vorstädte gleichermaßen diente, musste allerdings sehr teuer erkaufte werden und schwächte Magdeburgs Finanzkraft weiter.¹²

Zutreffend hat August Wilhelm Francke im Jahre 1831 darauf hingewiesen, dass Magdeburg in „Anstrengungen für die Verteidigung evangelischer Freiheit seine Jugendkraft erschöpft“ hatte und dass man „nicht inne werden [wollte], daß sie [die Stadt] an einer inneren Abzehrung siehe“.¹³

Nachdem am 6. März 1629 das Restitutionsedikt in Kraft getreten war, endete die kaiserliche Politik des relativen Ausgleichs mit der Stadt und dem Erzstift. Der Kaisersohn Leopold Wilhelm wurde mit päpstlichem Entscheid zum Erzbischof von Magdeburg und Bremen ernannt, kam jedoch nicht in den Besitz des Erzstifts. Es setzten aber, gestützt auf das militärische Übergewicht der katholischen Partei, im Erzstift und in der Stadt Magdeburg massive Rekatholisierungstendenzen ein. Die Beschwichtigungspolitik Magdeburgs gegenüber den kaiserlichen Forderungen und Truppen war gescheitert. Zu der Blockade der Stadt kam 1629 auch die förmliche Belagerung.

Angesichts der Bedrängnis in der Rekatholisierungsfrage nahmen die Kräfte in Magdeburg wieder zu, die zur militanten protestantischen Partei neigten. Eine bedrohlich anwachsende Volksbewegung in der Stadt zwang den Rat dazu, ein folgenreiches Bündnis mit Schweden abzuschließen. Magdeburg war damit die einzige Hansestadt, die freiwillig ein förmliches Bündnis mit den Schweden schloss. Der schwedische König Gustav Adolf versprach seine baldige Ankunft und sandte seinen Hofmarschall, Oberst Dietrich von Falkenberg, in die Stadt. Falkenberg gelang es, Magdeburg beim Bündnis mit Schweden zu halten. Er übernahm den Oberbefehl über die Truppen, warb Kriegs-

10 Unter den kaiserlichen Gunstbezeugungen gegenüber Magdeburg war auch ein Schreiben vom 2. Dezember 1625, in dem Wallenstein aufgetragen wurde, die Hansestädte, besonders Magdeburg und Lübeck, wegen deren Treue mit Kriegsbelästigungen zu verschonen. Vgl. ebd., S. 91.

11 Vgl. Kaspar Elm, *Norbertus triumphans*, in: *Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg. Stift – Pädagogium – Museum*, hrsg. von Matthias Puhle und Renate Hagedorn, Oschersleben 1995, S. 59f.

12 Vgl. Hans Otto Gericke, *Magdeburg im Dreißigjährigen Krieg*, in: *Geschichte der Stadt Magdeburg*, Berlin ²1977, S. 88f.; Ditmar Schneider, *Otto von Guericke. Ein Leben für die Alte Stadt Magdeburg*, Leipzig ²1997, S. 48.

13 August Wilhelm Francke, *Vortrag auf dem Rathause der Stadt Magdeburg am 10. Mai 1831, dem zweihundertsten Gedächtnistage ihrer Zerstörung durch Tilly*, Magdeburg 1831, S. 15.

volk und organisierte die Verteidigung der Stadt. Ende 1630 rückte die Armee Tillys vor Magdeburg. Ende März 1631 begann der Angriff des Belagerungsheeres. In Magdeburg waren etwa 30.000–40.000 Menschen eingeschlossen. Die Stimmung in der Stadt neigte sich angesichts der aussichtslosen Kriegslage mehr und mehr der Kapitulation zu, ohne dass man sich aber zu einer klaren Haltung durchringen konnte. Die in Aussicht genommene Kapitulation wurde so bis zum 10. Mai 1631 hinausgezögert, als die kaiserliche Armee schließlich die Stadt eroberte und vernichtete. Nach Otto von Guericke's Zeugnis sind dabei etwa 20.000 Menschen – Bewohner und Schutzsuchende – umgekommen. Die Stadt wurde vor allem durch Brände bis auf wenige Reste vernichtet.¹⁴ Die überlebenden Bewohner ergriffen die Flucht aus den Trümmern, die „erste“ Stadt Magdeburg hatte damit aufgehört zu bestehen.



Matthäus Merian d. Ä., Eroberung der Stadt Magdeburg durch den kaiserlichen Feldherrn Tilly 1631 (Nürnberg 1633).

Der Untergang Magdeburgs am 10. Mai 1631 ist von Zeitgenossen und nachfolgenden Chronisten wiederholt mit dem Untergang Trojas oder auch Jerusalems verglichen worden.¹⁵ Diese Vergleiche unterstreichen die außerordentlich Bedeutung, die das Ereignis für das Empfinden der Zeitgenossen und noch nachfolgender Generationen hatte. Es gibt auch einen weithin bekannten Vorgang in der Magdeburger Geschichte selbst, der den Vergleich mit dem Untergang Trojas beschwört. Es handelt sich um den Kniefall des Magdeburger Dompredigers Reinhard Bake vor dem siegreichen Feldherrn Tilly, als jener den Dom öffnen ließ, wohin sich unter Bakes Obhut einige überlebende Magdeburger geflüchtet hatten.¹⁶

14 Vgl. Otto von Guericke, *Geschichte der Belagerung, Eroberung und Zerstörung Magdeburgs*. Aus der Handschrift zum ersten Male veröffentlicht von Friedrich Wilhelm Hoffmann, Magdeburg 21887.

15 Werner Lahne, *Magdeburgs Zerstörung in der zeitgenössischen Publizistik*, Magdeburg 1931, S. 12ff.

16 Vgl. Harald Schultze, *Domprediger Bake*, in: *Magdeburger Domhefte*, Bd. I, Magdeburg 2003, S. 12f.

Bis der Erste und danach noch der Zweite Weltkrieg im 20. Jahrhundert weit größeres Grauen über die Menschheit brachten, galt vielen Menschen mindestens in Europa die Zerstörung Magdeburgs vom 10. Mai 1631 als Sinnbild des Kriegsschreckens schlechthin.¹⁷

Im weiteren Verlauf des Dreißigjährigen Krieges entstand der furchtbare Begriff des „Magdeburgisierens“, mit dem die vollständige Vernichtung durch besonders grausame und rücksichtslose Kampfhandlungen gemeint war.

Einer der wichtigsten Geschichtsschreiber Magdeburgs im 19. Jahrhundert, Friedrich Wilhelm Hoffmann, hat angesichts dieser Katastrophe sogar geurteilt: „Mit dem Herabsinken Magdeburgs zu einer bloßen Provinzstadt verliert dessen Geschichte in notwendiger Folge auch alle ihre frühere Bedeutsamkeit und bietet nur noch ein geringes Interesse.“¹⁸ Diese Auffassung ist zweifellos übertrieben, aber sie deutet doch die Dimension des Bruches, das Trauma von 1631, an.¹⁹

Nach 1631 war es nicht einmal sicher, ob die Stadt überhaupt wieder aufgebaut werden und damit eine weitere geschichtliche Perspektive erhalten könne. Eine amtliche Zählung der verbliebenen Einwohner im Februar 1632 ergab lediglich die Zahl von 449 Personen.²⁰

Die Katastrophe von 1631 bewirkte, dass die Stadt in eine völlig veränderte Lage geriet und es in der Folgezeit nicht mehr vermochte, eine ähnlich bedeutende Stellung wie vor der Zerstörung zurückzugewinnen. Für das Absinken Magdeburgs auf nachgeordnete Ränge unter den deutschen Städten waren zwar noch eine Reihe anderer Gründe von Bedeutung, aber die Vernichtung von 1631 stellte dafür grundlegende Weichen.

Angesichts der Folgen für die Geschichte Magdeburgs gibt es Gründe, um in gewisser Weise von unterschiedlichen Städten vor und nach 1631 zu sprechen. Demnach ist nach 1631 eine „zweite Stadt“ entstanden. Mit der Katastrophe vom Mai 1631 ist das Stadtbild der mittelalterlichen Stadt, die meisten – romanischen oder gotischen – Bauten der Kaiser- bzw. Hansestadt, verschwunden. Nach Jahrzehnten der Unsicherheit, der Provisorien und der Angst vor erneuter Zerstörung erfolgte ein planmäßiger Neuaufbau erst viel später, vor allem nach den Richtlinien der preußischen Festungskommandantur. Bezogen auf die Bauten entstand die „zweite Stadt“ als „Barockstadt“, deren wesentliche Teile später im Bombenhagel des Zweiten Weltkrieges vernichtet oder schwer beschädigt wurden. Doch nicht nur die Bauten der Stadt sind bis auf wenige Gebäude vernichtet worden, auch die Bevölkerungsstruktur erfuhr einen tiefen Bruch. Die übergroße Mehrheit der Bewohner ist nach Otto von Guericke Angaben bei der Eroberung und Zerstörung von 1631 umgekommen.²¹ Die Überlebenden verloren ihre Existenzgrundlagen,

17 Vgl. Lahne, *Magdeburgs Zerstörung* (wie Anm. 15), S. 24ff.

18 Friedrich Wilhelm Hoffmann, *Geschichte der Stadt Magdeburg nach den Quellen bearbeitet*, 3. Bd., Magdeburg 1850, S. 345.

19 Der Berliner Historiker Alexander Demandt hat im Jahre 2002 im Vorwort seines Buches *Sternstunden der Geschichte* bemerkt, man habe ihm nach der freundlichen Aufnahme zweier Auflagen in der Öffentlichkeit nahegelegt, er möge nunmehr auch an ähnlich bedeutende Schreckensereignisse, an „Unstern-Stunden“ der Geschichte erinnern. In diesem Zusammenhang zählt er die Zerstörung Magdeburgs durch Tillys Armeen im Jahre 1631 zu den „Unstern-Stunden“ der Geschichte. Ein solches Buch hat Demandt allerdings nicht geschrieben. Vgl. Alexander Demandt, *Sternstunden der Geschichte*, München 2004, S. 11.

20 Hertel und Hülße, *Magdeburg* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 215.

21 Guericke, *Geschichte der Belagerung* (wie Anm. 14), S. 87.

durch die fast vollständige Zerstörung der Stadt konnten sie wenig mehr als das bloße Leben retten. Wer konnte, vermied es, die öde Stätte – die vordem die reiche und stolze Stadt Magdeburg gewesen war – zu betreten oder gar ohne zwingenden Grund hier wieder einen Neuanfang zu suchen.

Der größere Teil der Bewohner, die vor allem im 18. Jahrhundert die Stadt wieder zu bevölkern begannen, bestand nicht aus Zurückgekehrten. Darunter befanden sich auch hugenottische Glaubensflüchtlinge, die durch den brandenburgischen Staat, zu dem Magdeburg mittlerweile gehörte, auch deshalb ins Land gerufen worden waren, um durch den Dreißigjährigen Krieg besonders stark entvölkerte Gegenden und Städte wieder zu besiedeln.²²

Im Gegensatz zu diesen tiefen Brüchen gab es jedoch auch eine gewisse Kontinuität. Diese bestand zunächst in erhaltenen oder wiederhergestellten sakralen Bauten, an ihrer Spitze der Dom. Von den profanen Bauten haben nur wenige Gebäude in der Nähe des Domes und an der Elbe die Katastrophe überdauert.²³

Wichtiger noch als die Frage der Bauten aber war für die Kontinuität die Rückkehr von Vertretern der städtischen Oberschicht. Die berühmteste und bekannteste Persönlichkeit war dabei ohne Zweifel der Naturforscher und Bürgermeister Otto von Guericke. Diese Angehörigen der Oberschicht besaßen ihre privilegierte Stellung in der Regel nur in Magdeburg und waren daher gezwungen, sie hier wieder neu zu errichten. Die „Stadt-elite“ vermochte es, ein gutes Stück Selbstbewusstsein und Identitätsgefühl der untergegangenen Stadt auf das neue Magdeburg zu übertragen. Dadurch erklärt sich auch, dass bestimmte politische und ökonomische Ziele von denselben Repräsentanten der Stadt nach Kräften weiter verfolgt worden sind, die schon vor der Zerstörung deren Geschicke bestimmten. Es ist bemerkenswert, mit welchem Selbstbewusstsein die fast vernichtete Stadt ihre alten politischen und wirtschaftlichen Ziele weiter verfocht, obwohl dafür augenscheinlich keine oder nur schlechte Bedingungen vorhanden waren. Gleichzeitig ist erstaunlich, dass die Stadt die nicht geringen Mittel aufbrachte, die damals für diplomatische Verhandlungen eingesetzt werden mussten.²⁴ Das herausragende Beispiel dafür ist der vor allem durch den Diplomaten Otto von Guericke mit großem persönlichem Einsatz geführte Kampf um die Anerkennung der Reichsfreiheit.²⁵ Nicht nur Guericke, sondern auch weitere Vertreter der städtischen Oberschicht, die die Stadtverwaltung beherrschten, richteten ihre Politik nach dem Status Magdeburgs vor der Zerstörung aus und entwickelten keine grundlegend neuen Konzepte. Ihre Zielstellung bestand in der

22 Vgl. *Magdeburg 1200* (wie Anm. 8), S. 206ff.

23 Als „ältestes Haus der Stadt“, d. h. als das älteste erhaltene Wohngebäude der Altstadt gilt das Haus Remtergang 1. Das Fachwerkgebäude wurde im 16. Jahrhundert als Domherrenkurie errichtet. Der zweistöckige Renaissancebau mit steilem Satteldach und Schleppgauben verfügt über einen seitlichen Anbau. Vgl. *Häuserbuch der Stadt Magdeburg*, Teil II, aus dem Nachlass von Ernst Neugebauer bearbeitet und mit Regesten versehen von Hanns Gringmuth-Dallmer, Halle (Saale) 1956, S. 130.

24 Von Otto von Guericke ist bekannt, dass er einen großen Teil der Mittel aus seinem Privatvermögen nahm. Es hat gerade wegen der nicht erfolgten Rückerstattung durch den Rat der Stadt erhebliche Auseinandersetzungen zwischen Guericke und dem Rat gegeben. Vgl. Schneider, *Otto von Guericke. Ein Leben* (wie Anm. 12), S. 128.

25 Zu den diplomatischen Missionen Guerickes vgl. vor allem: Ditmar Schneider, „... vielmehr Schaden erlitten alß ich durch die freyheit gewonnen...“. *Die diplomatischen Abschiekungen Otto Gericke durch den Rat der Alten Stadt Magdeburg von 1642 bis 1666*, in: „gantz verheeret!“. *Magdeburg und der Dreißigjährige Krieg; Beiträge zur Stadtgeschichte und Katalog zur Ausstellung des Kulturhistorischen Museums Magdeburg im Kloster Unser Lieben Frauen 2. Oktober 1998 bis 31. Januar 1999*, hrsg. von Matthias Puhle, Halle (Saale) 1998, S. 80ff.

Restauration und Sicherung der Stellung Magdeburgs gemäß dem Status quo ante. Man glaubte dabei, sich wie vor 1631 auf die Hansestädte und den längst niedergegangenen Hansebund sowie auf schwedische Hilfe stützen zu können.

Das aber hatte von vornherein einen rückwärts gewandten, unrealistischen Zug zur Folge, der sich in den Magdeburger Zielsetzungen und politischen Aktivitäten verstärkt seit dem Westfälischen Frieden zeigte.²⁶ Schon gar nicht berücksichtigte die Magdeburger Position die Verschiebungen und neuen Tendenzen im Kräfteverhältnis innerhalb des Reiches sowie hinsichtlich der geopolitischen Lage in Mitteldeutschland. Dabei ignorierten die Verantwortlichen des Magdeburger Rates den Machtzuwachs der beiden benachbarten Kurfürstentümer Sachsen und Brandenburg.

Aus den Aufzeichnungen Otto von Guericke ist bekannt, dass sich die starre Politik des Magdeburger Rates zur Durchsetzung der Reichsfreiheit mit zunehmender Dauer seiner diplomatischen Bemühungen nach dem Westfälischen Frieden als Hindernis für erreichbare Erfolge erwies.²⁷ Die unflexiblen Instruktionen des Rates hatten bei Guericke letzten diplomatischen „Abschickungen“ die Möglichkeiten einer angemessenen Reaktion auf eingetretene Entwicklungen erheblich eingeschränkt.²⁸

Es kann aber andererseits auch festgestellt werden, dass durch die Rückkehr von Angehörigen der städtischen Oberschicht in die zerstörte Stadt trotz aller Einbußen ein erheblicher Teil der Privilegien Magdeburgs vor allem auf handelspolitischem Gebiet wieder eingefordert bzw. behauptet werden konnte. Dazu gehörten das Stapelrecht und das Recht der exklusiven Getreideverschiffung aus dem fruchtbaren Hinterland.

Dennoch zeichnete die Magdeburger Stadtpolitik seit der Zerstörung eine Tendenz zur allgemeinen Defensive aus, die aus der Position der strategischen und tatsächlichen Schwäche resultierte. Man musste sich unablässig gegen die Angriffe und Begehrlichkeiten der Konkurrenten hinsichtlich der Wirtschafts- und Handelsstellung – besonders gegen Hamburg, Leipzig, aber auch gegen Burg und andere Städte – verteidigen; man musste ebenso ständig Versuche des sächsischen und des brandenburgischen Kurfürsten sowie anderer Fürsten, wie der anhaltischen, abwehren, die auf eine Einverleibung der Elbestadt in deren Territorium zielten.

Der Magdeburger Bürgermeister und Diplomat Otto Guericke hatte mit massiver schwedischer Unterstützung während der Friedensverhandlungen von Münster und Osnabrück scheinbar einen großen diplomatischen Erfolg für die Stadt erreicht: Magdeburg wurde die lang ersehnte Reichsfreiheit in Aussicht gestellt, wenn das umstrittene Privileg Kaiser Ottos des Großen sollte vorgelegt werden können.²⁹

Dabei erwies sich besonders die Auseinandersetzung mit dem brandenburgischen Kurfürsten als zunehmend schwierig, denn Brandenburg hatte im Westfälischen Frieden die Anwartschaft auf das Territorium Magdeburg erhalten, das bis zu dessen Ableben

26 Zu den Vorgängen um die Bemühungen Magdeburgs während der Friedensverhandlungen von Osnabrück vgl. vor allem die Aufzeichnungen von Otto von Guericke, in: Guericke, *Relationes* (wie Anm. 4), S. 49ff.

27 Das Problem der Reichsfreiheit Magdeburgs ist von der Geschichtsschreibung bereits vielfach debattiert worden. Eine erste Zusammenfassung der Diskussionen findet sich bei: Georg Stöckert, *Die Reichsunmittelbarkeit der Altstadt Magdeburg*, in: *Historische Zeitschrift*, 66 (1891), S. 193ff.

28 Vgl. Karl Gottfried Lindecke, *Der Bürgermeister als Diplomat. Guericke's Gesandtschaftsreisen von 1642 bis 1660*, in: *Die Welt im leeren Raum. Otto von Guericke 1602–1686*, hrsg. von Matthias Puhle, München und Berlin 2002, S. 75.

29 Der Beweis für die angeblich von Kaiser Otto dem Großen gewährte Reichsfreiheit konnte jedoch nicht erbracht werden.

noch vom kursächsischen Administrator August regiert wurde. Die Stadt Magdeburg wehrte sich gegen die Eingliederung in den brandenburgischen Staat zunächst durch ihre Bemühungen um die Reichsfreiheit.

Unter dem Einfluss der Kurfürstentümer Brandenburg und Sachsen wurden die Bestrebungen der Stadt Magdeburg in einem Gutachten zum Abschluss des Reichstages von Regensburg 1654 fast vollständig zurückgewiesen und sogar noch das für sie wichtige Stapelrecht als unrechtmäßig erklärt.³⁰ Obwohl die Umsetzung dieses für Magdeburg äußerst ungünstigen Gutachtens durch schwedisches Eingreifen verhindert wurde, war die Lage der immer noch schwer durch die Zerstörung von 1631 gezeichneten Stadt schlimmer geworden. Kursachsen ging nicht ohne Erfolg daran, das Magdeburger Stapelrecht zugunsten der sächsischen Stadt Burg in Frage zu stellen. Damit war eine der wichtigsten wirtschaftlichen Grundlagen Magdeburgs bedroht. Die Bedeutung als mitteldeutscher Messeplatz war schon vor der Zerstörung Magdeburgs zugunsten Leipzigs geschwunden und nun endgültig an die kursächsische Pleißestadt übergegangen. Unter solchen Bedingungen blieb für Magdeburg keine andere Wahl, als sich brandenburgischer Unterstützung gegen die sächsischen Zugriffe zu versichern. Es ist als wahrscheinlich anzusehen, dass Otto von Guericke dies klarer als andere Zeitgenossen erkannt hat. Kurfürst Friedrich Wilhelm hatte schon 1650 die Eventualhuldigung der magdeburgischen Stände in Salze entgegengenommen. Nun verlangte er dies auch von der Stadt Magdeburg selbst. Guericke reiste 1658 daher an dessen Hof nach Cölln, um eine Rücknahme des Huldigungsverlangens zu erreichen. Aus der Biographie Guericke und seinen Aufzeichnungen geht hervor, dass er schon zu diesem Zeitpunkt die Unvermeidlichkeit sah, sich schließlich dem Kurfürsten unterwerfen und den Traum der Reichsfreiheit aufgeben zu müssen.³¹

Im Jahre 1666 brach Kurfürst Friedrich Wilhelm mit militärischen Mitteln den Widerstand der Stadt, indem er ein Heer vor Magdeburg rücken ließ und sie ultimativ zur Unterwerfung aufforderte. Er stellte die Stadt damit vor die Alternative, entweder bei Erhalt wichtiger Handelsprivilegien brandenburgische Provinzstadt zu werden oder sich erneut in einen von vornherein aussichtslosen militärischen Kampf einzulassen.

Der Vertrag vom Kloster Berge trägt die Unterschrift des im Januar 1666 nobilitierten Otto von Guericke. Er unterzeichnete das Dokument sogar als erster der Magdeburger Repräsentanten. Diesem Umstand kann man mehr Bedeutung zumessen, als das gewöhnlich mit dem Hinweis auf Guericke's exponierte Stellung in der Stadt Magdeburg und namentlich auf seine aktuelle Stellung als präsidierender Bürgermeister geschieht. Diese Unterschrift dokumentiert die Einsicht Guericke's, die nicht allein auf der Drohung der brandenburgischen Heeresmacht beruhte. Es ergibt sich aber auch aus der Biographie des herausragenden Magdeburger Patriziers, dass er unter dem Scheitern der Bestrebungen nach Reichsfreiheit in besonderem Maße litt, zumal er das von ihm diplomatisch vertretene Ziel mehrfach nahe geglaubt hatte.

Dadurch wurde für Magdeburg einerseits eine neue Lebensperspektive im brandenburgisch-preußischen Staat gesichert, andererseits aber wurde die Stadt Provinzstadt und wichtigste preußische Festung mit allen damit verbundenen Folgen. Der Vertrag oder, wie es im Original hieß, der „Vergleich“ vom Kloster Berge aus dem Jahre 1666

³⁰ Vgl. Hoffmann, *Geschichte* (wie Anm. 18), S. 269.

³¹ Vgl. Schneider, *Otto von Guericke. Ein Leben* (wie Anm. 12), S. 105.

leitete eine Entwicklung ein, die Magdeburg in die Rolle einer brandenburgisch-preußischen Landstadt verwies.³² Die Zugehörigkeit zum brandenburgischen bzw. preußischen Staatsverband blieb bis zum Jahre 1945 bestehen. Der Vertrag und seine Konsequenzen für die Stadtgeschichte sind bis zur Gegenwart in der Stadtgeschichtsschreibung umstritten.

Für die Frage der Kontinuität steht im Kloster-Berge-Vertrag besonders die Bestätigung der Handelsprivilegien, die der Kurfürst jetzt zum Wohle des brandenburgischen Staates nutzen wollte. In der Zeit der borussisch dominierten Geschichtsschreibung hat es bis in das 20. Jahrhundert hinein an Lobpreisungen des Anschlusses an Brandenburg nicht gefehlt.³³ In der Zeit der Weimarer Republik griff dagegen eine kritischere Sicht auf die Zugehörigkeit zu Brandenburg-Preußen Raum.³⁴ Im Zusammenhang mit dem 300. Jahrestag der Zerstörung der Stadt im Jahre 1931 wurde diese Zugehörigkeit vorwiegend als Hindernis einer gedeihlichen Stadtentwicklung gesehen und dabei vor allem auf die Nachteile verwiesen, die vom Ausbau Magdeburgs zur zeitweilig stärksten Festung der Monarchie ausgingen.³⁵

Bei dieser Diskussion ist zu berücksichtigen, dass die 1631 eingäscherte Stadt zur Zeit des Vertrages von Kloster Berge etwa 7.000 Einwohner aufwies.³⁶ Von einer halbwegs intakten und homogenen Bürgerschaft konnte nicht die Rede sein. Durch die Eingliederung Magdeburgs in den aufstrebenden brandenburgischen Kurstaat wurde zwar die Perspektive einer eigenständigen politischen Entwicklung verstellt, aber der Vertrag von Kloster Berge begründete andererseits eine Reihe von Möglichkeiten, vor allem auf wirtschaftlichem Gebiet. Die Bestätigung aller Handels- und wirtschaftspolitischen Privilegien und die ausdrückliche Versicherung des künftigen Landesherrn, die Stadt auch darüber hinaus nach Kräften fördern zu wollen, war für die immer noch schwer durch ihre Zerstörung gekennzeichnete Stadt eine sehr reale Perspektive, die sie ohne einen kräftigen Rückhalt kaum selbst hätte erreichen können. Innerhalb des brandenburgischen Staates, zu dem die Stadt de jure erst im Jahre 1680 kam, war Magdeburg zu dieser Zeit als Handels- und Gewerbestadt auch nach seiner Zerstörung noch eine bedeutende Größe.³⁷ Die brandenburgische Herrschaft gab Magdeburg seine regionale Stellung als Hauptstadt des jetzt als „Herzogtum“ bezeichneten früheren Erzstiftes zurück. Im Jahre 1714 ordnete König Friedrich Wilhelm I. die Übersiedlung der Regierungsbehörden des Herzogtums Magdeburg von Halle in die Elbestadt an. Regierung, Kammer und Konsistorium erhielten ihren Sitz in der Hauptstadt des Herzogtums. Dies war der Beginn der Entwicklung Magdeburgs zum preußischen Verwaltungszentrum.

32 Der Vertragstext ist abgedruckt bei: Käthe Bolle und Ingelore Buchholz, *Geschichte der Stadt Magdeburg von 1500–1789. Dokumente und Materialien, Quellensammlung zur Geschichte der Stadt Magdeburg*, Teil 3, Magdeburg 1969, S. 56ff.

33 Vgl. u. a. Julius Opel, *Die Vereinigung des Herzogthums Magdeburg mit Kurbrandenburg. Festschrift zur Erinnerung an die zweihundertjährige Vereinigung*, hrsg. im Namen der Historischen Commission der Provinz Sachsen, Halle (Saale) 1880, S. 94f.

34 Vgl. Hermann Beims, *Rede aus Anlaß des 300. Jahrestages der Zerstörung der Stadt Magdeburg*, in: *Magdeburger Amtsblatt*, 8. Jg., Nr. 20 vom 15. Mai 1931, S. 408.

35 Vgl. ebd.

36 Hertel und Hülße nennen für die Zeit unmittelbar vor der Pestepidemie von 1681 eine Bevölkerungszahl von „nicht voll 8.000“, die durch die Pestopfer (2.649) auf 5.155 Personen gesunken war. Vgl. Hertel und Hülße, *Magdeburg* (wie Anm. 4), S. 317.

37 Vgl. Gustav Hertel, *Der Anfall der Stadt und des Erzstiftes Magdeburg an das Kurfürstentum Brandenburg. Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier am 4. Juni 1880*, Magdeburg 1880, S. 49.

Allerdings verfolgte der brandenburgische Kurfürst auch Pläne, die für Magdeburg weniger günstig waren und die im militärischen Ausbau der Stadt als Bollwerk an der Mittelelbe zum Schutz des brandenburgischen Kernlandes bestanden. Zwar war der Festungsausbau von wichtigen Städten in dieser Zeit keine erwähnenswerte Besonderheit, aber im Falle von Magdeburg erwies sich der Charakter als Festungsstadt in vieler Hinsicht als hemmend, so zum Beispiel als deshalb die von Kurfürst Friedrich III. gegründete moderne Universität nicht nach Magdeburg, sondern nach Halle kam.

Für die weitere Wirkung des Kloster-Berge-Vertrages kann nicht übersehen werden, dass die Stadt Magdeburg noch unter Kurfürst Friedrich Wilhelm mit der Zuwanderung der französischen und Pfälzer Glaubensflüchtlinge nach 1686 längerfristig erhebliche Impulse für die Stadtentwicklung erhielt. Die immer noch entvölkerte Stadt Magdeburg hatte nach Berlin die größte Kolonie von Flüchtlingen aufgenommen.³⁸

Die Stadtentwicklung unter brandenburgisch-preußischer Herrschaft hatte die Entstehung einer „zweiten Stadt“ Magdeburg zur Folge. Diese „zweite Stadt“ Magdeburg war eine brandenburgisch-preußische Landstadt, die mit dem Rückhalt des aufstrebenden Flächenstaates eine verheißungsvolle Zukunftsperspektive besaß. Allerdings war die Geschichte der Stadt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hin mit der Existenz der zeitweise stärksten und wichtigsten preußischen Festung verbunden, die zweifellos erheblich die Stadtentwicklung prägte, aber auch mögliche geistige und kulturelle Aktivitäten einschränkte.

Dass aber die Zugehörigkeit zu Preußen in toto eine Misere für die Stadtentwicklung bedeutet haben soll, ist von Autoren in der Zeit der Weimarer Republik aufgebracht worden, die sich u. a. auf wegwerfende Bemerkungen von Immermann, Richard Wagner oder auch Georg Kaiser gestützt haben. Solche Auffassungen wurden auch in der DDR-Zeit immer wieder vertreten und betont. Derartige Standpunkte sind jedoch angesichts der tatsächlichen Entwicklungen unhaltbar, wie die genauere Beschäftigung mit der Magdeburger Stadtgeschichte im Zusammenhang mit der Erarbeitung eines aus Anlass des 1200. Stadtjubiläums erarbeiteten – aber leider bis zur Stunde noch nicht erschienenen – neuen Geschichtswerkes zeigen.

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Stadt Magdeburg im Zusammenhang mit der Frühindustrialisierung sogar außerordentlich günstig. In dieser Zeit wurde auch unter den Bedingungen des Festungsregimes eine Spitzenstellung in der wirtschaftlichen Entwicklung unter den Städten des Zollvereinsgebietes erreicht.³⁹ Dies war verbunden mit einem raschen Anstieg der Bevölkerungszahl, die sich nicht nur in der engen Stadt selbst, sondern um die Stadt herum in den Vororten ansiedelte. Über die Wirtschafts- und Bevölkerungsentwicklung hinaus sind auch bedeutende Beiträge zum geistigen und kulturellen Leben entstanden. Geradezu als vorbildlich gelten dabei vor allem gartenkünstlerische Gestaltungen.

38 Vgl. Friedrich Albert Wolter, *Geschichte der Stadt Magdeburg*, Magdeburg 1901, S. 209.

39 Vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2: *Von der Reformation bis zur industriellen und politischen Doppelrevolution 1815–1845/49*, München 1989, S. 180.

Im Frühjahr 1627 wurden die Gebeine des Hl. Norbert in der Strahover Klosterkirche in Prag mit einer feierlichen Zeremonie beigesetzt. Dieses Ereignis stellte den Schlusspunkt einer wahrhaft abenteuerlichen Entwicklung dar, die mit der mühsamen Gewinnung und Übertragung der Gebeine aus Magdeburg verbunden ist. Verständlich wird der Vorgang jedoch erst durch die Betrachtung der damals in den böhmischen Ländern herrschenden politischen und religiösen Lage.

Nach der vernichtenden Niederlage der Armee der böhmischen evangelischen Stände gegen das kaiserliche Heer 1620 in der Schlacht am Weißen Berg bei Prag hatten sich die politischen Rahmenbedingungen in Böhmen grundsätzlich verändert. Kaiser Ferdinand II. ordnete die strenge Rekatholisierung der dortigen, überwiegend evangelischen Bevölkerung an, die vor allem durch die Angehörigen des Jesuitenordens durchgeführt wurde. Die ohnehin angespannte Lage im Land wurde zusätzlich noch durch die Kampfhandlungen des Dreißigjährigen Krieges verunsichert.

Dennoch fasste der Abt des Prämonstratenserklosters Strahov in Prag, Kaspar von Questenberg (1571–1640), den ungewöhnlichen Vorsatz, die Gebeine des Hl. Norbert, die in der protestantischen Stadt Magdeburg ruhten, für sein Kloster zu gewinnen.¹ In einer Zeit gesteigerter Heiligenverehrung während der Gegenreformation sollte die wertvolle Reliquie den Ruhm der Prämonstratenser in Prag und darüber hinaus in den böhmischen Ländern erhöhen. Seine Absicht hielt der Abt zunächst längere Zeit geheim, da auch andere namhafte Persönlichkeiten bemüht waren, die Gebeine des Heiligen zu gewinnen.² Nach einiger Zeit wandte sich Questenberg schließlich mit seinem Anliegen an Kaiser Ferdinand, der seine Zustimmung gab und zugleich den General Johann von Aldringen bat, den Wunsch des Abtes an Albrecht von Wallenstein, den Oberbefehlsha-

1 Ulrich G. Leinsle, *Kaspar von Questenberg*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, hrsg. von Wilhelm und Trautgott Bantz, Bd. 7, Herzberg 1994, Sp. 1107. Die Ereignisse um die Übertragung und Beisetzung der Gebeine des Hl. Norberts beschrieb ausführlich Cyril Straka, *Přenesení ostatků sv. Norberta z Magdeburgu na Strahov 1626–1628 (Die Übertragung der Gebeine des Hl. Norberts aus Magdeburg nach Strahov)*, Prag 1927. Der vorliegende Beitrag stützt sich im Wesentlichen auf Strakas Abhandlungen.

2 Darunter andere Prämonstratenser-Äbte und kirchliche Würdenträger, aber auch die bayerischen Erzherzöge Ernst und Ferdinand und die spanische Infantin Isabella Clara Eugenia. Vgl. Straka, *Přenesení ostatků* (wie Anm. 1), S. 25 und 28.

ber des kaiserlichen Heeres in Sachsen, zu übermitteln.³ Trotz dieser Unterstützung von Seiten des Kaisers sowie weiterer einflussreicher Gönner, darunter auch seine Brüder Gerhard und Hermann von Questenberg, stießen die Bemühungen des Abtes auf verschiedene unerwartete und beinahe unüberwindbare Hindernisse.⁴

Bei seiner Ankunft in Magdeburg 1626 wehrten sich zunächst die dortigen protestantischen Domkanoniker und Stadträte sowie die Konventualen der Marienkirche, wo die Gebeine ruhten, diese dem Abt zu überlassen. Auch wenn den Magdeburgern gewiss bewusst war, dass sie sich früher oder später der kaiserlichen Anordnung beugen müssten, versuchten sie mit allen denkbaren Mitteln, das Grab des Hl. Norbert in der Marienkirche zu belassen. Vielleicht rechneten sie damit, dass sich die unsichere Kriegssituation zu ihren Gunsten ändern könnte. Trotz des gegenüber dem kaiserlichen Kommandanten abgegebenen Versprechens zögerten sie die Abgabe der Gebeine an Abt Questenberg so lange wie möglich hinaus. Die Domkanoniker verwiesen dabei auf die unumgänglichen Kompetenzen der Stadträte und umgekehrt. Unterstützt wurden beide Instanzen von den Magdeburger Bürgern. Etliche Stadtbewohner waren trotz der Reformation katholisch geblieben und auch die Mehrheit der protestantischen Bürger wollte den Schutzpatron der Stadt nicht verlieren.

Beide Verhandlungsseiten mussten äußerst diplomatisch vorgehen: Die Magdeburger wussten, dass sie die kaiserliche Bestimmung nicht übergehen konnten, der Kommandant wollte im Gegenzug die Stadt nicht übermäßig provozieren. So stellten Stadträte und Domkanoniker eine Reihe von Bedingungen auf, die für die Herausgabe der Gebeine erfüllt werden sollten: Der Kaiser sollte die Stadtprivilegien anerkennen und den Stadträten Schutz gewähren. Die Benefizien des Hl. Norbert sollten auch weiterhin ihren bisherigen Empfängern vorbehalten bleiben, schließlich sollte die Entnahme der Gebeine aus der Marienkirche möglichst still und unauffällig geschehen.

Obwohl alle Verhandlungen über die Angelegenheit höchst vertraulich abliefen, hatte sich die Nachricht über die Aufhebung der Gebeine des Hl. Norbert unter der Stadtbevölkerung herumgesprochen. Als die Bediensteten des Abtes die Gebeine aus der Marienkirche entfernen wollten, wurden sie unerwartet von bewaffneten Männern angegriffen und es kam zu einem Handgemenge, in dessen Verlauf der Abt fliehen und Schutz bei den kaiserlichen Soldaten suchen musste. Er verließ daraufhin, verbittert über den Misserfolg seiner Mission, Magdeburg und begab sich zurück nach Böhmen. Auf der Heimreise erreichte ihn jedoch die Nachricht, dass er die Gebeine des Heiligen nun doch bekommen würde. Als er jedoch wieder nach Magdeburg zurückkehren wollte, hatte sich inzwischen die militärische Lage zu Gunsten der protestantischen Armee, die bis Magdeburg vorgedrungen war, verändert. So blieb dem Abt nichts anderes übrig, als Sachsen mit leeren Händen zu verlassen und nach Prag zurückzukehren.

3 Vgl. Straka, *Přenesení ostatků* (wie Anm. 1), S. 25–27. Die kaiserliche Armee Wallensteins befand sich auf dem siegreichen Marsch durch Sachsen. Golo Mann schrieb über Questenbergs Mission: „Caspar [Questenberg], Abt des reichen Klosters Strahov. [...] Ihm erwies sich Wallenstein durch ein kostbares Geschenk gefällig: die Gebeine des heiligen Norberts, welche die lutherischen Magdeburger wohl oder übel herausrücken mußten.“ Golo Mann, *Wallenstein, sein Leben*, Frankfurt 1971, S. 438. Abt Questenberg verkehrte schriftlich schon früher mit Wallenstein über verschiedene, die Prämonstratenser und Wallensteins Güter betreffende Angelegenheiten. Vgl. Cyril Straka, *Albrecht z Valdštejna a jeho doba (Albrecht von Wallenstein und seine Zeit)*, Prag 1911.

4 Beide Brüder des Abtes Questenberg bekleideten am Wiener Hof wichtige Ämter. Gerhard von Questenberg war Präsident des Kriegsrates und Wallensteins Vertrauter, Hermann von Questenberg war Mitglied des Hofrates. Vgl. Straka, *Albrecht z Valdštejna* (wie Anm. 3), ferner Josef Pekař, *Valdštejn*, 2 Bd., Prag 1933–34 sowie Mann, *Wallenstein* (wie Anm. 3).

Die entscheidenden Niederlagen der protestantischen Armee bei Dessau und Lutter ergaben wiederum neue Machtverhältnisse. Die Magdeburger Domkanoniker und Stadträte erklärten sich daraufhin bereit, die Gebeine Norberts herauszugeben. Der Abt reiste unverzüglich in die Elbestadt, wo – nach einer wiederholten Verzögerung – der Sarg für die Überführung nach Böhmen vorbereitet wurde. Nach mehreren Tagen Reisezeit gelangte die Gruppe um Questenberg nach Böhmen, wo die Gebeine zunächst provisorisch im kleinen Prämonstratenserklöster Doksany, etwa 50 km nördlich von Prag, bis zum Frühling des nächsten Jahres aufbewahrt wurden.

Der unermüdete Abt reiste inzwischen nach Wien, wo er dem Kaiser aus Dankbarkeit für dessen Unterstützung einen Knochensplitter des Heiligen übergab. Zugleich lud er Ferdinand zur feierlichen Beisetzung Norberts nach Prag ein. Der Kaiser erkrankte allerdings im folgenden Frühjahr und musste seine Teilnahme absagen. Auch die Mehrheit der Prämonstratenser-Äbte konnte nicht nach Prag kommen, da gleichzeitig zur Beisetzung die Ordenssynode in Prémontré stattfand. So kamen nur die Äbte aus Böhmen sowie einiger benachbarter Länder.

Die festliche Überführung der Gebeine des Hl. Norbert begann am frühen Morgen des 1. Mai 1627 in Doksany. Am Tag zuvor hatte es geschneit, und so hieß es im Volksmund, dass der Hl. Norbert damit seinen weiß gekleideten Ordensbrüdern einen weißen Teppich aus dem Himmel schicken wollte. Trotzdem versammelten sich viele Menschen zu einem feierlichen Zug, der sich nun nach Prag begab. An der Spitze wurden sie von einem Pauker und acht Trompetern zu Pferde geleitet. Neben Abt Questenberg nahmen auch zahlreiche andere Geistliche, etliche Adlige und viele weitere Menschen an der Prozession teil. Unterwegs wurde der Marsch in den einzelnen Orten von vielen Zuschauern begrüßt und mit Glockenklang begleitet. Als der Zug am späten Nachmittag endlich Prag erreichte, wurde er von Erzbischof Kardinal Harrach feierlich willkommen geheißen und mit einem Te Deum begrüßt. Schon einige Tage zuvor war der Hl. Norbert durch den Erzbischof zum Landespatron Böhmens ernannt worden. In Prag schlossen sich der Prozession weitere kirchliche und weltliche Würdenträger, Landes- und Städtevertreter, Universitätsprofessoren und Studenten, kurz eine große Menschenmenge an. Die Straßen zierten farbige Fahnen mit Bildern aus dem Leben Norberts, Soldaten sorgten für die allgemeine Ordnung. Hohe Offiziere trugen den Sarg dann in die Teinkirche in der Prager Altstadt, wo er mit einer festlichen, mit Musik begleiteten Zeremonie aufgestellt wurde.

Am Morgen darauf setzte der Zug, in dem sich zahlreiche Sänger, Trompeter und Pauker befanden, seinen Weg nach Strahov fort. Dabei passierte er geschmückte Ehrentore und ähnliche Aufbauten. Auf einem Ehrentor vor dem Altstädter Rathaus erklangen festliche Fanfaren, anschließend wurde ein Festgedicht über den Hl. Norbert vorgetragen und seine Tugenden in Bildern dargestellt. Die Jesuitenzöglinge stellten das Land Böhmen mit seinen einzelnen Landesbezirken in einem Schauspiel symbolisch vor und begrüßten dabei den Heiligen in seiner neuen Heimat, wobei die Darsteller der Landespatrone Wenzel, Prokopius, Sigismund, Veit und Ludmila dem Hl. Norbert einen eigens vorbereiteten Thron anboten. Die abwechslungsreiche Szenenfolge wurde mit einer festlichen Kantate abgeschlossen. Abt Questenberg warf dann viele, anlässlich dieses Ereignisses geprägte Silbermünzen unter die versammelte Menschenmenge. (Die adligen Personen bekamen zum Andenken an das Fest Goldmedaillen geschenkt.) Auf seinem weiteren Weg schritt der Zug am Altstädter Jesuitenkolleg vorbei und wurde

dort von einem Darsteller des Hl. Ignatius sowie von Sängern und Musikern begrüßt. Als der Marsch dann über die Karlsbrücke auf die Kleinseite gelangte, wurde er von Vertretern der Stadträte, die auf einer Ehrentribüne standen, geehrt. Auf einer weiteren Bühne verkörperten Darsteller die bisher selig gesprochenen Prämonstratenser, dazu wurde ein lateinischer Hymnus gesungen. Vor dem Kloster Strahov wurde der Zug durch Trompeter erwartet, die Ehrenfanfaren spielten. Abt Questenberg hielt eine Festrede über das Wirken des Hl. Norbert, danach wurde der Sarg in die Klosterkirche getragen, wobei Antiphonen gesungen wurden.⁵ Der Erzbischof zelebrierte eine mit Musik begleitete Festmesse. In der darauf folgenden Oktav wurde der Hl. Norbert von den in Prag ansässigen Kirchenorden geehrt, die sich abwechselnd in der Strahover Klosterkirche versammelten.

Die Jesuitenschüler führten auf Schiffen auf der Moldau ein allegorisches Theaterstück auf.⁶ Das größte Schiff stellte die Stadt Magdeburg dar, die durch Norbert zum wahren Glauben geführt worden war. Dabei symbolisierte die Besatzung die einzelnen Tugenden: Die „Behutsamkeit“ führte das Kommando, am Steuer stand die „Liebe“, am Segel die „Frömmigkeit“. Die „Gerechtigkeit“ überwachte die ordnungsgemäße Verteilung aller bestehenden Verpflichtungen an die verschiedenen Besatzungsmitglieder. Die „Mäßigkeit“ schließlich sorgte für die glückliche Überwindung der auftretenden Gefahren. Dieses große Schiff wurde bei seiner Fahrt von den weiteren Booten begleitet, die die einzelnen Länder, in denen Norbert gewirkt hatte, repräsentierten. Die Besatzung des „Hauptschiffes“ begrüßte die Besatzungen der übrigen Boote mit einem Gedicht und wurde umgekehrt mit landestypischen Emblemen beschenkt. Nach Beendigung des Schauspiels kehrten alle Schiffe gemeinsam in den Hafen am Moldauufer zurück. Dieses kunstvolle Schiffsmanöver stieß bei den versammelten Zuschauern auf großen Applaus.

Zum ersten Jahrestag der feierlichen Beisetzung der Gebeine Norberts wurde im Mai 1628 wiederum ein Fest auf dem Gelände zwischen dem Strahover Kloster und dem Hradschin veranstaltet. Unter den Gästen befanden sich diesmal auch der Kaiser und seine Gemahlin sowie viele weitere namhafte kirchliche und weltliche Würdenträger. Der Festzug schritt von der Strahover Klosterkirche in den Veitsdom und wieder zurück.⁷ Auf einer vor dem Hradschin aufgestellten Bühne fand eine Theateraufführung statt. Der Darsteller des „Genius von Böhmen“ begrüßte die Gäste mit einer Festrede, in der er dem Kaiser für seine Verdienste um die glückliche Überführung der Gebeine des Hl. Norbert nach Prag dankte. Auf einer weiteren Bühne vor dem Palais des spanischen Gesandten befragten die kostümierten Darsteller Spaniens, Portugals, Amerikas und Indiens den Hl.

5 Verschiedene, aus diesem Anlass veranstaltete musikalische Feierlichkeiten erwähnt, ohne konkrete Angaben, auch Romuald Perlík, *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově až do první poloviny XVIII. století (Zur Geschichte der Musik und des Gesanges am Strahov bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts)*, Prag 1925, S. 13.

6 Die im Laufe des Festzugs veranstalteten theatralischen Auftritte erwähnt auch Ferdinand Menčík, der mit ihnen auch das Spiel mit den Schiffen auf der Moldau verbindet, das jedoch erst im Laufe der Festoktav stattfand: „bei dem Festzug wurden von den jesuitischen Schulen manche religiöse Spiele aufgeführt, die sich mit dem Leben des Heiligen Norbert befassten [...] In der Zeit, in der der Zug über die Brücke schritt, führten die jungen Männer auf den Schiffen Spiele auf, welche in Prager Theatern bisher noch nicht zu sehen gewesen waren.“ Ferdinand Menčík, *Příspěvky k dějinám českého divadla (Beiträge zur Geschichte des tschechischen Theaters)*, Prag 1895, S. 96, deutsch vom Autor.

7 Der Festverlauf wird von Straka ausführlich beschrieben, vgl. Straka, *Přenesení ostatků* (wie Anm. 1), S. 111ff.

Norbert, warum er nicht in eines dieser vier Länder ginge. Auf einer anderen Festbühne betrauerte das Land Sachsen, dargestellt von mehreren als Frauen verkleideten Jungen, den Verlust Norberts. Der Heilige trat danach selbst auf und tröstete Sachsen, dass auch dort sein Glaube anerkannt würde und die Sachsen nach Prag pilgerten. Auf zahlreichen Bannern wurden – geschrieben in kunstvoller Schrift – die religiösen Verdienste des anwesenden Kaisers Ferdinand II. sowie anderer habsburgischer Herrscher aufgezählt und gewürdigt. Auf dem Strahover Klosterhof verkörperten Jesuitenzöglinge Mönche und Nonnen des Prämonstratenser-Ordens. Der zurückkehrende Zug wurde schließlich dort mit dem Gesang „Laetare Sion“ („Erfreue dich, Zion“) begrüßt.⁸ Eine von Kardinal Harrach in der Klosterkirche zelebrierte Messe schloss dann das Fest ab. Nach der Mittagstafel, an der der Kaiser und weitere hohe Gäste teilnahmen, wurde im Klostergarten noch ein geistliches Schuldrama über Norberts Leben aufgeführt.⁹

Die im Laufe der beiden Feiern dargebotenen theatralischen Szenen, lebendigen Bilder und weiteren Aktionen verknüpften in ihren Handlungen religiöse und politische Ideen. Die kostümierten mythologischen und symbolischen Gestalten boten den Zuschauern eine Illusion vergangener und gegenwärtiger Ereignisse.

Zahlreiche Aufführungen von Kantaten, Messen und anderen Kirchenkompositionen sowie weltlicher Fanfaren und weiterer Instrumentalwerke erlauben es, auf ein vielschichtiges musikalisches Geschehen in Prag zu schließen, auch wenn konkrete Kompositionen nicht überliefert sind. Die prunkvollen Festlichkeiten lassen überdies erkennen, dass weder der drohende Krieg noch die zugespitzte religiöse und politische Lage in den böhmischen Ländern die allgemeine Vorliebe für verschwenderischen Luxus aufhalten konnten.

Die wahrhaft abenteuerliche Überführung der Gebeine des Hl. Norbert von Magdeburg nach Prag hätte sich ohne den mutigen Einsatz des entschlossenen Abtes Questenberg nicht verwirklichen können. Seine tiefe religiöse Überzeugung und die unerschütterliche Energie, mit der er seine Mission, ohne Rücksicht auf jegliche Gefahr, durchführte, rufen bis heute allgemeine Bewunderung hervor. Die Reliquie des Hl. Norbert, die er Ferdinand II. schenkte, drückte seine dauerhafte Dankbarkeit gegenüber dem Kaiser aus. Zweifellos wollte der Abt den Kaiser, dessen Neigung vor allem den Jesuiten galt, zugleich auf die herausragende Bedeutung des Prämonstratenserordens in der angespannten Zeit der Gegenreformation erinnern.

⁸ Vgl. ebd., S. 105. Das Prämonstratenser-Kloster am Strahov-Hügel wurde auch „Mons Sion“ genannt.

⁹ Die Vorstellung wird ohne konkrete Angaben erwähnt in: Johann Müller SJ, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge*, Bd. 2, Augsburg 1930, S. 67. Menčík, *Príspevky k dějinám* (wie Anm. 6) erwähnt das Spiel nicht. Soweit bekannt, handelte es sich um das einzige jesuitische Schuldrama über den Hl. Norbert.

1. Voraussetzungen

Die Entwicklung von Gesangbüchern, ihre Herausgabe und damit die gesamte Gesangbuchgeschichte haben ihren Grund in Luthers Gottesdienstreform: Er erkannte, dass Gottesdienst in prinzipieller Art etwas zu tun hat mit dem Verhältnis Gottes zu den Menschen und dem Verhältnis der Menschen zu Gott. Dieses Verhältnis verlangt nach einer theologisch sachgerechten, aber auch praktikablen Form.

Christlichen Gottesdienst findet Luther zu seiner Zeit in der Form der Messe vor, die wesentlich vom Opfergedanken bestimmt ist. Beides, die Form der Messe und der theologische Gedanke des Opfers, spielt auch künftig für ihn eine wesentliche Rolle, doch in einer – wie er meint – auf biblische bzw. apostolische Grundlagen zurückgeführten Art und Weise, gleichsam eines Opfers in sublimierter Form.

Wesentliches Medium für die praktische Umsetzung solcher Gedanken ist der neu erfundene Buchdruck. Gesangbücher sind einerseits Ausdruck der reformatorischen Anschauung vom Gottesdienst, andererseits wertvolle Zeugnisse des sich allerorten entwickelnden Buchdrucks mit seinen Möglichkeiten. Letzteres schlägt sich nicht nur in der kunstvollen Schriftgestaltung und den äußeren Formaten nieder, sondern auch in den frühen und variierenden Formen des Notendrucks und der künstlerischen Ausstattung.

Wie soll sich Opfer im Gottesdienst vollziehen, und was soll der Mensch opfern? Luther folgt in seinem Denken dazu einer gewissen Rigorosität: Eigentlich kann der Mensch Gott überhaupt nichts bringen oder geben, was dieser nicht schon hätte. Deshalb bezieht Luther das Opfer auf das Gottwidrige am Menschen, auf seine Sünde und Schuld; die hat Gott von sich aus nicht, ja sie widerspricht seiner Schöpfung und ihrer Güte. Das ist keineswegs ironisch gemeint, denn Luther setzt damit zwei unterschiedliche Elemente des Gottesdienstes in eine fruchtbare Beziehung: Einerseits das Sündenbekenntnis des Menschen, der vor Gott seine Schuld eingesteht und sagen bzw. beten kann: „Ich armer, sündhafter Mensch“ oder „Gott, sei mir Sünder gnädig“; andererseits das Gotteslob, womit der Mensch sagt: „Nicht uns, Herr, sondern deinem Namen gib Ehre“. Beides – Sündenbekenntnis und Gotteslob – verhält sich zueinander wie zwei Seiten einer Medaille: Der sündenbekennende Mensch lobt mit seinem Bekenntnis Gott, und der Gott lobende Mensch bekennt mit dem Gotteslob faktisch seine grundsätzliche Sündhaftigkeit.

Im Blick auf den Gottesdienst stellt sich nach Luthers Anschauung das Verhältnis von Gott und Mensch dialogisch dar: Gott dient dem Menschen mit seinem Wort, und die Menschen dienen ihm mit Gebet und Lobgesang.¹ Wenn aber jeder Mensch Gott in solcher Weise dienen soll, dann bedarf es liturgischer Formen und Angebote, mit denen dieser Dienst praktisch vollzogen werden kann. Luther hat deshalb sehr früh den Vollzug des Messopfers, der allein dem geweihten Priester zustand, mit dem sublimierten Opferverständnis verbunden. Dadurch kommt es auch zu einer wirksamen Beteiligung der Gemeinde – abgesehen von den Möglichkeiten innerer Beteiligung – am Gottesdienst, der bis zu diesem Zeitpunkt nahezu eine reine Statistenrolle zukam. Doch mit dieser Entscheidung, mit der sich Luther am innerbiblischen Gottesdienstverständnis orientierte, gewann das Nachdenken über Formen der Gemeindebeteiligung immer mehr Gestalt. Schon die frühen Entwürfe Luthers für den verbesserten Gottesdienst schlagen Psalmen, Lieder und Cantica für die Beteiligung der Gemeinde vor. Das ist die Geburtsstunde des Gesangbuchs.

Erste Lieddrucke sind als Flugblätter bzw. als Einblattdrucke² verteilt worden; in Wittenberg kam es 1524 mit dem so genannten *Achtliederbuch* zu einer ersten Sammeledition, die sehr rasch andere nach sich zog. Erwähnt werden muss nun nur noch die eigene Funktionalisierung des leitenden Sängers, des Kantors, und einer speziellen Gruppierung, die dem Gemeindegesang prototypisch vorangeht, des Chores – gedanklich gewonnen aus der Gruppierung jener Kleriker, die im Chorraum einer Kirche die gregorianischen Wechselgesänge anzustimmen pflegten, nun aber in der Regel übertragen auf die Schüler einer Lateinschule, die unter der Leitung eines Lehrers, des Kantors, als anführende und leitende Gruppe des Gemeindegesangs agierten.

Im Folgenden sollen die Anfänge der Magdeburger Gesangbuchtradition, ihr Aufblühen bis hin zur Kumulierung mit drei parallel erscheinenden Gesangbüchern im Jahr 1738 verfolgt werden.

2. Anfänge der Magdeburger Gesangbuchtradition

Am Anfang der Magdeburger Gesangbuchgeschichte³ stehen zwei voneinander abweichende niederdeutsche Editionen, die im Abstand von zwei Jahren erschienen sind:

Der Titel der ersten Publikation lautet *Geystlike leder vppet nye gebetert tho Wittenberch dorch D. Mart. Luther. Dyth synt twee gesank bökelin, vnde mit velen anderen gesengen den thouören vermehret vnde gebetert. Gedrückt tho Magdeborch, by Hans*

1 So genannte Torgauer Formel, nach Luthers Einweihungspredigt der Torgauer Schlosskapelle zu Lk 14,1ff. am 5.10.1544, *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 49: *Predigten der Jahre 1540–1545*, Weimar 1913, S. 588–615.

2 Vgl. *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit. Katalog 2. Sächsische Landesausstellung*, hrsg. von Harald Marx und Eckhard Kluth, Dresden 2004, S. 269.

3 Ich habe vor allem Frau Mechthild Wenzel, Magdeburg, herzlich zu danken, der derzeit wohl besten Kennerin der Magdeburger Gesangbuchgeschichte, für große Bereitwilligkeit bei der Beschaffung von Informationen und Materialien. Sie ist Autorin wichtiger Beiträge, von denen ich nur folgende zwei nenne: *Illustrationen in Magdeburger Gesangbüchern*, in: *Gesangbuchillustrationen*, hrsg. von Ulrike Süß, Tübingen 2005, S. 150–170 (*Mainzer Hymnologische Studien* 11); *Der Einfluss der beiden Liedsammlungen Freylinghausens auf Magdeburger Gesangbücher im 18. Jahrhundert*, in: »*Singt dem HERRN nah und fern*«. *300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch*, hrsg. von Wolfgang Miersemann und Gudrun Busch (*Halle-sche Forschungen* 20) im Erscheinen begriffen.

Walther, 1534.⁴ Dieses Gesangbuch stellt eine um vier Lieder vermehrte Ausgabe des Rostocker Gesangbuches von Joachim Slüter (1531) dar, in zwei Teilen unter Zufügung des *Bedebökelin* und des *Catechismus*.⁵ Im Einzelnen finden sich folgende Gruppierungen, deren Liederanzahl mit denen des Rostocker Gesangbuches von 1531 und des Wittenberger Gesangbuches von 1533 identisch⁶ sind:

- 26 Lieder Luthers (Wittenberger Gesangbuch 1529)
- 8 Lieder, überschrieben „Nu volgen andere der unsern leder“
- 4 Lieder, überschrieben „Nu volgen etlyke geystlike lede / van den olden gemaket“
- 9 Lieder, überschrieben „Nu volgen etlike geystlike leder de nicht van den vnsern to Wittenberch sonder anderswor dorch Frame menner gemaket synth“
- 14 Cantica
- 3 Psalmlieder Luthers

Insgesamt handelt es sich also um die niederdeutsche Übersetzung von Luthers Gesangbuch von 1529. Allein in Magdeburg sollen sieben Auflagen dieses Gesangbuchs erschienen sein. Darüber hinaus galt es als das niederdeutsche Gesangbuch schlechthin.⁷

Dieser Ausgabe schließen sich weitere Magdeburger Gesangbücher an, von denen es Kunde gibt;⁸ jedoch können nicht in allen Fällen Exemplare namhaft gemacht werden:

Jahr	Bemerkungen	Besitznachweise
1538	Quelle: Hermann von der Hardt, <i>Autographa Lutheri aliorumque</i> . Braunschweig 1690	kein Exemplar überliefert
1540	verlegt von Hans Walther, beschrieben von David Gottfried Schöber, <i>Beytrag zur Lieder-Historie</i> , Leipzig 1759	kein Exemplar überliefert
1541	verlegt von Hans Walther	Exemplar vorhanden gewesen in D-HSj, gilt heute als verloren
1542 oder 1543	<i>Ein schön Geistlick Sangböck, Magdeborch, dorch Christian Rödinger</i> ; verlässt die bisherige zweiteilige Ordnung, 382 Gesänge, davon 117 Lieder der Böhmischen Brüder	D-HSj D-ERu (beschädigt) D-GRu
1543	verlegt von Hans Walther, wie 1540; Anhang mit 16 Liedern, insgesamt 177 Lieder	D-B
1551	Quelle: <i>Geschichtsblätter – Stadt und Land Magdeburg</i> 17 (1882), S. 383ff.	kein Exemplar überliefert
1559	<i>Geistlike Leder vnde Psalmen. D. Mart. Luth. Magdeborch; dorch Ambrosius Kerckner</i> ; 161 Lieder, schließt sich an <i>Hamburgisches Enchiridion</i> 1558 an,	D-B D-W

4 Albert Fischer, *Zur Geschichte der Magdeburgischen Gesangbücher*, in: *Geschichtsblätter – Stadt und Land Magdeburg*, 4 (1869), S. 218–251; hier S. 232.

5 Gerhard Bosinski, *Joachim Slüter und Luthers Gesangbuch von 1529*, in: *Theologische Literaturzeitung* 108 (1983), Sp. 705–722.

6 Der versehentliche Doppeldruck von drei Liedern Luthers im ersten Teil und in den nachgegebenen drei Psalmliedern Luthers, der noch im Rostocker Gesangbuch 1531 und im Wittenberger Gesangbuch 1533 auftaucht, ist in der Magdeburger Ausgabe 1534 offensichtlich vermieden worden.

7 Johannes Bachmann, *Geschichte des evangelischen Kirchengesangs in Mecklenburg*, Rostock 1881, S. 46ff.

8 Reihe zum Teil rekonstruiert nach: *Enchiridion Geistliker Leder vnde Psalmen*, Magdeburg 1536, Introductory Study and Facsimile Edition by Stephen A. Crist, Emory (Atlanta) 1994, S. 27ff. (*Emory texts and studies in ecclesial life* 2).

1567	<i>Enchiridion Geistliker Leder vnde Psalmen vppet nye mit velen schönen Gesengen, gebethert vnde vormehret. D. Mart. Luth. Gedrucket tho Magdeborch, dorch Wolfgang Kirchener 1567; etwa 185 Lieder</i>	Exemplar bisher nicht nachgewiesen
1571	Titel wie 1567, hinzugefügt: <i>Sampt den Negen nyen Geistliken Ledern, tho ende angedrucket</i>	D-HN
1584	Titel von 1584: <i>Geistlike Leder vnde Psalmen D. Martini Lutheri vnde andre framen Christen, na ordeninge der Jartyde vnde Feste, vppet nye thogerichtet. 1589 hat ein größeres Format und größeren Druck.</i>	D-Hs (Rambachsche Sammlung)
1585		D-B (Ausgaben 1584 und 1589)
1589		
1595		
1596		
1599	bekannt durch Titelblatt 1717 und Vorrede 1719 der von Johann Daniel Müller, ⁹ Magdeburg, herausgebrachten Gesangbücher	kein Exemplar überliefert

Bei der zweiten niederdeutschen Edition, die von der ersten aus dem Jahr 1534 völlig unabhängig zu betrachten ist, handelt es sich um ein Gesangbuch von 1536, das offenbar keinerlei Fortsetzung gefunden hat. Ein einziges Exemplar ist in der Pitts Theology Library der Emory University Atlanta erhalten, inzwischen faksimiliert worden¹⁰ und dadurch gut dokumentiert:

Enchiridi= | on Geistliker | leder vnde Psalmen | vppet nye gecorri= | geret. | Sampt der Vesper | Complet / | Metten | vnde Missen. | [am Schluss des Registers:] Gedrucket tho Mag | deborch dorch Michael. | Lotther. | M. D. xxxvj.

Am Anfang steht die ins Niederdeutsche übersetzte Vorrede Martin Luthers zu Johann Walters *Geystliche gesangk Buchleyn* von 1524: „Dat Vörrede D. Mart. Luthers.“ Daran schließen sich folgende Liedergruppen und Ordnungen an:

- 37 Lieder, davon 25 von Luther, 12 von Autoren seiner Umgebung
- 4 Lieder, „Nu volgen etlike geistlike leder / van den olden gemaket.“
- 34 Lieder, „Folgen etlike geistlike lede / unde Psalmen / de nicht van den tho Wittemberch / sunder anders wor / dorch frame menner gemaket sint.“
- „De Düdesche Vesper.“
- „De Düdesche Complet.“
- „De Düdesche Metten.“
- „Te Deum laudamus. Benedictus.“
- „De Düdesche Misse.“
- „Dat Register.“

Macht schon dieses Werk den Eindruck, dass es nicht nur für die Hand von Gottesdienstbesuchern oder auch für Mitglieder des Schülerchores bestimmt gewesen sei, so wechselt man mit der großformatigen Ausgabe des so genannten „Spangenberg“ endgültig die Seiten. Bei diesem wichtigen Werk handelt es sich um eine Mischform zwischen Kirchenbuch und Agende zum praktischen Gebrauch für die Pfarrer mit folgendem Titel, dessen lateinische Fassung auf dem ersten Blatt oben und dessen deutsche Fassung sowohl darunter als auch am Beginn des zweiten Teils abgedruckt ist:

⁹ Vgl. Anm. 14.

¹⁰ Vgl. *Enchiridion Geistliker Leder vnde Psalmen* (wie Anm. 8).

CANTIONES | ECCLESIAS | TICAE LATINAE SIMVL | AC SYNCERIORES QVAE |
dam praeculae, quae in calce voluminis | reperiuntur Dominicis & Festis die= |
bus in commemoratione Coenae | Domini, per totius Anni circu= | lum cantandae
ac praelegendae. | Per Iohannem Spangenberg= | gium Herdessianum Eccle= | siae
Northusianae inspec= | torem ac Ecclesiasten | collectae & in ordi= | nem redactae,
di= | ligenter reui= | sae & cor= | recate. [Nachsatz:] Impressum Magdebur= | gi per
Michaelem | Lottherum.

Kirchengesenge | Deutsch / auff die Sontage | vnnd fürnemliche Feste / durchs |
gantze Jar / zum Ampte / so man | das hochwürdige Sacra= | ment des Abendmals |
Christi handelt / auff= | kürzest durch Jo= | han Spangen= | berg / ver= | fasset. |
1545. [Nachsatz:] Gedruckt zu Magde= | burg durch Micha= | el Lotther. | M. D. xlv.

Das Werk in Folio ist in zwei Abschnitte eingeteilt, einen lateinischen und einen (hoch-)deutschen. Der lateinische hat zwei Vorreden, eine von Johann Spangenberg an Georg von Anhalt, datiert mit „Mense Aprili“ 1545, die andere von Ambrosius Lucanus und Sylesius Schniden (?): „Omnibus piis verbi Dei Ministris. S.“ (allen frommen Dienern des Wortes Gottes) vom 12. April 1545. Am Anfang des deutschen Teils befindet sich die Vorrede „Dem Christlichen Leser“ von Johann Spangenberg, die nicht mit der lateinischen des ersten Teils identisch ist.

Dieses so genannte *Cantional* entstand nicht aus eigener Initiative Spangenbergs, „Sed potius iussu & instinctu Venerabilis patris nostri D. Martini Lutheri“ (sondern mehr auf Befehl und Antrieb unseres verehrten Vaters D. Martin Luthers; Vorrede an Georg von Anhalt). Es ist eine Sammlung zur liturgischen Einrichtung des evangelischen Hauptgottesdienstes, angelegt – anders als das nach dem *Ordinarium missae* gegliederte *Missale* der römisch-katholischen Kirche – nach dem *De tempore* des gesamten Kirchenjahres. Berücksichtigung findet die Gottesdienstordnung, wie sie sich nach Städten einerseits und nach Kleinstädten und Dörfern andererseits gliederte. Dennoch fallen wesentliche Unterschiede zur sächsischen Herzog-Heinrich-Agenda von 1539 auf. Das betrifft nicht nur die genannte durchgängige lateinische Fassung aller *De-tempore*-Teile, von der Spangenberg in seiner deutschen Vorrede folgendes ausdrücklich sagt:

„Denn weil der Allmechtige Gott inn allen sprachen vnd zungen / will gelobt vnd gepreiset sein / ist hie Lateinisch vnd Deutsch beyeinander gestellt / Das lateinische vmb der schüler vnnd gelerten / Das deutsch vmb der leyen vnnd vngelerten willen / auff das ein iglicher habe / damit er sein hertz inn Gottes dienst erquicke.“¹¹

Die Andersartigkeit betrifft auch die Übernahme von Introiten, entfaltetem Kyrie- und Gloria-Gesängen, sowie insbesondere *Osanna*, *Benedictus* und *Agnus Dei* in den lateinischen Teil; im deutschen Teil trifft man auf das *Kyrie summum* und auf das die Sequenz ersetzende Graduale, und zwar neben dem bereits eingefügten Hymnus. Dass das deutsche Sanctus – Luthers *Jesaja, dem Propheten das geschah* – eingefügt wird, verwundert nicht, jedoch um so mehr *Das Agnus Dei. Deusch.*, wofür *O Lamm Gottes unschuldig*, die norddeutsche Fassung der Umdichtung des Nicolaus Decius, Verwendung findet.

¹¹ Diese Begründung findet sich erstmalig bei Martin Luther in seiner Vorrede zur *Deutschen Messe vnd ordnung Gottis diensts* von 1526, *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19: *Schriften des Jahres 1526*, Weimar 1897, S. 72-1413.

Johann Spangenberg (1484–1550), der Verfasser und Herausgeber, war ein Vertrauter und Freund Luthers, stammte aus Hardegsen (Calenberg), studierte nach Schulleitertätigkeit in Gandersheim an der Universität Erfurt. Dort von der humanistischen Bewegung erfasst, wirkte er im reformatorischen Sinn als Prediger in Stolberg und Nordhausen am Harz, erhielt 1542 eine Berufung nach Magdeburg, die er aber wegen seines Alters ebenso ablehnte wie die Rektorentätigkeit an der neu errichteten Universität Königsberg 1543. Kurz vor Luthers Tod 1546 wurde Spangenberg Superintendent für den gesamten Mansfeldischen Bezirk in Eisleben. Im gleichen Jahr der Herausgabe dieses bedeutsamen Werkes in Magdeburg erschien auch das von ihm redigierte erste Gesangbuch für Nordhausen. Spangenberg beschreibt seine geleistete Tätigkeit in dem lateinischen Titel als Aufgabe des Sammelns, des Ordnen, des sorgfältigen Prüfens und Korrigierens. Seine beiden bereits oben genannten Mitarbeiter, Ambrosius Lucanus und Sylesius Schniden (?), scheinen ebenfalls Geistliche aus Nordhausen gewesen zu sein.

Der lateinische Teil bietet unter dem 1. Advent einen vollständigen Ablauf aller liturgisch-musikalischen Stücke, die zugleich auch für andere Sonn- oder Festtage Geltung haben können:¹²

Initium *Veni sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium*

Collecta, alia Collecta

*Introitus *Ad te levavi animam meam deus meus*

Kyrie

Gloria

*Collecta

*Epistola, Alleluia

*Hymnus

*Evangelium

Credo in unum Deum

*Prefatio

Sanctus, Pleni sunt coeli, Osanna, Benedictus, Osanna, Agnus Dei

Da pacem domine

Der deutsche Teil verfährt ähnlich wie der lateinische:

Zum Anfang aller Gottlichen Empter / sol man erst singen / *Veni sancte spiritus*
Deusch

Collecta deusch, eine andere Collect deusch

Kyrie Summum deusch

Gloria „Preis sei Gott in der Höhe“, Das *Et in terra* deusch „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ [4 Strophen]

*Collecta deusch

*Epistel

*Hymnus [Lobgesang] *Veni redemptor gentium*. Deusch.

*Hymnus [nach Sequenz bzw. Graduale]

*Evangelium

12 Die mit Sternchen bezeichneten Stücke wechseln nach den Festtagen. Am Schluss befinden sich Cantica (Te Deum, Benedictus Dominus Deus Israel, Psalm 78, Oratio Dominica) und Collecten über das Jahr.

Das *Patrem* [deutsch] „Wir glauben all an einen Gott“

Predigt: Hie mag man Gottes Wort predigen.

Nach der predig wo schüler sind / magstu ein lateinisch Responss singen.

Darauff die

*Prefation

Sanctus. Deudsch „Jesaja dem Propheten das geschah“

Hie mag man lesen die Paraphrasim des Vater unsers / die Communicanten zuermannen zum Gebet.

Vom Abentmal des Herrn [*Verba institutionis* deutsch]

Unter der Communion mag man lassen singen / Jhesus Christus unser Heiland. Gott sey gelobet und gebenedeyet / Oder diesen nachfolgenden CXI. Psalm / Ich dancke dem Herrn von ganzem Hertzen etc.

Das *Agnus Dei*. Deudsch. O Lamb Gottes unschuldig

Collecta zum Beschlus der Communion.

Die Benediction gegen dem volck.

Da pacem Deudsch. Verleih uns Frieden gnediglich

Collecta Deudsch.

Erhalt uns Herr bey deinem Wort [3 Strophen]

An Liedern bzw. Hymnen sind neben den bereits in den liturgischen Verlauf eingebundenen und dort genannten¹³ folgende elf Dichtungen Luthers mit Noten eingedruckt:

Am Christtage	Gelobet seistu Jhesu Christ
Am hei. drey Könige tag	Was fürchtestu Feind Herodes seer
Am tage purificatio	Mit Fried und Freud
Septuagesima	Aus tiefer Not schrei ich zu dir
1. So. in den Fasten	Ein feste Burg ist unser Gott
Judica	Nun frewt euch lieben Christen gmein
1. Ostertage	Christ lag in Todesbanden Jhesus Christus unser Heiland
Am Pfingsttage	Kom heiliger Geist Herre Gott
Am So. Trinitatis	Gott der Vater wohn uns bey
Am Tag Johannis d. Teuffers	Christ unser Herr zum Jordan kam

Daneben finden sich auch wechselnde Hymnen bzw. Graduale, die sich als ins Deutsche übertragene Sequenzen erweisen. Den Schluss bilden das deutsche *Veni sancte spiritus* (*Komm Heiliger Geist, Herre Gott, erfüll die Herzen deiner Gläubigen*), Der Lobgesang Zacharie, Der 79. Psalm, Der 79. Psalm (strophenweise: *Ach Herr die Heiden zornig-*

¹³ *Allein Gott in der Höh sei Ehr, Wir glauben all an einen Gott, Jesaja dem Propheten das geschah, Jesus Christus unser Heiland, der den Gotteszorn, Gott sei gelobet und gebenedeiet, O Lamm Gottes unschuldig, Verleih uns Frieden gnädiglich, Erhalt uns Herr bei deinem Wort, Ach Herr die Heiden zorniglich, Vater unser im Himmelreich, Dies sind die heiligen zehn Gebot.*

lich) auf die Weise *Aus tiefer Not*, *Collecten*, *Deutsches Gloria in excelsis*, *Vater unser im Himmelreich*, *Dies sind die heiligen zehn Gebot*, ferner „Das Pater noster deutsch, *Collecta* zum Beschlus der *Communion*, eine andere, *Benediction* gegen dem Volck, Die *Deutsche Lytaney*, *Gebete* und *Collecten*, *Te Deum laudamus* Deutsch (*Correctur* zum *Lied Christ unser Herr zum Jordan kam* am Tage *Johannis des Teuffers*).“

Dieses hoch bedeutsame *Cantionale* hat erhebliche Wirkungen gehabt. Es schlägt sich vor allem in den Gottesdienstordnungen Ernestinischer Herrschaften in Sachsen und der Schwarzburgischen Grafschaften nieder.

3. Nur ein einziges Gesangbuch im 17. Jahrhundert?

Nachdem im 16. Jahrhundert weitgehend die Folgeeditionen des niederdeutschen Magdeburger Gesangbuches – in der Nachfolge des Rostocker Gesangbuches von 1531 – das Geschehen bestimmten, setzte sich vom 17. Jahrhundert an offenbar die hochdeutsche Sprache durch. Doch ist Vorsicht geboten. Noch das Gesangbuch von 1596 ist in niederdeutscher Sprache gedruckt, und erst das nächste nachweisbare Magdeburger Gesangbuch von 1654 in hochdeutscher Sprache. Man muss aber davon ausgehen, dass lange noch – auch über die vorzustellende Edition von 1654 hinaus – die niederdeutsche und die hochdeutsche Sprache nebeneinander ihr Recht hatten. Hinzu kommt die Praxis, dass im Allgemeinen überall dort, wo Gesangbücher gebraucht wurden, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts verschiedenste Editionen und Lokalgesangbücher gleichzeitig in Benutzung waren. Denn Lieder wurden nicht nach einer festgelegten Nummerierung, sondern immer nach der ersten Zeile der ersten Strophe angegeben und waren so in jedem Gesangbuch aufsuchbar.

Als Erklärung für die große zeitliche Distanz der Edition eines Magdeburger Gesangbuches – zwischen 1596 und 1654 – galt bisher nur der Hinweis auf den Dreißigjährigen Krieg und die im Mai 1631 geschehene völlige Zerstörung Magdeburgs. Für die verbliebenen 470 Menschen in dieser einst großen Stadt scheint es zunächst keines neuen Gesangbuches bedurft zu haben. Doch erinnern wir uns an die rasche Folge von Editionen im 16. Jahrhundert, mag es den Anschein haben, als ob die gegebene Erklärung nur der bisher nicht füllbaren Lücke geschuldet ist; denn schon die zeitliche Distanz zwischen 1596 und 1631 will nicht einleuchten. Ebenso lässt die Formulierung des Titels von 1654, „jetzt auff's new wieder gedruckt“, den Schluss zu, dass es noch andere Editionen gegeben habe. Dagegen sprechen jedoch die Mitteilungen des Buchdruckers Johann Daniel Müller, in denen er zwei Datierungen anbietet. Zunächst lautet sein Titel von 1717:

Vollständiges | Gesang=Buch | in sich haltend | 684. Geist=reiche und auserlesene Lieder | so wohl des seel. | Herrn D. Martini Lutheri, | Welche albereit Ao. 1599. alhier zu Magdeb. | heraus gegeben worden / als auch anderer | Gottseeliger Männer [...] | MAGDEBURG / | Verlegts / Johann Daniel Müller / 1717.

Der Verweis auf die Edition von 1599 darf als identisch mit der Angabe „vor 119 Jahren“ auf dem Titel der Edition von 1719 angesehen werden. Und in der Vorrede dieser Ausgabe schreibt Müller Folgendes:

„Es haben meine Uhr=Eltern Anno 1596. allhier in Magdeburg ein Gesangbuch in *Octav*, und zwar in Platt=Teutscher Sprache gedrucket / welches vorhero der seel. Lutherus vermehrt / und davon noch ein Exemplar bey mir zu finden. So dann hats mein seel. Groß=Vater Anno 1654. in hochteutscher Sprache in gemeinem *Duodetz* und kleinerm Format aufgelegt / An 1660. hat mein seel. Vater selbiges durch den seel. Herrn Ammersbach¹⁴ vermehren / und wo etwas *vitiöses* mit untergeschlichen / *corrigiren* lassen / wie davon noch ein Exemplar vorzuzeigen haben. Nun dieses Gesangbuch wird von mir zum Drey und zwanzigsten mahl aufgelegt / und mit vielen geistreichen Liedern vermehrt / daß es sich also selber bestermassen Gottliebenden Seelen und singenden Christen=Hertzen / trotz allen Neidern / *recomendiren* wird.“¹⁵

Danach ist jedenfalls diesem Johann Daniel Müller zwischen 1596 und 1654 kein weiteres Magdeburgisches Gesangbuch bekannt gewesen. Der Titel des Gesangbuches von 1654 lautet:

Vollstendiges Gesangbuch, | D. Mart. Lutheri, D. Philippi Nicolai, Bartholomei Ringwalds, | vnd anderer geistreicher Männer. | Jetzt auffß new wieder gedruckt | vnd mit vielen herrlichen Liedern vermehrt. | Sampt den 15. Bußpsalmen, D. Cornelii Beckers. | Magdeburg, | Gedruckt bey Johann Müllern, | Im Jar, 1654

Der Hinweis auf dem Titelblatt auf drei prominente Autoren von Liedern im 17. Jahrhundert zeigt auch den sachlichen Sprung an, den die Gesangbuchlied-Entwicklung im Allgemeinen vollzogen hatte. Nachdem im 16. Jahrhundert die lutherischen Gesangbücher von Liedern Luthers und der im Umkreis der Wittenberger Reformation sich durchsetzenden Lieddichtungen dominiert waren – mit dem bekannten Hinweis an die Drucker, nur gute Lieder zu drucken! –, kam es im 17. Jahrhundert zu einer Blüte der evangelisch-lutherischen Kirchenlieddichtung. Die auf dem Titel genannten Namen fungieren gleichsam als *Partes pro toto*, denn tatsächlich kommen sehr viele andere, ebenso prominent gewordene Texte und Dichter vor: Nikolaus Selnecker, Nikolaus Hermann, Johann Heermann, Johann Rist, Cyriacus Schneegaß, Ludwig Helmbold, Michael Walther, Martin Beheim, Martin Moller, Martin Schalling – um nur einige zu nennen. 1660 hat es offenbar zu diesem Gesangbuch eine Nachauflage gegeben, die als „vermehrte Fassung“ gekennzeichnet ist; doch ist davon bisher kein Exemplar bekannt.¹⁶

14 Der hier genannte M. Ammersbach ist offenbar einer der Geistlichen Magdeburgs gewesen; er taucht auch auf dem Titel des in Wernigerode gedruckten Halberstädtischen Gesangbuches auf, das durch den ersten Prediger der St. Agnuskirche, des aus Wernigerode kommenden Pastors Sechting, in der 1694 gegründeten Köthener lutherischen Gemeinde eingeführt wurde: *Halberstädtisches Gesang=Buch / Darinnen D. Martin Luthers sel. und anderer geistreichen Männer Gesänge / So vormahls durch Seel. M. Ammersbach zusammen getragen / Jetzo aber biß 850. vermehret [...] in diese bequeme Form gebracht. Wernigeroda / Zu finden bey M. A. Strucken / 1716.*

15 *Neu=vermehrtes Gesang=Gebät= Und Communion=Büchlein / Darinnen nebst denen von Herren Luthero seel. schon vor 119. Jahren allhier zu Magdeburg heraus gegebenen Evangelischen Liedern / auch andere gottseligen Männer geistreiche Gesänge enthalten ... MAGDEBURG / Verlegt Johann Daniel Müller. 1719, Vorrede fol. 3r und 3v.*

16 Die Kenntnis von der Existenz des Gesangbuches stammt allein aus der Vorrede des Magdeburger Gesangbuches von 1719, hrsg. von Johann Daniel Müller (wie Anm. 15).

Zu diesem einzigen Magdeburgischen Gesangbuch des 17. Jahrhunderts führt Albert Fischer noch zwei weitere auf, die er als „Nebengänger“¹⁷ bezeichnet, da sie nicht für die Stadt Magdeburg selbst bestimmt waren. Das eine, *Psalmen und Geistliche Lieder* (Magdeburg und Halle 1664 oder 1666), mag eine überregionale Bedeutung gehabt haben. Immerhin kommen in ihm – recht früh – erstmalig Lieder von Paul Gerhardt in einem in Magdeburg zusammengestellten Gesangbuch vor.

Bei dem zweiten handelt es sich um: *Geistreiches Trost= und Christliches Hauß= und Kirchen=Gesangbuch [...] zusammengetragen und verlegt von Volckmar Cölern, Prediger zu Plötzki, Pretzin und Elbenau, im Churfl. Sächs. Amt Gommern. Magdeburg, bey J. Müllers Erben, Im Jahr 1674*. Der Band stellt eine Nachfolge-Edition des Dresdner Gesangbuches in Quart von 1673 dar und erhält seine Berechtigung durch die Tatsache, dass es in einem kurfürstlich-sächsischen Bereich, dem Amt Gommern, genutzt wurde. Magdeburg ist lediglich der Druckort.

4. Drei Gesangbücher nebeneinander

Die Entwicklung der Magdeburger Gesangbücher verlief im 18. Jahrhundert, retrospektiv gesehen, in einer eigentümlichen und nicht wirklich einleuchtenden Weise weiter. Was nachträglich als verwirrend sich kundtut, hat seine Ursache in dem so genannten „Magdeburger Buchdruckerstreit“, dessen Auswirkungen Mechthild Wenzel beschrieben¹⁸ hat, und endete mit einem Kompromiss, der in drei unterschiedlichen Gesangbuchdrucken bestand. Um gleich zum Kern der Sache zu kommen, seien jene drei Gesangbücher vorgestellt, die im Jahr 1738 im Abstand von nur wenigen Monaten erschienen sind; Titel und Privilegien liegen aus den genannten Gründen nahe beieinander und lassen nur bedingt Rückschlüsse auf ähnliche Titel des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zu:

*A: Vollständiges Gesang=Buch [...] Und mit Genehmigung E.E. Raths der Stadt Magdeburg, Und Des dasigen MINISTERII Censur, zum Druck befördert. Mit Königl. Preuß. und Churfürstl. Brandenburgischen allergnädigstem PRIVILEGIO. Druckts und verlegt Gabriel Gotthilf Faber 1738.*¹⁹

Vorrede: M. Johann Julius Struve, Magdeburg, 29. Januar 1738.

*B: Neu=ingerichtetes Kirchen= und Haus=Gesang=Buch [...] Zum Gebrauch der Evangelisch=Luthrischen Gemeinden im Hertzogthum Magdeburg, Auf allergn. Königl. Vergünstigung nach vorhergegangener allerhöchst=angeordneter Censur ... herausgegeben von Johann Adam Steinmetz, Königl. Preuß. Consist. Rath, Gen. Superint. im Hertzogth. Magdeburg, u. Abt des Closters Berga. Mit Königl. Preuß. allergnädigstem PRIVILEGIO: Bey Gabriel Gotthilf Fabern, und Michael Jacob Behlen. 1738.*²⁰

Vorrede: Closter Berga, den 24. Juni 1738.

17 Albert Fischer, *Zur Geschichte der Magdeburgischen Gesangbücher*, Zweite Abteilung: *Das siebzehnte Jahrhundert*, Sonderdruck S. 27.

18 Wenzel, *Illustrationen* (wie Anm. 3).

19 *Vollständiges Gesang=Buch [...]*, Magdeburg 1738, Kirchenamt der Evangelischen Kirche Mitteldeutschlands, Gesambuchabteilung.

20 *Neu=ingerichtetes Kirchen= und Haus=Gesang=Buch [...]*, Magdeburg 1738, Kirchenamt der Evangelischen Kirche Mitteldeutschlands, Gesambuchabteilung.

C: *Neu=Vermehrtes und verbessertes Magdeburgisches Gesang=Buch [...] Mit Genehmigung E.E. Raths der alten Stadt Magdeburg Unter der Aufsicht des Ministerii daselbst, Im Verlag der Pansaischen Buchdruckerei 1738.*²¹

Vorrede: Ministerium der Alten Stadt Magdeburg, 1. August 1738

Das *Vollständige Gesang=Buch* (A) bezieht sich mit seinem Titel auf die Ausgabe des Magdeburgischen Gesangbuches 1596. Es darf auch von seinem Privileg und von dem Datum seiner Vorrede als das maßgebliche angesehen werden. Die Vorrede stammt von dem Senior des geistlichen Ministeriums und Pastors zu St. Johannis, M. Johann Julius Struve. Er war seit 1700 Magdeburger Pfarrer an St. Johannis und seit 1727 Senior des Ministeriums,²² damals ein 54-jähriger Mann.

Er spricht in seiner Vorrede von Unordnung, die eingerissen gewesen sei: Das Magdeburger Gesangbuch habe zuvor einen doppelten Anhang bekommen, 1737 eine hinzugefügte weitere starke Sammlung. Nun sei dieses Gesangbuch „in Ubereinstimmung mit dem also titulirten Magdeburgischen Gesangbuche, in der Anzahl von 1000 eingeschränket, dabey es auch verbleiben soll“.²³ Wegen der neuen Lieder fühle er sich genötigt darauf hinzuweisen, dass die Lieder Luthers und anderer nach der Gewohnheit seit dem Gesangbuch von 1596 beibehalten würden. Ebenso werde die frühere Ordnung der Rubriken beibehalten, doch bedürfe es auch neuer Rubriken wegen hinzugekommener inhaltlicher Gegenstände. Die seit 1596 üblichen und 1654 ergänzten Rubriken standen unter folgenden Sachbezeichnungen:

1596

Kirchenjahr

Katechismus-Lieder

Glaube / Lob und Dank

Christlicher Wandel

Kirche

Tod und Sterben / Begräbnis

Vom jüngsten Tag

Morgen- und Abendlieder

Litanei

Wiegenlieder

1654

Aufs neue Jahr

Von Landplagen und Kriege

Von Theuerung

Zur Zeit grosser Wetter

Von Krankheit und anf. Seuchen

21 *Neu=Vermehrtes und verbessertes Magedurgisches Gesang=Buch [...]*, Magdeburg 1738, Kirchenamt der Evangelischen Kirche Mitteldeutschlands, Gesambuchabteilung.

22 Gabriel Wilhelm Götten, *Das Jetzt=lebende Gelehrte EUROPA [...]*, Bd. I, Braunschweig 1735, gibt von Struve folgende Daten an: 1674 geb. in Magdeburg, Studium in Jena, Reisen nach Holland und England, 1700 Prediger zu St. Johannis, 1703 erster Diaconus, 1714 Pastor, 1727 E. E. Ministerii Senior. 1709 hatte er Lehrstreitigkeiten mit dem Ministerium, dazu Johann Georg Walch, *Einleitung zu den Religions=Streitigkeiten in der Lutherischen Kirche*, I. Teil, Jena 1733, S. 874.

23 *Vollständiges Gesang=Buch [...]* (wie Anm. 19), fol. 2v.

Mit der Neuausgabe des *Vollständigen Gesang=Buchs* 1738 kamen noch weitere Rubriken hinzu, wie etwa:

Von den hochschätzbaren und allertröstlichsten Namen und Wohlthaten Christi
Von der Begierde zu Gott und Christo
Von der Übergabe des Herzens an Gott
Von der geistlichen Vermählung
Vom hohen Adel der Gläubigen

Diese Rubriken zeigen an, was die dann eingerückten Lieder bestätigen: Struve öffnet sich den Liedern des Hallischen Pietismus. Diese Tendenz bestätigen auch die wenigen Lieder, die er unter den neuen beispielhaft nennt, weil sie „schön und erbaulich genen-net zu werden“²⁴ verdienen:

So ist denn nun die Hütte aufgebauet
So ist denn nun der Tempel aufgebauet
Die Seele Christi heil'ge mich
Mein Heiland nimmt die Sünder an
O daß ich tausend Zungen hätte
Victoria, mein Lamm ist da

Die beiden zuerst genannten Lieder stammen von Johann Anastasius Freylinghausen (1670–1739), dem Schwiegersohn August Hermann Franckes und Herausgebers des seit 1704 weit verbreiteten Hallischen Gesangbuchs; das dritte hat Johann Scheffler (1624–1677) zum Autor, jenen schlesischen Konvertiten, der unter dem Namen Angelus Silesius ein umfangreiches Werk veröffentlichte und zum Anführer der Gegenreformation in Schlesien wurde; das vierte stammt von dem Köthener Diaconus Leopold Franz Friedrich Lehr (1709–1744), der zusammen mit dem dortigen lutherischen Pastor Johann Ludwig Conrad Allendorf (1693–1773) einen eigenen Zweig des Pietismus pflegte und seit 1733 die so genannten Cöthnischen Lieder herausbrachte; das fünfte hat den Schlesier Johann Mentzer (1658–1734) zum Dichter, der Zinzendorf nahe stand; das zuletzt genannte Lied verrät unzweideutig seine Herkunft aus dem pietistischen Bereich, ist aber derzeit nicht näher bestimmbar, zumal auch das Gesangbuch selbst den Verfasser-namen nicht preisgibt.

Schließlich geht Struve auf die in seiner Umgebung geäußerte Gefahr der Irrlehre durch neue Lieder ein und versucht durch eine eigentümliche Argumentation sich von der Mitverantwortung zu lösen: Die verdächtigten Lieder seien nicht in Magdeburg verfasst worden, doch schon länger durch Gesangbücher im Gebrauch, die in „grossem Ansehen stehen“; deshalb habe man sie auch in dieses Gesangbuch übernehmen können. Im Übrigen könne er bezeugen,

„daß wir hier in dem Stadt=*Ministerio* durch GÖttes Gnade von *fanatischen* Irrthümern frey sind, und nach denen Symbolischen Büchern der Kirchen Augspurgischer Confeßion aufrichtig unser Lehr=Amt führen, daher wir bey denen alhier unter unse-

24 Ebd., fol. 3r.

rer *Censur* gedruckten Liedern nicht die irrige Meynung und üblen Verstand, der ihnen Schuld gegeben wird, hegen, sondern alles nach dem Sinn göttliches Wortes, und der Bekännntniß=Bücher unserer Kirche wollen verstanden und ausgeleget haben. Daß wir aber mit jemand um Worte zanken wolten, ist unsere Weise nicht. Wenn in einer Summa von 1000. Ducaten 10. oder 12. Stück befindlich wären, denen am völligen Gewicht ein oder ein Paar Aeßchen²⁵ fehlten, werden sie deswegen nicht leichtlich ausgeworfen, sondern lauffen in der Summa, als vollgültig mit durch.“²⁶

Das *Neu=eingerichtete Kirchen= und Haus=Gesang=Buch* (B) greift bereits im Titel aktiv eine Tendenz auf, die für ältere Gesangbücher unausgesprochen galt, nun aber durch den Einfluss des Pietismus und der als Hausgemeinde verstandenen Familien und Konventikel sich ausdrücklich an die „Häuser“ wendet. Sein Herausgeber, der Generalsuperintendent und Abt des Klosters Berge, Johann Adam Steinmetz (1689–1762), gehört zu den zentralen Gestalten des Teschener Pietismus, die allerdings ihre Heimat verlassen mussten.²⁷ Schon sein Vater, ein Pfarrer im Fürstentum Brieg, sah sich als Anhänger Speners. Nach privater Unterrichtung immatrikulierte er sich 1710 an der Universität Leipzig, ging 1715 zurück nach Schlesien und übernahm die Pfarrstelle Mollwitz bei Brieg, 1717 die Pfarrstelle Töpliwo[.]da bei Münsterberg, bis man ihn 1720 für die Gemeinde der Gnadenkirche in Teschen gewinnen konnte. In dieser Zeit pflegte er brieflichen Austausch mit August Hermann Francke in Halle, der ihm u. a. riet, die polnische Sprache zu erlernen, um der Gemeinde näher zu sein.²⁸ 1730 wurde er aus Teschen ausgewiesen und kam als Pfarrer nach Neustadt (Aisch) in Franken. Bereits zwei Jahre später berief man ihn nach kurzem Aufenthalt in Saalfeld, wo sein Freund Benjamin Lindner Superintendent geworden war, zum General-Superintendenten des Herzogtums Magdeburg und Abt des Klosters Berge bei Magdeburg. Seine erste Frau war in Teschen im Kindbett gestorben. Aus den Briefen des Zerbster Kapellmeisters Johann Friedrich Fasch (1688–1758) an den Grafen Zinzendorf sind eine Reihe von Einzelheiten zu seinem Leben bekannt, so u. a. dass er bereits im August 1732 – also offenbar noch vor Antritt seines Magdeburger Amtes – eine adlige Lutheranerin aus Köthen heiratete, Charlotte Sophie von Dennstädt. Der betreffende Briefausschnitt lautet:

„Daß die Fräulein Dennstädtin von Cöthen nach Saalfeld abgereiset, und entweder da verblieben, oder mit einer gewißen Person, geistl. Standes, sich verbinden dürffte, |: muthmaßl. mitt dem nunmehrigen H. Apt zu Closter Bergen bey Magdeburg, dem redl. H. Pastor Super: Steinmetz :| habe kürztl. vernommen; iedoch ist hiesiger Gegend noch alles heiml. gehalten worden.“²⁹

25 Von dem im Althochdeutschen und noch im Mittelhochdeutschen gebräuchlichen „As“ („esse“), was für einen einzigen Wert bzw. ein Auge auf dem Würfel steht, also eine in sich geschlossene kleine Maßeinheit meint, vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. I, Leipzig 1854, Sp. 578.

26 *Vollständiges Gesang=Buch [...]* (wie Anm. 19), fol. 4r./v.

27 Dazu Hermann Patzelt, *Der Pietismus im Teschener Schlesien 1709–1730*, Göttingen 1969, besonders S. 57–63.

28 Ebd., S. 60.

29 Brief [44] vom 30.7.1732, fol. 2 verso; Archiv der Brüder-Unität Herrnhut.

Dass Steinmetz mit dem *Neu=ingerichteten* Gesangbuch noch anderes als nur den öffentlichen und privaten Gottesdienst bedienen wollte, macht er schon auf dem Titelblatt deutlich: Einerseits bestimmt er es – wie schon bemerkt – auch für die häusliche Andacht, andererseits übertrifft er das *Vollständige* in der Anzahl der Lieder (1.060), was den Kompromiss über die Publikation dieser drei Gesangbücher verlässt, fügt ein kleines Wörterbuch der „Erklärung fremder und anderer unbekanntener Worte“ bei,³⁰ stellt eine Lieder-Konkordanz in Aussicht und kann für dies alles sogar das Königlich Preußische allergnädigste Privilegium einholen, was ja dem *Vollständigen* auch erteilt worden war. Von besonderem Gewicht für den geistlichen Nutzen sind die von ihm formulierten zwölf Regeln zum rechten Gebrauch der Lieder, die zwei Drittel seiner recht umfangreichen Vorrede ausmachen. Bei ausführlicher Kommentierung handelt es sich um folgende Gedanken, die im Wesentlichen die persönliche Besinnung zu Hause voraussetzen:

1. Jeder Mensch solle sich beim Gottesdienst seiner „natürlichen Unreinigkeit und Feindseligkeit gegen GOTT“ bewusst sein und sich der von Gott selbst geäußerten Opferkritik unterziehen (Jes 1,10–19).
2. Deshalb möge jeder Christ beim Singen sein Herz auf die immer vorhandene Selbstgerechtigkeit hin prüfen.
3. Eine Befreiung davon kann nur durch Christi Blut und Geist geschehen, die bereits wirken, wenn ein Christ den eigenen Zustand erkannt hat.
4. Ein wirksames Mittel dazu findet sich in den „traurigen Buß=Liedern“, mit denen sich ein Christ eine zeitlang behelfen soll, die „ein lieblicher Ton seyn in dem Herten Gottes“.
5. Er kann dann bitten, was er will, seine Trauerlieder werden zu Freudenliedern werden.
6. Er möge sich neu der Gnadenwirkung des Heiligen Geistes überlassen.
7. Die Wahl der Lieder mag nicht unbedingt zufällig sein, sondern selbst als Hilfe des Heiligen Geistes erkennbar werden, der darum zu bitten ist.
8. In öffentlichen Versammlungen, d. h. in Gottesdiensten, soll man um so größere Aufmerksamkeit dafür aufbringen, was einem durch die allgemein gesungenen Lieder mitgeteilt werden soll.
9. Dieses beides – Aufmerksamkeit des Herzens und stetiges Gebet – zu verknüpfen, ist ein allgemeines Erfordernis.
10. Mit Bezug auf einen Rat Luthers solle man bei jenem Gegenstand des Gebets und des Singens bleiben, der durch den Heiligen Geist in besonderer Weise eindrücklich gemacht worden ist, und gern weiteres Beten auf sich beruhen lassen.
11. „Schliesse doch wenigstens niemals deine Lieder=Andacht, es sey denn erst etwas wahrhaftig Gutes in dein Hertze gebracht, und deiner Seele was mitgetheilet, was dir in die Ewigkeiten ersprißlich seyn kann.“
12. Nach dem Weglegen des Gesangbuches beginnt die Aufgabe, im Leben das zu verwirklichen, was die Lieder erforderlich machen. Ein heiliges Leben sei das beste Gebet, so Johann Arnd.³¹

³⁰ *Neu=ingerichtetes Kirchen= und Haus=Gesang=Buch* (wie Anm. 20), S. 753–758.

³¹ Ebd., fol. (a)4r.–(b)1r.

Es ist unzweifelhaft, dass wir mit dem *Neu=Eingerichteten* ein Gesangbuch vor uns haben, das in dieser Zeit in Magdeburg und dem gesamten Herzogtum Magdeburg am entschiedensten pietistisches Gedankengut bereithält und mit entsprechenden Beigaben und Regeln zu verbreiten sucht.³² Das wird auch aus der nachfolgenden Entwicklung bestätigt: So wird in der dritten Auflage von 1749 – immer noch unter der Herausgeberschaft J. A. Steinmetz' nicht nur ein differenziertes Melodienregister, geordnet nach Zeilen- und Silbenzahl, angeboten, das die Brauchbarkeit des Singens erhöhen soll, sondern auch eine Sammlung von zwölf Liedern „zur Erfüllung des Raumes“ beigegeben, die – ohne Namensnennung – allesamt Erzeugnisse Zinzendorfs oder dessen Frau sind. Die fünfte, erweiterte Auflage 1767 bringt – nun unter der Herausgeberschaft des Nachfolgers von Steinmetz, des General-Superintendenten Johann Friedrich Hähn – gereimte „Glaubens=Lehren“, mit denen durch integrierte Verweise sowohl auf Bibelstellen als auch auf Liedstrophen Bezug genommen wird. Aus der vorangesetzten „Anmerckung bey dieser neuen Auflage.“ wird deutlich, dass Hähn damit ein ganzes religions- und gemeindepädagogisches Konzept verbindet, das einer eigenen Analyse bedürfte.

Schließlich soll das dritte Gesangbuch einer Betrachtung unterzogen werden: Das *Neu=Vermehrte und verbesserte Magdeburgische[s] Gesang=Buch* (C) scheint sich durch seinen Titel als Nachfolge-Gesangbuch des *Neu-vermehrten Gesang=Gebät= Und Communion=Büchleins* von 1719 und dessen weiteren Drucken ausweisen zu wollen.³³ Darauf macht der Genehmhaltungs- und Zensur-Vermerk aufmerksam, der im Vergleich zitiert sei:

1719

Mit Genehmigung E. E. Rath's
der Stadt Magdeburg /
Unter der *Censur* des *Ministerii* daselbst,
Anitzo mit sonderbarem Fleisse zum
Drey=und zwanzigsten mahl ausgefertiget.

1738

Mit Genehmigung E. E. Rath's
der alten Stadt Magdeburg
Unter Aufsicht des *Ministerii* daselbst,
mit sonderbarem Fleiß
ausgefertiget.

Doch sind auch solche Vergleiche mit Vorsicht zu sehen, weil jedes der drei zur gleichen Zeit erschienenen Gesangbücher sich das Recht sichern wollte, Tradition und Rechtmäßigkeit zu beanspruchen. Die Vorrede ist, unter einer Blätter- und Frucht vignette mit integriertem Trinitätssymbol, mit dem nach Offb 5,13b amplifizierten Spruch überschrieben: „Lob, und Ehre, und Preis, und Gewalt sey GOTT und dem Lamme von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.“³⁴

Auch das erinnert an den Beginn der Vorrede des *Vollständigen*, der eine Blattvignette mit Spruchband „Gott allein die Ehre“ und eine Begrüßung vorausgeht, die dem liturgischen Kanzelgruß (vgl. Röm 1,7; 1 Kor 1,3; 2 Kor 1,2) nachgebildet ist: „Gnade, Geist und Andacht, Kraft, Freude und Trost, durch JESUM Christum, wünschet dem Christlichen Leser, von dem Vater aller Gnaden [M. Johann Julius Struve]“.³⁵

32 Dazu hat mit beachtlichen Ergebnissen Mechthild Wenzel gearbeitet, auf die unbedingt verwiesen wird, vgl. vor allem Wenzel, *Illustrationen* (wie Anm. 3).

33 Vgl. Anm. 15.

34 *Neu=Vermehrtes und verbessertes Magdeburgisches Gesang=Buch* (wie Anm. 21), fol. 2r.

35 Ebd.

Freilich unterscheidet sich die Vorrede des *Neu=Vermehrten* von den beiden andern durch Verschweigung des persönlichen Verantwortungsträgers; denn die Vorrede ist unterschrieben mit „Das *Ministerium* der Alten Stadt Magdeburg.“, was sich ja auf die Gesamtheit der in der Altstadt Magdeburg – mit Ausnahme der Nicolaikirche in der Neustadt und der Ambrosiuskirche in Sudenburg – zu dieser Zeit tätigen Geistlichen³⁶ bezieht. Wer also das Gesangbuch vorbereitet und in seinem Inhalt bestimmt hat, bleibt verborgen. Die recht knappe Vorrede nimmt zunächst Bezug auf den Lobgesang Gottes, der durch Lieder geschieht, setzt dann mit dem Hinweis fort, dass Lieder immer auch die christliche Lehre vortragen, wobei der Chor der Sänger im Heiligtum aus mancherlei Sängern besteht, was durch Allegorien mit Vogelstimmen zu erklären gesucht wird: Der Ton der Lerche meint die muntere Stimme, der Nachtigall die Stimme der Liebe und Klage, des Hahns die Stimme der Erweckung, des winselnden Kranichs, der Schwalbe und der girrenden Taube die Stimme der Empfindung der Sünde und des Zornes Gottes, der Turteltaube die Stimme der Erlösung, des Schwans die Stimme des andächtigen Sterbeliedes. Singen in versammelter Gemeinde vermittelt – wie schon Augustinus weiß – „auch unglaubliche Herten=rührende Kraft und Segen“. Anschließend kommt die Vorrede sehr verdeckt auf den Missstand zu sprechen, der durch den Gesangbuch-Druckerstreit ausgelöst worden war, und wirbt um die Benutzung dieses Gesangbuches in Magdeburg und im gesamten Herzogtum; vor allem soll die Übereinstimmung der Einrichtung mit dem Vorgängergesangbuch und die Reihenfolge der Lieder innerhalb der Rubriken nach dem Alphabet die Benutzer von der Brauchbarkeit überzeugen.

Bei aller hintergründigen Problematik, die durch die drei konkurrierende Editionen von 1738 aufleuchtet, zeigt sich in der Intensität der Bemühung auch die Tatsache eines Aufbruchs, der unzweifelhaft mit der Verbreitung und dem Einfluss des Halleschen Pietismus zusammenhängt. Die Wirksamkeit des Generalsuperintendenten Steinmetz, der seinem Handeln und Wollen zudem ein durchaus eigenständiges Pietismusverständnis zugrundelegte, ist bisher wohl hinsichtlich seiner Tätigkeit in Teschen gewürdigt worden,³⁷ nicht aber umfassend im Blick auf seine Magdeburger Tätigkeit. Darin liegt auch im Blick auf die Gesangbuchgeschichte noch ein wesentliches Desiderat vor. Erst wenn bekannt ist, welchen Wirkungsradius sich Steinmetz in Magdeburg und im Herzogtum Magdeburg erschließen konnte, wird abschätzbar werden, welchen Zweck er eigentlich mit seiner Gesangbuchedition verfolgte und welches Ziel er auch tatsächlich erreichen konnte. Themenbereiche, deren Untersuchung zum Ergebnis führen könnte, sind im Verlauf des Beitrages angeklungen und durch andere Arbeiten angestoßen worden.

36 Götten, *Das Jetzt=lebende Gelehrte EUROPA* (wie Anm. 22), S. 335–340, zählt alle Mitglieder des geistlichen Ministeriums auf, die im Jahr 1735 in der Altstadt Magdeburgs (also: Dom, St. Johannes, St. Ulrich, Heilig Geistkirche, St. Jacobi, St. Katharinen und St. Peters) im Dienst standen.

37 Vgl. Patzelt, *Der Pietismus* (wie Anm. 27).

Das zur Diskussion stehende Schulbuch ist – wie so viele Magdeburger Dokumente vor 1631 – nicht überliefert; Grundlage der folgenden Ausführungen sind zwei Neuauflagen, die jedoch ihrerseits nur fragmentarisch erhalten sind. Verantwortlich für das Musiklehrbuch zeichnet der Magdeburger Kantor jener letzten Jahre bis 1631: Heinrich Grimm.

1624 war für das Altstädtische Gymnasium ein besonderes Jahr: Magdeburg feierte das einhundertjährige Bestehen der Lateinschule. Vielleicht ist es kein Zufall, dass im selben Jahr noch eine andere schulische Publikation, an der Grimm musikalisch beteiligt war, entstand: eine Psalmausgabe des früheren Magdeburger Rektors Valentin Cremcov (Weiteres dazu unten). Mit seinem musikalischen Unterrichtswerk stellt sich Grimm in eine Tradition von Musiklehrbüchern Magdeburger Kantoren vor ihm: 1528 veröffentlichte Martin Agricola, der erste Magdeburger Kantor, *Ein kurtz deudsche Musica*. Knapp ein halbes Jahrhundert später folgte 1571 Gallus Dressler mit seiner *Musicae practicae elementa in usum scholae Magdeburgensis edita*. Wiederum gut 50 Jahre später gab nun Heinrich Grimm ein, wie zu zeigen sein wird, ganz anders geartetes Lehrwerk heraus. Agricola schreibt in deutsch – es handelt sich um das erste gedruckte musikalische Lehrwerk für den Schulunterricht in deutscher Sprache überhaupt – Dressler dann aber doch wieder in Latein. Bei Grimm ist ein Teil des Textes in Deutsch, ein Teil in Latein gehalten.

Die Bestimmung von Grimms Publikation für den Magdeburger Schulgebrauch ist belegbar durch die Titelformulierung „pro Schola Mageburgensis“. Zwar begegnet sie nur in zwei der elf nachweisbaren Messkatalogangebote (Michaelis 1624 in Leipzig und Herbst 1632 in Frankfurt, vgl. Abb. 1), doch ist mit deren Daten der gesamte zeitliche Rahmen der Angebote abgesteckt. Schon der Titel *Tyrocinia* verweist auf Lehrstücke für die Tyrones, die Schüler. Mit elf Einträgen in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen handelt es sich bei den *Tyrocinia* um das meistangebotene Werk Heinrich Grimms. Das kann zweierlei bedeuten: entweder einen Verkaufsschlager oder aber einen Ladenhüter, der sich gerade deshalb solange in den Katalogen hielt, weil die ursprüngliche Auflage kaum Absatz fand. Obwohl heute kein vollständiges Exemplar mehr überliefert ist, was wohl auch damit zusammenhängt, dass Schulbücher bis heute kaum als aufbewahrenswertes Archivgut angesehen werden, spricht viel für die Hypothese einer breiten Rezeption. Jedenfalls werden Grimms *Tyrocinia* auch im 18. Jahrhundert

Libri Musici.

Missa sacra IV. vocum, cui aliquot accesserunt symphoniz 2. 3. & 4. vocibus decantandæ, cum Basso generali; autore F. Georgio Burchardo Organario in monasterio Creußlingenſi. Auguſtæ apud Georgium Willer.

Orpheus Christianus, seu symphoniarum sacrarum prodromus 5. 6. 7. & 8. vocum, cum Basso generali, autore Hieronymo Wiltſtein Brigantino Acroniano, ibid

Exercitatio Musica 1. continens 13. ſelektiſſimos concertos ſiue concertus musicos variorum Authorum, cum Basso generali; quibus accesserunt 8. cantilenæ 3. vocum: autore & collectore Joanne Dillingero. Witebergæ apud Zachar. Schürer

Musicz compendium Latino-germanicum M. Henrici Fabri, Halz apud Michaëlem Delschlegel in 8

Crepundia musica, seu varia variorum autorum Tricinia, collecta à Michaële meistro scholz Halenſis collega, ibid. in 8

Tyrocinia seu Exercitia Tyronum musica, concertationibus variis tam ligatis quam ſolutis ad 3. voces concinnata per Henricum Grimmium musicum Magdeburgenſem ibid.

Tyrocinia, seu Exercitia Tyronum Musica concertationibus variis, ad III. voces, concinnata per Henricum Grimmium, Magdeburgi apud Jerem. Rixenerum.

Melopoia ſiue Melodiz Condendæ ratio, quam vulgo Musicam Poëticam vocant, ex veris fundamentis à Setho Caluſſo quondam extracta, iterum publicata ab Henrico Grimmio, Magdeburgi apud heredes Ioannis Franci.

Tyrocinia seu Exercitia Tyronum Musica, concertationibus varijs tam ligatis quam ſolutis ad tres voces concinnata ab eodem Grimmio. Apud eosdem,

Tyrocinia seu Exercitia Tyronum Musica Concertationibus variis ad tres voces elaborata per Henricum Grimmium Musicum Magdeburgenſem. Magdeburgi apud heredes Joannis Franci,

Libri Musici.

Musica Christiana Cantrenſis, oder Chriſtliche Heer- und Feldt Musica, darinnen zu finden allerhand außereſene Duß vnd Troß Tert: mit 4 Stimmen verfertigt von M. Ioan. Dilligero Eiſfeld. zu Coburg Cantore. Coburg bey Johan Forſtel.

Eiuſdem Musica concertiva, oder Schagtlammerlein newer Geſtlichen außereſenen Concerten von 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. &c. Stimmen / ſampt dem Basso continuo, ibid.

Tyrocinia, seu Exercitia Tyronum Musica, concertationibus variis tam ligatis quam ſolutis, ad tres voces pro Schola Magdeburgenſi concinnata & elaborata per Henricum Grimmium Musicum Magdeburgenſem. Lipſiæ apud heredes Ioannis Franci & Samuel Scheib.

Abb. 1a: Frankfurter Messkatalogauszüge mit Nachweisen für Grimms *Tyrocinia*, Herbst 1624, Frühjahr 1625, Frühjahr 1629, Herbst 1630, Herbst 1632.

Copioſiſſima Evangeliorum Dominicalium expoſitio, ex orthodoxis, Pentiteſiſi, Calvinianiſi, &c. Theologi plurimū ita conſcripta, ut ad orthodoxias adſertionem, Heterodoxias deſertionem, ſententiam Textus expoſitionem, nec non annui Miniſtrorum Eccleſie laboris jarand. ſon allevationem plurimum faciat, autore Reimbarto Bakio SS. Tb. Doct. Magdeburgi, ſumtibus Andreae Bezelii in 4.

Catechiſis D. Martini Lutheri Minor, breviffima Analyſiſ ita expoſita, ut vel ex ipſa accuratiori modo conſtare poſſit, hunc libellum veriffimū ipſius S. Spiritus opus eſſe, ibid. apud eundem in 8.

Valeutini Creſcovii Cythara Davidica, Luthero-Becceriana, in Gymnaſio Magdeburgenſi quondam ſenſa, noviter jam quarta editione inſtructa, nec non cum Melodiū Muſicū expreſſa. Magdeburgi apud eundem in 8.

Tyrocinia ſeu exercitia Tyronum Muſica, concertationibus variū, tam ligatū quam ſolutū ad tres voces, pro Schola Magdeburgenſi concinnata per Henricum Grymmium Magdeburgi apud eundem in 8.

Tyrocinia, ſeu Exercitia Tyronum Muſica concertationibus variis, ad III voces, concinnata per Henricū Grimmium, Magdeburgi apud Jerem. Rixenerum.

Michaelis, ſive Melodiz Condendz ratio, quam vulgō Muſicam Poëticam vocant, ex veris fundamentis à Setho Calviſio quondam extructa, iterum publicata ab Henrico Grimmo. Magdeburgi apud heredes Joannis Franci.

Tyrocinia ſeu Exercitia Tyronum Muſica, concertationibus variis tam ligatis quam ſolutis ad tres voces concinnata ab eodem Grimmo. Apud eoſdem.

Melopoia, ſive Melodiz condendz ratio, quam vulgō Muſicam Poëticam vocant. explicata à Setho Calviſio Magdeb. apud Ioan. Franci hæredes; & Samuelem Scheibium Lipſiz. in 8.

Tyrocinia Muſica, concertationibus variis; tam ligatis, quam ſolutis, ad tres voces concinnata & elaborata per Henricum Grimmium Muſicum Magdeb. Editio nova. apud eoſdem in 8.

Tyrocinia ſeu Exercitia Tyronum Muſica Concertationibus variis ad tres voces elaborata per Henricum Grimmium Muſicum Magdeburgenſem, Magdeburgi apud heredes Joannis Franci & S. Scheibi.

Tyrocinia ſeu Exercitia Tyronum Muſica Concertationibus variis ad tres voces elaborata per Henricum Grimmium Muſicum Magdeburgenſem, Magdeburgi apud heredes Joannis Franci & S. Scheibi.

Abb. 1b: Leipziger Messkatalogauszüge mit Nachweisen für Grimms *Tyrocinia*, Michaelis 1624, Ostern 1625, Ostern 1628, Ostern 1630, Michaelis 1630, Michaelis 1632.

noch bei Johann Mattheson¹ und bei Ernst Ludwig Gerber² zitiert und weisen im 17. Jahrhundert eine recht breit gestreute Überlieferung auf. Einzelne Lehrstücke werden in Sammelwerke wie das *Gothaer Cantional* von Johann Michael Schall (1646/1651) und das *Viridarium musicum* (Schwäbisch Hall 1672) aufgenommen, andere sind in bis zu vier Abschriften nachweisbar.³

Der Leipziger Messkatalog-Eintrag von Ostern 1630 kündigt eine „Editio nova“ an, in späteren Einträgen wiederholt sich dieser Ausdruck jedoch nicht mehr. Im Predigerseminar in Wittenberg ist ein fragmentarisches Exemplar der *Tyrocinia* in einer Ausgabe mit der Jahreszahl 1632 erhalten, Verleger sind entsprechend den letzten Verlagsanzeigen die Erben von Johann Francke und Samuel Scheibe in Leipzig.⁴ Nicht weniger als fünf verschiedene Verleger werden in den Messkatalogen genannt. In der ersten Leipziger Anzeige tritt Andreas Betzel als Verleger auf. Er war einer der wenigen Magdeburger Drucker, der die Voraussetzungen zum Musikdruck besaß, doch oft erscheinen die mit seinen Typen hergestellten Drucke in anderen Verlagen.

Offenbar hatte Betzel wenig Ambitionen, als Verleger aufzutreten, denn schon auf der Frankfurter Messe 1624 werden die offenbar identischen Druckexemplare der ersten Auflage vom Hallenser Verleger Michael Oelschlägel vertrieben. Im folgenden Jahr ist es der Magdeburger Verleger Jeremias Rixner, dann die Erbgemeinschaft des Magdeburger Verlegers Johann Francke. Francke war 1625 oder 1626 (wohl an der Pest) gestorben; seine Tochter heiratete den Leipziger Verleger Samuel Scheibe, der einst bei ihrem Vater gelernt hatte und sich nun nach dessen Tode selbstständig machte. Scheibe tritt dabei erst ab 1630 namentlich in Erscheinung, mit Verlagssitz in Leipzig, während vorher die Erben Johann Franckes von Magdeburg aus agieren.

Scheibe macht den Musikverlag zu einem seiner Schwerpunkte und vertreibt in den 1630er Jahren z. B. auch Werke des Leipziger Thomaskantors Tobias Michael oder die *Musicalischen Exequien* von Heinrich Schütz. Die neue Jahreszahl 1632 in dem erwähnten Wittenberger Exemplar der *Tyrocinia*, das nur fragmentarisch in zwei der drei Stimmbücher erhalten ist, belegt, dass es sich zumindest um eine Titelaufgabe handelt. Der 1630 auftauchende Ausdruck „Editio nova“ fehlt hingegen auf den Titelseiten der beiden erhaltenen Stimmbücher, deren Titel stimmt wörtlich mit dem letzten Eintrag aus den Frankfurter Messkatalogen (Herbst 1632) überein, allerdings mit der korrekteren Schreibweise des Vornamens „Heinricum“ statt „Henricum“ (entsprechend den Leipziger Einträgen von 1625 und 1630).

Zu vermuten ist – auch dazu dient die Gegenüberstellung der Messangebote in Abb. 1 –, dass alle elf Angebote einer einzigen, aber vergleichsweise hohen Auflage entstammen, und nur auf den Titelblättern jeweils abweichende Verlagsangaben und Jahreszahlen ergänzt wurden. Die wenigen Titelvarianten in den Messkatalogen zeigen keinerlei System und sind wahrscheinlich lediglich ungenauer und vor allem unvollständiger Zitierweise zuzuschreiben. Ob es – wie in zwei Fällen – „elaborata et concinnata“, nur „elaborata“ (das kommt dreimal vor) oder nur „concinnata“ (sechsmal) heißt – die

1 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck Kassel 1969, S. 90.

2 Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, Reprint Graz 1966, Bd. 1, S. 411f.

3 Nachweise bei Thomas Synofzik, *Cantilena est loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik der Vokalmusik von Heinrich Grimm (1592/93–1637)*, Eisenach 2000 (vgl. im dortigen Heinrich-Grimm-Werkverzeichnis HGWW I/199).

4 Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Magdeburg 1632, Fragmentarisch erhaltenes Exemplar in D-WGp.

beiden letzten Formen könnten eine Verkürzung der erstgenannten sein. Für diese These spricht die Tatsache, dass Widmung und erste Vorrede in dem erhaltenen Exemplar von 1632 aus der Auflage von 1624 offenkundig übernommen sind:

Optimae indolis ac spei Pueris.
Erasmo & Christophoro Cramern.
Andreae & Joachimo Rohr.
Johanni & Andrae & Sigismundo Rohrberg.
Johanni Schincken.
Johanni Scheffelweitzen.
Friderico Schultzen.
Johanni Höffling.
David Grothen.
Johanni Strauben.
Heinrico Deichmann.
Johanni Nickel.
Heinrico & Leonhardo Wellmann.
Georgio & Friderico Schlütern.
Johanni Schneidewein.
Heinrico & Otthoni Richtern.
Nicolao Nieman
& Stephano Lüntzeln.
Magdeburgensibus, Discipulis meis carisimis.

In vobis, Pueri & Discipuli carissimi, Tyrocinia haec, ut singularis honoratissimorum Parentum verstrorum in me favoris & benevolentiae, ita certi vicissima erga vos amoris mei, certissimum. Ecquid enim offeram vobis aliud, quam quod è re vestra in Musicis esse purem? Proinde hoc quodcunq. est opusculi, tum honoratiss. Parentum vestrorum, tum meo quoq. nomine (qui omnes pariter studiis vestris favemus eademq. promortae cupimus), aventes suscipite, inq. vestrum commodum solertes adhibere. Dabam Magdeburgi postridie Johan Baptistae, Anno 1624 Heinricus Grimmus.⁵

Es folgt eine Vorrede „Ad Philomusum Lectorem“. Das von Grimm unterzeichnete Vorwort dieses Drucks aus dem Jahr 1632 ist auf 1624 datiert. Das Werk ist 24 namentlich aufgeführten Magdeburger Gymnasiasten gewidmet, deren Eltern den Druck wahrscheinlich finanzierten. Mit Ausnahme der drei Rohrberg-Söhne sind alle genannten Familiennamen in dieser Zeit als Magdeburger Bürger, d. h. Hausbesitzer nachweisbar – das Berufsspektrum reicht vom Fleischer über den Briefmaler bis zum Pfarrer.⁶

⁵ Ebd., fol. Aaa i'/Aaa 2.

⁶ Vgl. Hugo Holstein, *Statistische Nachweisungen über die Bevölkerung der Stadt Magdeburg vor und nach der Zerstörung vom 10. Mai 1631*, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 11 (1876), S. 113–138 und 233–259. Hier nicht nachgewiesen ist der Name Schneidewein, ein Christian Schneidewein wird jedoch 1624 in der Widmung der Eusebia Magdeburgensis von Johannes Blocius als ein Vertreter der Bürgerschaft erwähnt, vgl. Ernst Neubauer, *Johann Schneidewind*, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 27 (1892), S. 258.

Gleich vier der hier aufgeführten Gymnasiasten werden später als Magdeburger Brauer oder Wirtshausbesitzer bekannt: nämlich Georg Schlütter, dann Stephan Lüntzel, der 1653 ein neues Wirtshaus baute (auf dem Brande an der Ecke gegenüber der Rossmühle), Andreas Rohr, der 1652 das Gasthaus „zum Zollhof“ (Breiter Weg) baute und Otto Richter, Sohn des 1636 verstorbenen Esaias Richter, der später das Wirtshaus „zum schwarzen Bock“ besaß (6. Viertel, 2. Rotte, Haus Breiter Weg 17, das so genannte „Brantweinhaus“).

Otto Richter war dabei sogar ein Gastwirt mit Universitätsstudium, er wurde 1628 an der Leipziger Universität immatrikuliert. Auch einer der Rohrberg-Söhne, die sonst als Bürger nicht nachweisbar sind, war ab 1629 in Leipzig eingeschrieben. Und noch drei andere Namen finden sich in der Leipziger Matrikel: Christian und Erasmus Kramer sowie Heinrich Welman.⁷ In den Matrikeln von Wittenberg, Helmstedt, Rostock oder Greifswald blieb die Suche nach den Magdeburger Gymnasiasten hingegen erfolglos.

Das in Wittenberg erhaltene Exemplar der Titelaufgabe der *Tyrocinia* besteht aus nur zwei von drei Stimmbüchern; es fehlt jenes der *Vox Prima*. Doch glücklicherweise enthält die *Vox Tertia* als Hauptstimme offenbar für den Lehrer sowohl die Widmungsseite als auch Vorwort und Vorreden.

Auch das Schlussstück der Publikation findet sich offenbar nur im Stimmbuch der *III. Vox*, es ist jedenfalls nicht in der *Media vox* enthalten, obwohl es sich um einen vierstimmigen Choral handelt. Er bot das offenbar regelmäßigwiederkehrende letzte Stück der Musikstunden und wird in diesem Fall in Partitur gedruckt: *Psalm. CL. vers. Cremcov. Sub finem horae Musicae decantandus. Ad Melodiam Christ der du bist der helle Tag.*

Dieser Choralsatz ist auch Teil der erwähnten zweiten schulmusikalischen Publikation aus demselben Jahr, der *Cythara Davidica* des Valentin Cremcov (vgl. den Messkatalogeintrag Frankfurt vom Herbst 1624 in Abb. 1). Der frühere Magdeburger Rektor Cremcov hatte den Beckerschen Reimpсалter ins Lateinische zurückübersetzt, die vierte Auflage bietet in einem Notenanhang dazu sämtliche von Becker verwendeten Choralmelodien in Sätzen Grimms. Während die *Tyrocinia* eine regelrechte Partiturnotation wählen, findet sich hier eine Variante der Chorbuchnotation, die sich als erheblich platzsparender erweist. Es gibt kleine Abweichungen, etwa den Anfang der Tenorstimme: In der Version der *Tyrocinia* fehlt im Anfangsklang die Akkordterz, im Cremcovius-Psalter ist b statt g notiert.

Musiktheoretisches Hauptstück der *Tyrocinia* ist eine achtseitige Abhandlung unter dem Titel: *Kurtzer Unterricht / Wie ein junger Knabe zum Solmisiren leicht angeführt werden könne*. Wiederum ist dieser Teil nur in der Unterstimme komplett enthalten, in der verschollenen *Prima Vox* gab es offenbar nur drei kurze Regeln, die der Schüler zu lernen hatte – die didaktische Erklärung und Aufbereitung folgt in der für den Lehrer bestimmten Unterstimme: „der Knabe [...] observiret davon die drey Regulen, so [...] in voce prima aufgezeichnet sind, und allhie zu mehrer erörterung kürztlich wiederholet werden.“⁸ Dieser Wiederholung ist zu verdanken, dass die Regeln trotz Verlust des ersten Stimmbuchs überliefert sind.

7 Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt*, Leipzig 1909: „Heinrich Welman n.10gr i.S. 1623 S52, Andreas Rohrbergck 12gr i S 1629 S89, Christ. Kramer n 10 1/2 gr. i S 62, Erasm. Kramer Magdeburg n.7 gr i S 1609“.

8 Grimm, *Tyrocinia* (wie Anm. 4), fol. Aaa iii'.

Grimm wendet sich in seinem ausführlichen Text ausdrücklich an „alle[n] guthertzigen Praeceptoribus Musicus“,⁹ seine Absicht ist, beim Anfangsunterricht aufkommenden „verdruß und unlust zur Music“¹⁰ zu vermeiden – offenkundig also auch damals schon ein Problem. Grimms Unterricht will bewusst eine Anleitung für anfangende Knaben geben, die gewöhnliche „Scala billicher für ältere und verständigere Knaben, so jeglichem clavi, pro ratione Et qualitate Cantus seine gewisse und gebührende vocem zu geben wissen, gelassen wird.“¹¹

Dennoch lehrt Grimm hier im Prinzip die traditionelle Art der Mutation über re im Aufsteigen und la im Absteigen. Er folgt weder der siebten Solmisationssilbe „bi“ eines Erycius Puteanus von 1599, noch schließt er sich dem siebensilbigen Bo-ce-di-sations-Schema an, wie es sein Leipziger Kollege Seth Calvisius praktizierte, dessen Kompositionslehre Grimm, ebenfalls zum Gebrauch in der Magdeburger Schule, um 1630 neu herausgibt (vgl. den Titel in den Messkatalogauszügen Leipzig Ostern 1630 in Abb. 1).

Obwohl Grimm in dieser Hinsicht nicht besonders innovativ ist, finden sich doch bereits Ansätze, die in eine neue Richtung weisen: Grimm empfiehlt zunächst, von der Systemvorzeichnung auszugehen. Wenn ein b vorgezeichnet ist, ist damit der Ort des Fa vorgegeben, wo nicht, so ist an eben dieser Stelle Mi zu singen. Mit Bezug auf Abb. 2 gibt Grimm dann die Vorschrift: „Über dem b, \flat findet sich allernechts das ut; unter dem b, \flat aber das LA: das also das b, \flat beyder vocum extremarum, als UT, ordinis superioris und LA, inferioris, st[r]enges medium, und gleichsam unbeweglicher Scheidstein ist.“¹² Das lässt sich so lesen, dass die fehlende siebte Silbe je nach System entweder durch Fa oder durch Mi ersetzt werden kann.



Abb. 2: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, fol. Aaa v.

9 Ebd., fol. Aaa vi.

10 Ebd., fol. Aaa ii'/Aaa iii.

11 Ebd., fol. Aaa iii.

12 Ebd., fol. Aaa v'.

Obwohl Grimm in der 3. Regel die offizielle Lehrweise der aufsteigenden Mutation über re lehrt, erwägt er doch: „Ob aber nicht auch gleichermassen, ein erst anfangender Knaben, der von solcher mutation art noch keinen conceptum gefasset, durch das UT zu mutiren solte angewisen werden können, selbiges sey dem Judicem und exploration des Praeceptoris anheim gestellet.“¹³

Die Solmisation über ut statt re lehrt auch Grimms Freiburger Kollege Demantius, und zumindest in Wittenberg scheint Grimms Druck auch in dieser Weise genutzt worden zu sein (vgl. Abb. 3):

The image shows two pages of a musical manuscript. The left page is titled "Aliud in Cantu duro." and the right page is titled "Aliud in eodem." Both pages feature musical notation on staves with handwritten solmization symbols (ut, re, fa, la, sol) and some handwritten corrections. The right page has a page number "A 4 3." at the bottom.

Abb. 3 Exemplar von Grimms *Tyrocinia* mit handschriftlichen Solmisationszusätzen (D-WGp).

Handschriftliche Einträge zeigen, dass die gedruckten Solmisationsmarken praktisch ignoriert wurden und in der Tat schon mit ut mutiert wurde, sowohl in der zweiten Zeile als auch in der vierten Zeile. In der sechsten Zeile ist gemäß der Regel „una nota super la semper est canendum fa“ eine Mutation unnötig, in der siebten Zeile sind beim notierten b erst gar keine Marken gesetzt, ein b ist immer als fa zu singen. Ebenso wurden

¹³ Ebd., fol. Aaa v'.

allerdings auch die beiden cis im fünften System als fa solmisiert. Für die zunehmende Chromatisierung in der musikalischen Praxis des 17. Jahrhunderts entwickelt Grimms Braunschweiger Schüler Otto Gibel später ein System, das er u. a. in seinem *Seminarium modulatoriae vocalis* (Bremen 1645 und ²1657/1658) darstellt. Dieses *Seminarium* ist hier von besonderer Bedeutung, weil es auch einen Neudruck sämtlicher textierter Musikstücke aus Grimms *Tyrocinia* bietet.

Otto Gibel bezeugt jedoch auch, dass sich Grimm später selbst von dem 1624 in den *Tyrocinia* gelehrteten Solmisationssystem distanziert hat:

„HENRICUS GRIMMIUS, der weitberühmte Musicus und Componist, mein weiland Hochgeehrter und Vielgeliebter Praeceptor in der Music / seliges Angedenckens / als ich eintmahls ihn umb sein judicium und recht gründliche Meinung dieser Sache halben ersuchete / gab er mir zur Antwort / Er hätte zwar vorhin ihm auch noch gefallen lassen die alte Solmisation zu behalten / und derohalben auch in seinen Tirociniis Anno 1624 einen Unterricht gegeben / wie ein junger Knab nach der alten Guidonischen Art zu solmisiren leicht angeführet werden könne; seit dem er aber dem Dinge besser nachgedacht / und weiter in die Erfahrung kommen / thät ihm solches selbst nicht gnug / sondern wär numehr der gänzlichen Meinung / man müste entweder gantz neue Voces, derer auffs wenigste Sieben / gebrauchen / oder zu den alten Sechsen noch eine hinzu nehmen / damit man der Mutation abkehme / als welche eine grosse Verwirrung und unnöthige Schwerheit im syllabiciren verursacht und mit sich bringet.“¹⁴

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Grimms Lehrwerk und den zitierten Elementarlehren seiner Magdeburger Vorgänger Dressler und Agricola besteht in der Tatsache, dass es Grimm bei dieser Anweisung zur Solmisation belässt: „was sonsten mehr in canendi negotio einem Knaben zu wissen nöthig, als von Noten, pausen Tactu, proportionibus, signus, &c. solches kan hieher nicht alles gesetzt werden, weil davon in den Compendiis Musicis gnugsamer bericht zu befinden.“

Es handelt sich im Folgenden wirklich um einen reinen Notendruck; das, was in anderen Kompendien Beiwerk ist, wird hier zur Hauptsache. Gemäß der Titelaufstellung (vgl. Abb. 1) handelt es sich um „concertationibus variis tam ligatis quam solutis“ – die Gegenüberstellung von ligata und soluta bezieht sich auf Fugen: strenge Kanons einerseits, freie Imitationen andererseits. Laut Vorwort bestand Grimms Absicht darin, zu zeigen, was in dergleichen Klangfolgen auf Fugenform durch verschiedene Intervalle zu erreichen sei: „quid in ejusmodi sonorum progrediens ad Fugae formam, per intervalla diversa, addi et accini poßet.“¹⁵ Die enthaltenen Musikstücke seien zur Erholung und Übung geschrieben: „recreationis et exercitij gratia.“¹⁶

Zu unterscheiden sind zunächst zwei große Werkkomplexe: eine Reihe von 118 textlosen Fugen und eine Sammlung von 32 textierten Werken, bei denen es sich teils um strenge Kanons, teils um frei imitatorische, teils auch um weitgehend homorhythmische Sätze handelt.

14 Otto Gibelius, *Kurzer jedoch gründlicher Bericht von Vocibus Musicalibus*, Bremen 1659, S. 81.

15 Grimm, *Tyrocinia* (vgl. Anm. 4), fol. Aaa 2'.

16 Ebd.

Alle textierten Sätze finden sich auch im *Seminarium* von Otto Gibel, nicht im Urtext, aber doch immerhin so, dass er seine Zutaten kenntlich macht. Nb. 1a zeigt das einzige zweistimmige Stück der Sammlung, einen strengen Kanon über *Christ lag in Todesbanden*.

§

Christ lag in — To - des - ban - den, in To-des-ban - den, in To-des-ban -
Der ist wie-der er - stan - den, wie - der er-stan - den, wie - der er-stan -

8
den, in To - des - ban - den, für un - ser Sünd, für un - ser Sünd, für
den, wie - der er - stan - den, und hat uns bracht, und hat uns bracht, und

14
un - ser Sünd, für un - ser Sünd, für un - ser Sünd ge - ge - ben, für un - ser Sünd —
hat uns bracht, und hat uns bracht, und hat uns bracht das Le - ben, und hat uns bracht —

20
— ge - ge - - ben, für un - ser Sünd, für un - ser Sünd ge - ge - ben, ge - ge -
— das Le - - ben, und hat uns bracht, und hat uns bracht das Le - ben, das Le -

26
ben, ge - ge - ben. Des wir sol-len frö-lich sein, des wir sol-len frö-lich sein, Gott
ben, das Le - ben.

33
lo - ben und — danck-bar sein, Gott lo-ben und — danck-bar sein, und sin-gen

40
Hal - le - lu - ja, und sin-gen Hal - le-, Hal - le - lu - ja, Hal -

47
le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.

Nb. 1a: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 132.

Gibel komponiert hier eine freie Bassstimme hinzu (Basis ad placitum O.G.):

Nb. 1b: Otto Gibel, Anfang der Bassstimme zu Grimms *Tyrocinia* Nr. 132.

Eine ganze Sammlung derartiger Choralkanon hatte 1601 Johann Friedrich Görlitz in einer als *Fugarum libellus, liebliche Fugen und geistliche Lieder* bezeichneten Sammlung veröffentlicht.¹⁷ Noch interessanter sind die kanonischen Sätze mit dem Choraltheema im Bass, da hier ein Traditionsmodell für kanonische Choralbearbeitungen formuliert wird, das in der Orgelliteratur noch des 18. Jahrhunderts, etwa bei Johann Sebastian Bach, gegeben ist.¹⁸

Bei den untextierten Sätzen könnte es sich einerseits um Solmisationsübungen handeln, die dann einfach mit den entsprechenden Silben textiert wurden. Vielleicht stand aber auch die Fugen-Sammlung von Johann Walter aus dem Jahr 1542 Vorbild, dessen *26 Fugen auff die acht Tonos* „auff allen gleichstimmigen Instrumenten u. sonderlich auff tzincken auch der Jugent zu sonderlicher leichter Ausführung u. Übung sehr nützlich, bequem und dienstlich“ seien.¹⁹

Während die textierten Sätze mit Otto Gibels *Seminarium* als Sekundärquelle edierbar sind, stellt sich bei den untextierten Sätzen wiederum das Problem der fragmentarischen Überlieferung des einzigen Wittenberger Exemplars: Die erste Stimme fehlt, und bei den strengen Kanons ist es offenbar gerade die erste Stimme, in der der „Canon“ – die Einsatzregel zur Auflösung – angegeben wird. Alle Kanons dieser ersten Gruppe sind über einem vorgegebenen Cantus firmus gebaut, der meistens im Bass liegt. In zwei aufeinander folgenden Nummern, in denen dieser Cantus firmus ausnahmsweise einmal in der Oberstimme liegt, ist ein Hinweis gegeben, wie die Kanonanweisungen im verlorenen Stimmbuch sonst formuliert worden sein müssen, denn in diesem Fall ist einmal die zweite Stimme die führende Kanonstimme, während die *Tertia Vox* imitiert. Zuerst erfolgt – nonverbal – die Angabe des Einsatzabstands, dann eine Angabe des Einsatzintervalls („post ♭ Fuga ligata Ex Unisono“). Wo es sich um strenge Kanons, *Fugae ligatae* handelt, steht in der imitierenden Stimme als Titel „Resolutio“, im Falle von freien Fugen jedoch „Soluta“.

17 Johann Friedrich Görlitz, *Fugarum libellus, liebliche Fugen und geistliche Lieder*, Frankfurt (Oder) 1601, Faksimile Stuttgart 2003.

18 Schon die in der Neumeister-Sammlung enthaltenen Choralbearbeitungen BWV 1099, 1120 und 714 arbeiten mit Kanontechnik in dieser Form, sie sind wahrscheinlich noch in Bachs Lüneburger Schulzeit (BWV 714 wahrscheinlich kurz danach 1703 in Weimar) entstanden, wo Bach mit Grimms *Tyrocinia* oder ähnlichen Lehrwerken dieser Art in Kontakt gekommen sein dürfte.

19 Johann Walter, *26 Fugen auff die acht Tonos*, Ms. 1542, D-Lu: Thomaskirche 50.

post Fuga ligata Ex Unisono

Resolutio

6

12

Nb. 2: Heinrich Grimm, *Tyrocinia* Nr. 101.

Die acht *Fugae solutae* unter den Nummern 103 bis 110 bleiben aufgrund des verlorenen ersten Stimmbuchs unvollständig, eine Rekonstruktion wäre hier nur hypothetisch möglich. In den übrigen Fällen ist eine Rekonstruktion als Auflösung von (überlieferungsbedingten) Rätselkanons jedoch in der Regel möglich.²⁰ Es galt also, für nicht weniger als 111 Kanons, aus der überlieferten Comes-Stimme auf den Dux zu schließen, um so die ursprünglichen Kanonanweisungen in Bezug auf Einsatzabstand und -intervall zu ermitteln.

²⁰ Die Aufgabe wurde bereits in meiner Dissertation (Synofzik, *Cantilena*, [wie Anm. 3]) formuliert, eine Ausführung jedoch für eine separate Publikation aufgespart. Mit diesen Arbeiten in Zusammenhang stand das Seminar *Kanon und Fuge* im Sommersemester 2005 an der Hochschule für Musik Köln.

Für die kanonischen Sätze ergibt sich folgende systematische Anlage nach Einsatzintervallen und -abständen. Die Nrn. 123, 125 sowie 128-131 sind nicht kanonisch gesetzt.

1-100	Fugae super themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in Basi
1-4	Fugae ex unisono, post suspirium
5-6	Fugae ex unisono, post minimam
7-8	Fugae ex unisono, motu contrario, post minimam
9-14	Fugae ex unisono, post tempus
15-16	Fugae ex tono superiore, post minimam
17-29	Fugae ex tono superiore, post semibreve
30-31	Fugae ex tono inferiore, post minimam
32-38	Fugae ex tono inferiore, post semibreve
39	Fuga ex tertia superiore, simul
40-43	Fugae ex tertia superiore, post minimam
44	Fuga ex tertia superiore, motu contrario, post minimam
45-47	Fugae ex tertia superiore, post tempus
48-49	Fugae ex tertia inferiore, simul
50-52	Fugae ex tertia inferiore, post minimam
53	Fuga ex tertia inferiore, motu contrario, post minimam
54-57	Fugae ex quarta superiore, post minimam
58-59	Fugae ex quarta superiore, post semibreve
60	Fuga ex quarta inferiore, post suspirium
61-71	Fugae ex quarta inferiore, post minimam
72	Fuga ex quinta superiore, motu contrario, post semibreve
73-79	Fugae ex quinta inferiore, post minimam
80-81	Fugae ex quinta inferiore, post semibreve
82-84	Fugae ex sexta superiore, post minimam
85	Fuga ex sexta superiore, motu contrario, post minimam
86	Fuga ex sexta inferiore, simul
87-89	Fugae ex sexta inferiore, post minimam
90	Fuga ex sexta inferiore, motu contrario, post minimam
91	Fuga ex octava superiore, post suspirium
92-94	Fugae ex octava superiore, post minimam
95	Fuga ex octava inferiore, post suspirium
96	Fuga ex octava inferiore, post minimam
97	Fuga ex octava inferiore, motu contrario, post minimam
98-100	Fugae ligatae ex tono superiore, quatuor vocum
101-102	Fugae ligatae sub themate in cantu
101	Fuga ligata ex unisono post minimam, sub themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in cantu
102	Fuga ligata ex quinta inferiore post minimam, sub themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in cantu
103	Fuga soluta, super themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in basi
104	Fuga soluta super themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in cantu II
105-110	Fugae solutae super themate (ut-re-mi-fa-sol-la) in basi
111-118	O lux beata Trinitas
111-112	Fugae ligatae, super themate in basi
113	Fuga ligata ex secunda inferiore, post semibreve, super themate in basi
114	Fuga ligata ex tertia superiore, simul, super themate in basi
115	Fuga ligata ex quinta superiore, post semibreve, super themate in basi
116	Fuga ligata ex secunda superiore post semibreve, sub themate in cantu
117	Fuga ligata ex tertia superiore, post suspirium, super themate in basi
118	Fuga ligata ex tertia superiore, simul, super themate in cantu

119	Fuga ex unisono post minimam super themate (Veni Redemptor) in basi
120-122	Nun kom der Heiden Heiland
120	Fuga ex unisono post minimam super themate in basi
121	Fuga ex tertia superiore simul super themate in basi
122	Fuga ex quarta inferiore post minimam super themate in basi
	Beatus autor seculi
124	Fuga ex unisono post minimam super themate (Beatus autor seculi) in basi
126-127	Gelobet seistu Jesu Christ
126	Fuga ligata ex tertia inferiori simul super themate (Gelobet seistu Jesu Christ) in basi
127	Fuga ligata ex tertia superiori, simul, sub themate (Gelobet seistu Jesu Christ) in cantu
	Christ lag in Todesbanden
132	Fuga a 2. ex unisono post semibrevem (Christ lag in Todesbanden)

Die ersten 110 Fugen haben als Cantus firmus den Hexachord ut-re-mi-fa-sol-la, bei Nr. 1–100 liegt dieser im Bass, nur Nr. 98–100 sind vierstimmig.²¹ Das einzige zweistimmige Stück, Nr. 132, wurde bereits vorgestellt, alle anderen Gesänge sind dreistimmig – somit enthält der Titel *Tyrocinia* vielleicht auch eine hintergründige Anspielung auf das ähnlich klingende Wort „Tricinia“.

Die folgenden Beispiele mögen exemplarisch einige Charakteristika aufzeigen: Gleich Nr. 1 gibt Anlass zu leichtem Grübeln. Die Folgestimme beginnt mit einer Viertelpause. Es ist wohl auszuschließen, dass die Kanonstimme nach der Resolutio-Stimme einsetzt. So ist der Spielraum gering, Einsatzabstand des Dux ist tatsächlich nur ein Susprium – in dieser Hinsicht ein sehr „moderner“ Kanon (Bsp. 3).

Der gleiche Themenanfang begegnet auch in Nr. 78, nun aber mit halber Pause und anderem Schlüssel. Die zu rekonstruierende Duxstimme setzt jedoch mit den gleichen Tönen wie in der Nr. 1 ein, es handelt sich also um einen Kanon in der Unterquinte (Bsp. 4).

Im darauf folgenden Kanon Nr. 69 zeigt sich, dass nicht immer einfach die Anfangspause in der zweiten Stimme den Einsatzabstand verrät. In diesem Fall würde das zu einem zunächst weitgehend akzeptablem Resultat, dann aber zu Quintparallelen in den letzten drei Takten führen. Einziger Ausweg ist, die erste Kanonstimme selbst mit einer Minima-Pause beginnen zu lassen (Bsp. 5).

Beim Versuch, die Kanons der Reihe nach aufzulösen, zeigte sich ziemlich schnell ein gewisses System: bei Nr. 1 bis 6 handelt es sich durchweg um Kanons im Einklang, Nr. 1–4 setzen im Susprium-Abstand ein, Nr. 5 und 6 im Minima-Abstand. Bei Nr. 7 jedoch entstehen Schwierigkeiten. Gleich ob die erste Stimme auf dem ersten, zweiten oder dritten Viertel einsetzt, es entstehen spätestens im zweiten Takt Dissonanzen. Der Ausweg besteht darin, die beiden Stimmen in Gegenbewegung zu führen. Auffällig ist die durch Superjectio aufgelöste Septimdissonanz in Takt 11 (Bsp. 6).

21 In Nr. 100 hat offenkundig der Druckfehlerteufel zugeschlagen, die *Vox Tertia* ist gegenüber der *Vox 2nda* um einen Ton nach oben versetzt; in keiner der Stimmen gibt es zu Anfang eine Pause, so dass sich ein Kanon in Sekundparallelen ergeben würde. Offenbar fehlen Semibrevispausen am Anfang (kleinere Pausenwerte führen zu inakzeptablen Zusammenklängen mit dem Cantus firmus). Doch auch unter Rückgriff auf Ableitungsformen wie Umkehrung oder Krebs lässt sich unter diesen Voraussetzungen für die erste Stimme keine befriedigende Auflösung finden.

So ergibt sich schließlich eine komplette Sammlung von Intervallkanons, lediglich die Septime ist als Einsatzintervall ausgelassen. Die zweite Stimme setzt in dem betreffenden Intervall jeweils über, dann unter der ersten Stimme ein. Da es somit Kanons in der Ober- und Untersekunde gibt, wäre es angesichts der Komplementarität von Sekunde und Septime auch kein Problem, Septimkanons durch Oktavierung einer der beiden Stimmen zu erreichen – Grimm lässt das Intervall aber wohl bewusst aus, weil es kein singbares melodisches Intervall ist. Er distanziert sich damit implizit von seinem ausdrücklich erwähnten Vorbild,²² der Elementarmusiklehre von Walliser aus dem Jahr 1611. Auch dort handelt es sich um eine Sammlung von Kanons, zunächst untextiert, dann textiert – insgesamt allerdings gibt es nur halb so viele Kanons wie bei Grimm. Auch Walliser bringt Beispiele für Intervallkanons, wobei er sich im Falle eines Septimkanons zu der interessanten Anmerkung veranlasst sieht, dass sich das Prinzip der Identität der Voces für Dux und Comes-Stimme bei diesen Kanons nicht beibehalten lasse: „XVII. Resolutio Decimae Septimae Fugae. Canon hujus Fugae, cum praecedenti planè convenit: differunt saltem nomine, quod utriusque peculiare est. Hac Sesquialtera illa Tripla rectè dici consuevit.“²³ Die alte Definition strenger Fugen etwa bei Tinctoris²⁴ hatte Identität der Stimmen sowohl im Hinblick auf Notenwert als auf „nomen“, also Solmisation, gefordert – ein Prinzip, das jedoch schon Johannes Ockeghem mit seinem *Prenez sur moy* oder der *Missa prolationum* verlässt. Auch bei Grimm gibt es zahlreiche Kanons, die auf Gleichheit der Solmisation verzichten, als Beispiel mag die Nr. 43 dienen, wo zum viertletzten Ton ein b vorgezeichnet ist. Das ist jedoch rein melodisch bedingt, durch den Abstieg vom hohen f² in der Mitte der mittleren Zeile. Ein melodischer Tritonusgang war zu vermeiden, deshalb muss als fünftletzter Ton b gesungen werden. In der Dux-Stimme, die eine Terz tiefer steht, tritt das Problem nicht auf, deshalb darf auch das b hier nicht übernommen werden – sonst würde sich im Takt 12 der Ton ges ergeben (Bsp. 7).

Bei den Terz- und Sextkanons begegnet mehrfach eine besondere Art des Kanons, die in den im gleichen Jahr gedruckten zwölf Kanons aus Samuel Scheidts *Tabulatura nova* als *Canon sine pausis* bezeichnet ist. Grimm schreibt in solchen Fällen einfach „simul“, das heißt die beiden Stimmen sollen gleichzeitig einsetzen. Im ausgewählten Beispiel Nr. 49 führt das gleich im zweiten Takt zu einem interessanten Non-Sept-Vorhalt (Bsp. 8).

Mit derartigen kunstfertigen Übungsstücken mag das Schulbuch aus dem Jahr 1624 als Magdeburger „Kunst der Fuge“ gelten. Das ist vom Konzept des Schulwerks her nicht neuartig – doch von der Zahl der Beispiele her, dem Gebrauch von Gegenbewegung und der systematischen Anwendung auf Choralmelodien kann Grimms Sammlung einen besonderen Rang beanspruchen.

22 Grimm, *Tyrocinia* (wie Anm. 4), fol. Aaa iii.

23 Christoph Thomas Walliser, *Musicae figuralis praecepta brevia*, Straßburg 1611, Nr. XVII.

24 Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, Treviso 1495, Reprint Kassel 1983, Cap. VI: „Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam, et interdum quo ad locum tonarum et pausarum suarum.“

Musical score for Fuga Nr. 1, measures 1-7. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first two staves contain a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment of whole notes.

Musical score for Fuga Nr. 1, measures 8-14. The score continues with the same three-staff format. Measures 8-14 show more intricate melodic development in the upper staves, with some notes beamed together. The bass staff continues with its steady accompaniment.

Nb. 3: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 1.

Musical score for Fuga Nr. 78, measures 1-7. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first two staves contain a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment of whole notes.

Musical score for Fuga Nr. 78, measures 8-14. The score continues with the same three-staff format. Measures 8-14 show more intricate melodic development in the upper staves, with some notes beamed together. The bass staff continues with its steady accompaniment.

Nb. 4: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 78.

First system of musical notation for Fuga Nr. 69, measures 1-7. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in common time (C). The first staff has a melodic line with various note values and rests. The second staff provides a harmonic accompaniment. The third staff is a simple bass line with whole notes.

Second system of musical notation for Fuga Nr. 69, measures 8-14. It consists of three staves. A small '8' is written above the first staff at the beginning of the system. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns as the first system.

Nb. 5: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 69.

First system of musical notation for Fuga Nr. 7, measures 1-7. It consists of three staves. The first two staves (treble clefs) feature a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) remains a simple bass line with whole notes.

Second system of musical notation for Fuga Nr. 7, measures 8-14. It consists of three staves. A small '8' is written above the first staff. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns as the first system.

Nb. 6: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 7.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a more active melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line with whole notes.

8

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the active melodic line. The bottom staff continues the simple bass line.

Nb. 7: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 43.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the active melodic line. The bottom staff continues the simple bass line.

8

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the active melodic line. The bottom staff continues the simple bass line.

Nb. 8: Heinrich Grimm, *Tyrocinia*, Fuga Nr. 49.

Das 18. Jahrhundert begann für die Kunst in Magdeburg unter schlechten Vorzeichen. Der Domprediger Johann Joseph Winckler, von 1699 bis 1714 in diesem Amt, veröffentlichte 1701 eine Aufsehen erregende Schrift. Den Anlass bot Catharina Elisabeth Veltheim, Prinzipalin der damals ambitioniertesten Theatertruppe. Sie erkrankte während des Gastspiels in Magdeburg schwer und verlangte nach dem heiligen Abendmahl, doch „da wollte kein Prediger das Heiligthum dieser Hündin geben, und die edle Perle dieser Sau vorwerfen, ehe und bevor sie an Eides Statt ausgelobet, diese unselige Lebens-Art künftig gänzlich zu quittiren, dafern aus ihrem Siechbette ein Siegbette werden sollte“.¹

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Domschule, das Pädagogium zu Kloster Berge und das Pädagogium am Kloster Unser Lieben Frauen. Die Untersuchung stützt sich vorwiegend auf verstreute Aussagen. Niedere Schulen und außerschulische Bereiche wurden nicht berücksichtigt.

Die genannten Schulen waren zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch die pietistische Pädagogik August Hermann Franckes geprägt. Bei Francke findet sich ein Hinweis auf die Hintergründe der Empörung Wincklers:

„Sehr schädlich ist es auch, wenn man den Kindern eine Liebe zu den Komödien, Possenspielen, Romanen oder Lügengeschichten, politischen Maulaffen und anderer Narrenteiding, damit man heutzutage die Welt betrogen hat, erweckt, oder wenn sie darauf fallen, ihnen solche nicht schleunig und mit einem ernsten Verweis entzieht. Wie bald werden sie anfangen, solche Dinge als einen Schatz zu ästimieren, und viel lieber drin zu lesen als in der Heiligen Schrift selbst.“²

Francke befürchtete den Heilsverlust durch die Hingabe an die Sünde, lenkt die Aufmerksamkeit jedoch auf den Menschen, eine anthropologische Wende unter religiösen Vorzeichen. Die Erziehung müsse deshalb die Angriffsfläche für die Sünde gering halten. Das könne am besten durch nützliche Beschäftigung erreicht werden.³ Musik taugte

1 Friedemann Krusche, *Theater in Magdeburg*, Bd. 1: *Von der Reformation bis zum Beginn der Weimarer Republik*, Halle 1994, S. 55f.

2 August Hermann Francke, *Kurzer und einfältiger Unterricht, wie die Kinder zur wahren Gottseligkeit und christlichen Klugheit anzuführen sind*, in: ders., *Pädagogische Schriften*, hrsg. von Hermann Lorenzen, Paderborn 1964, S. 11–65, hier S. 29.

3 Ebd., S. 32.

dazu nicht, weil „insonderheit in jungen Jahren auf Schulen und Universitäten viele Gelegenheit zu einem liederlichen Wesen entsteht, und mehr zur üppigen Weltlust als Gott zu Ehren angewandt wird“.⁴

Die im Beitrag berücksichtigten Autoren stützen sich auf einen Begriff der Ästhetik, der sich nicht auf „Kunst und Schönes bzw. Natur und Erhabenes einschränkt“, sondern, nach der Definition Baumgartens, die „Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis“ umfasst, der methodisch eine „Logik der unteren Erkenntnisvermögen“ zugeordnet wurde.⁵ Neben Baumgarten war Georg Friedrich Meier an der Formulierung und Verbreitung ästhetischer Theorie beteiligt. Sinnliche Erkenntnis liefere undeutliche Erkenntnis, so Meier.⁶ Gegenstand der Ästhetik sei die „Verschönerung der gesamten sinnlichen Erkenntnis“.⁷ Sinnliche Begriffe bildeten die Grundlage der deutlichen. Die Qualität der Deutlichkeit hänge von der sinnlichen Erkenntnis ab. Von entscheidender Bedeutung dafür sei die Aufmerksamkeit.⁸ Je klarer, d. h. bei Meier komplexer, eine Vorstellung sei, desto mehr Vollkommenheit besitze sie. Pädagogisch relevant ist seine Forderung, „nach Belieben eine Empfindung verursachen oder verhindern [zu] können“, um Herr seiner Sinne zu sein.⁹

War um 1700 das Theater für Schüler noch (offiziell) verbotenes Territorium, hatte es sich 50 Jahre später von der unmoralischen in eine moralische Anstalt verwandelt, die der Rektor der Domschule, Johann Eustachius Goldhagen, in den Unterricht einbezog, indem er mit den Primanern die Aufführung des Trauerspiels *Der Kaufmann von Venedig* von George Lillo in der Inszenierung des Ackermansschen Wandertheaters besuchte.¹⁰

Goldhagens Nachfolger war Gottfried Benedict Funk (Rektor 1772–1814). Zu seinen Aufgaben gehörte u. a. die Aufsicht über den Domchor (24 Schüler) und die Domkurrende (12–20 Schüler der untersten Klasse). Sie erhielten regelmäßig Unterricht in Musik.¹¹

Die Situation an der Domschule unter Funk war weit entfernt von jener zu Beginn des Jahrhunderts. Die ersten vier Jahrzehnte stand Christian Müller (1666–1746) der Domschule als Rektor vor. Ihm folgten 1746–1753 Johann Gottlieb Immermann (1707–1777), 1753–1772 Johann Eustachius Goldhagen (1701–1772) und schließlich 1772–1814 Gottfried Benedict Funk (1734–1814). Unterrichtet wurde zur Zeit Müllers in Religion, Logik, Ethik, Geographie, Geschichte, Stil, Latein, Griechisch und Hebräisch. Privat, also gegen zusätzliche Bezahlung, unterrichteten Lehrer Mathematik und römische Geschichte.

4 Ebd., S. 33.

5 Hans Adler, *Bändigung des (Un)Möglichen: Die ambivalente Beziehung zwischen Aufmerksamkeit und Aufklärung*, in: *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Zerstreuung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830)*, hrsg. von Jörg Steigerwald und Daniela Watzke, Würzburg 2003, S. 41–54, hier S. 52.

6 Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 2. Teil, Halle 1749, S. 4.

7 Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3. Teil, Halle 1750, S. 6.

8 Meier, *Anfangsgründe* (wie Anm. 6), S. 48, § 283.

9 Ebd., S. 177, § 342.

10 Krusche, *Theater in Magdeburg* (wie Anm. 1), S. 68.

11 Siehe Hugo Holstein, *Geschichte des Königlichen Domgymnasiums zu Magdeburg. Festschrift zur Feier seines 200jährigen Bestehens am 18. September 1875*, Magdeburg 1875, S. 79ff.

Das Lehrprogramm blieb lange fast unverändert, somit konservativ im Stil einer besseren Lateinschule. Goldhagen band Mathematik (Messwissenschaft) in den obligatorischen Unterricht ein.¹² Bekannt wurde er vor allem durch seine Übersetzungen, darunter die des Herodot (Lemgo 1756) und Pausanias (Berlin 1766).

1760 hatte Funk im *Nordischen Aufseher* eine Abhandlung *Von der Musik als einem Theile einer guten Erziehung* veröffentlicht. Darin heißt es:

„Die Musik ist unstreitig eine der reichsten und schönsten Quellen eines edlen Vergnügens, [...] Überhaupt müssen die schönen Künste und Wissenschaften bey jeder guten Erziehung zum Grunde aller andern gelegt werden. Sie geben der Seele Heiterkeit und Leben; sie bestimmen, läutern, veredeln viele unsrer Ideen und Empfindungen“.¹³

Von den Dichtern fordert er Kenntnis der Malerei und Musik und umgekehrt.¹⁴ Dagegen verursachten „Hexengeschichten“ und die „abgeschmackten Wiegenlied[er] der Amme“ nur Verwirrung. Besser seien eine lehrreiche Fabel oder eine rührende Geschichte. Darin zeigt sich einerseits die moralisierende Tendenz aufklärerischer Pädagogik, andererseits die wachsende Professionalisierung derselben und der damit verbundene Bruch mit Traditionen.

Für Funk waren vermutlich die Vorlesungen von Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) prägend, zumal er in Leipzig studierte und später in Kopenhagen Hauslehrer bei Johann Andreas Cramer war, der eine Biographie Gellerts veröffentlichte.¹⁵

Das pädagogische Leitbild bei Funk kennzeichnet ein hohes Maß der „Selbstbeobachtung und Selbstlenkung“. Das Schöne ist für ihn zugleich das Nützliche. Schön zu schreiben heißt demnach, „sich deutlich, mit Ordnung, natürlich, edel und richtig auszudrücken“.¹⁶ Es geht ihm nicht um Schwärmerei und Sinneslust, sondern um den Gebrauch der sinnlichen Erkenntnis und zugleich um deren Perfektionierung im Interesse gesteigerter Bewusstheit durch Erkenntnis, die reziprok die Fähigkeit zur sinnlichen Erkenntnis steigert. Wenn Sinneslust und Schwerfälligkeit als Extreme gelten, bleibt das Mittelmaß erstrebenswert, wie von Georg Friedrich Meier in der *Philosophischen Sittenlehre* (1754) propagiert.¹⁷ Empfindungsfähigkeit wird zur Voraussetzung für Erziehung, Kunstrezeption und Sittlichkeit.¹⁸

Von einem allgemeinen Unterricht in Musik und Zeichnen war man in den Schulen jedoch weit entfernt. Sie wurden, wie auch Tanz, fast ausschließlich fakultativ gegen Entgelt gelehrt.¹⁹ Rötger, Propst des Klosters Unser Lieben Frauen und Direktor des

12 Ebd., S. 60.

13 Gottfried Benedict Funk, *Von der Musik als einem Theile einer guten Erziehung*, in: *Gottfried Benedict Funk's Schriften. Nebst einem Anhang über sein Leben und sein Wirken*. Hrsg. von seinen Zöglingen und Freunden, 2 Bde., Berlin 1820/1821, Bd. 1, S. 86–103, hier S. 87, 90.

14 Siehe ebd., S. 91.

15 Siehe Hermann Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin und Weimar 1979, S. 297ff.

16 Gottfried Benedict Funk, *Von dem Lesen schöner Schriften*, in: *Gottfried Benedict Funk's Schriften* (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 129–145, hier S. 142.

17 Barbara Thums, *Aufmerksamkeit: Zur Ästhetisierung eines anthropologischen Paradigmas im 18. Jahrhundert*, in: *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit* (wie Anm. 5), S. 55–74, hier S. 72.

18 Siehe Funk *Von dem Lesen schöner Schriften* (wie Anm. 16), S. 142f.

19 Siehe Gotthilf Sebastian Rötger, *Ausführliche Nachricht von dem Pädagogium am Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg*, Magdeburg 1783, S. 156f.

Pädagogiums (1780–1831), unterscheidet von der Musik noch das Singen, denn die „Singstunde“ (erteilt vom „Domchoral Bank“) steht neben der „Instrumental–Musik“.²⁰ Er erwähnt 1783, dass Zeichnen auch im Rahmen der „öffentlichen Stunden“ gelehrt worden sei. Aber bereits vor Übernahme der Direktion durch ihn (1780) sei man davon wieder abgekommen.²¹ Die antike Kunst kann bei Rötger ebenfalls nicht als Quelle ästhetischer Bildung gelten, denn im Abschnitt zum Unterricht über römische und griechische Altertümer und Mythologie findet sich kein diesbezüglicher Hinweis. „Alterthümer und Mythologie“ wurden, bei Bedarf, begleitend zur Lektüre der Texte gelehrt.²²

Im Kloster Berge wurde mittwochs und sonnabends Zeichnen durch Klusemann unterrichtet. Schüler, die daran nicht teilnahmen, hatten auf ihren Stuben zu studieren oder konnten sich „nach vorgängiger Erlaubniss von 1 bis 2 Uhr Bewegung machen“.²³ „In der Musik unterrichten der klösterliche Organist, Herr Seebach, Herr von Willimann, und Herr Ritthausen.“²⁴

Hinsichtlich der Erziehung und deren psychologischer Grundlage geht Funk davon aus, dass „Leidenschaften [...] am sichersten durch angenehme Empfindungen von anderer Art beruhigt“ werden. An die oberste Stelle dieser angenehmen Empfindungen setzt er die Musik. Sie könne schon sehr früh für die Erziehung genutzt werden. Der Klang eines Instruments reize die Kinder, und Gesang mache fröhlich. Das Zeichnen sollte, mit Rücksicht auf die altersbedingten Fähigkeiten, erst später folgen. Dafür bedürfe es der feinmotorisch geübten Sicherheit für Linien. Zudem sei für das Zeichnen Konzentration über einen längeren Zeitraum erforderlich.²⁵ Ein weiteres wichtiges Thema war für Funk die Philologie.²⁶

Gottfried Große, ehemaliger Lehrer im Kloster Berge, danach Prediger zu Calenberge, setzte bezüglich der Musik andere Akzente. Sie sollte kein „nothwendiges und unentbehrliches Hülfsmittel zu einer guten sittlichen und gelehrten Erziehung“ sein. Nicht jeder Charakter sei für sie empfänglich.²⁷

Die Schule von Kloster Berge erlebte im 18. Jahrhundert ihre Blüte unter den pietistischen Äbten Joachim Justus Breithaupt (1709–1732) und Johann Adam Steinmetz (1732–1762). Innere und äußere Umstände brachten die Schule unter den Nachfolgern Johann Friedrich Hähn (1762–1771, ebenfalls Pietist), Erhard Andreas Frommann (1771–1774) und Friedrich Gabriel Resewitz (1775–1805) in Schwierigkeiten.

20 *Jahrbuch des Pädagogiums zu L. Frauen in Magdeburg*, hrsg. von Gotthilf Sebastian Rötger, Magdeburg 1795, S. 75.

21 Ebd., S. 157.

22 Ebd., S. 153; vgl. auch Johann Friedrich Gottfried Delbrück, *Darstellung meiner Methode bey philologischen Unterrichte in der ersten Classe des Pädagogiums*, in: *Jahrbuch des Pädagogiums zu L. Frauen in Magdeburg*, hrsg. von Gotthilf Sebastian Rötger, Magdeburg 1794, S. 1–60.

23 Johann Gottfried Gurliitt, *Lectionen–Plan und übrige Tagesordnung für die Schule des Klosters Berge im Jahre 1800, nebst einigen Bemerkungen über Schul–Unterricht und Lehrmethode*, in: ders., *Schulschriften*, 2 Bde., Magdeburg 1801, Bd. 1, S. 188–249, hier S. 222, Anm. 1.

24 Ebd., S. 227, Anm. s.

25 Ebd., S. 94ff.

26 Siehe Gottfried Benedict Funk, *Gedanken von dem Nutzen richtig getriebener Philologie in den Schulen*, 2 Teile, Magdeburg 1774/1775 (Einladung zur Redeübung).

27 Gottfried Große, *In wie fern kann die Erlernung der Musik etwas zur sittlichen und gelehrten Erziehung beytregen*, in: *Gedanken, Vorschläge und Wünsche zu Verbesserung der öffentlichen Erziehung als Materialien zur Pädagogik*, hrsg. von Friedrich Gabriel Resewitz, Berlin und Stettin 1782, 3. Bd., 4. Stk., 3. Abh., S. 30–85, hier S. 30f.

1756 schreibt Steinmetz, es sei die „Haupt-Absicht“, die anvertraute Jugend „dahin anzuführen, daß sie in Christo eines ewigen Heils theilhaftig werden möge“.²⁸ Hähn bezieht sich 1763 darauf, möchte er doch aus dem Pädagogium kein „heidnisches Athenäum“ machen, sondern einen „Pflanzgarten des Himmels und des gemeinen Wesens“.²⁹

Der Unterricht bot auch Gelegenheiten für „Leibes-Bewegung und Gemüths-Vergnügung“. Dazu gehörten Ballspiele und Spaziergänge, mechanische Übungen wie Drechseln, Glasschleifen oder Tischlern. Sie brachten den Körper in „Motion“, beschäftigten das „Gemüth“ und waren nützlich, für das weitere Leben brauchbar.³⁰ Die Schüler sollten „allerley Modelle, Maschinen, Instrumente“ bauen, „die in der Bau-Kunst und andern Theilen der Mathematique zu gebrauchen sind“.³¹ Im Unterricht konzentrierte man sich auf die oratorischen, historischen und philosophischen Wissenschaften, aber auch auf die „fast in allen Ständen so nützliche Mathematique“.³²

Ein ehemaliger Schüler, Köpcke, berichtet über den Unterricht unter Steinmetz, dass die Lehrer in den oratorischen Stunden die Schüler mit Werken von Haller, Dusch, Young, Cramer, Gellert, Schlegel, Rabener und Aufsätzen aus den *Bremer Beiträgen* bekannt gemacht hätten. Mit dem Lehrer Wendel sei man in die Natur hinaus gegangen, habe sich auf einem Hügel gelagert. „hier machte er uns auf die schönen schilderungen der natur aufmerksam und verwandelte den unterricht in anschauen und leben.“³³

Friedrich Gabriel Resewitz, ein Exponent der Aufklärung, sieht in der Weckung und Erhaltung der Aufmerksamkeit eine „der vornehmsten Regeln des jugendlichen Unterrichts“. Dafür müsse der „Vortrag [...] so viel möglich, sinnlich seyn“.³⁴ Sinnlich sei die Einbeziehung von „Beyspielen, Gleichnissen und analogischen Fällen“. Das solle das Verstehen fördern „und auf die dargebrachte Idee ein beobachtendes Nachdenken“ richten.³⁵

Mit der Dominanz von Anschaulichkeit und Erfahrung entfernt sich Resewitz von der mathematischen Methode der Rationalisten im Gefolge von Christian Wolff, die in pädagogischer Hinsicht ihren Höhepunkt im „Tabellensystem“ (Litteralmethode) Johann Friedrich Hähns fand.³⁶ Mit seinem Hauptwerk, *Die Erziehung des Bürgers*,³⁷ formulierte Resewitz darüber hinaus einen Anspruch an die bürgerliche Erziehung, der sie im Sinne von Baumgarten und Meier zutiefst ästhetisch erscheinen lässt.

28 Auszug aus den *Closter-Bergischen Schul-Gesetzen*, Kloster Berga 1756, S. 1f., § 1.

29 Ausführliche Nachricht von der gegenwärtigen Einrichtung des Paedagogii zu Kloster Berga, worinn die daselbst eingeführten Lectionen und Lehrarten umständlich beschrieben werden, Magdeburg und Leipzig 1763, S. 3, § 3.

30 Siehe ebd., S. 5, § 4.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 3, § 2.

33 Zitiert nach: Hugo Holstein, *Geschichte der ehemaligen Schule zu Kloster Berge*, Leipzig 1886, S. 27.

34 Friedrich Gabriel Resewitz, *Praktische Regeln, die Aufmerksamkeit der Jugend bey dem Unterrichte zu erwecken und festzuhalten*, in: *Gedanken, Vorschläge und Wünsche zur Verbesserung der öffentlichen Erziehung als Materialien zur Pädagogik*, hrsg. von dems., 1. Bd., 2. St., 1. Abh., Berlin und Stettin 1778, S. 3–78, hier S. 4.

35 Ebd.

36 Siehe Hugo Gotthard Bloth, *Pädagoge im Vorfeld der Revolution. Johann Friedrich Hähn (1710–1789) und die Einführung des Curriculum Scholasticum*, Paderborn 1972.

37 Friedrich Gabriel Resewitz, *Die Erziehung des Bürgers*, Wien 1787, Nachdruck Glashütten i. T. 1975.

Resewitz geht es in erster Linie um die Aufklärung des Verstandes, getrennt von Sitte und Moral. Für Letztere könnte durch den „Eindruck schlechter Beyspiele“ eine ungleich stärkere Wirkung in der „Seele“ verursacht werden, die sich nur schwer beseitigen lasse. Ein Gegenmittel biete die Gewöhnung. Bei ihr verortet Resewitz auch Ansichten, die aus unreflektierter Nachahmung (z. B. Tradition) entstehen.³⁸

Johann Gottfried Gurlitt (1754–1827), zweiter Direktor des Pädagogiums von Kloster Berge, forderte dagegen „eine gute Grundlage philologischer, mathematischer und historischer Kenntnisse sammt einer kurzen Übersicht der hauptsächlichsten Materien aus der Philosophie“ für jene, die sich „gelehrten Studien“ widmen.³⁹ Fächer wie Statistik, Technologie, Physiologie oder neuere Staatengeschichte brauche man dazu nicht.⁴⁰

Eleganz, Schönheit und Zweckmäßigkeit bezieht Gurlitt vor allem auf das Denken und Rasonieren, die „oft Wollust des Geistes sein“ könnten, die gewünschte Qualität jedoch nur ein Ergebnis von „Arbeit und Mühe“.⁴¹ Es müsse nicht allen alles deutlich gemacht werden.⁴² Gelehrte Bildung ist bei Gurlitt vorrangig Bildung des Verstandes. Die des Herzens obliege der Religion.⁴³ Ästhetik zählt er (neben Grammatik, Rhetorik und Logik) zu den Wissenschaften, die „den menschlichen Geist ganz vorzüglich bilden“.⁴⁴ Die Abgeschiedenheit von Kloster Berge bewahre zudem „den edlern Sinn des Jünglings“ gegen „betäubende und erstickende Gesellschaften“.⁴⁵

Die Rolle von Kunst und Ästhetik für die Bildung beschreibt Gurlitt 1799 in Bezug auf die Archäologie. Deren Studium sollte folgende Teile umfassen:

„1) Von schöner Kunst oder Kunst der Alten überhaupt. 2) Vom Ursprung, Fortgang, und dem charakteristischen Geiste der Kunst in Aegypten, Unteritalien, Etrurien, Griechenland und Rom. 3) Von den einzelnen Künsten und Kunstwerken und zwar, den wahrscheinlichen Fortschritten der Kunstcultur gemäss.“⁴⁶

Altertumskunde, speziell Archäologie, erhält den Status einer Kunstgeschichte. Es geht aber darin nicht um die bloße Vermittlung von Kenntnissen über die Objekte. Der Vorzug der Kunst gegenüber den „strengen Wissenschaften“, die den Verstand aufklären, bestehe darin, „dass sie unser Gefühl verfeinert, in uns die schnelle und lebhaft empfindung des Schönen und Guten und das Interesse dafür habituell macht, unser Herz zur Sanftmuth stimmt, unsere Leidenschaften mildert, und das Gefühl der Tugend zum

38 Friedrich Gabriel Resewitz, *Wie und durch welche Mittel kann man die Seelenkräfte der Jugend üben, und sie zu guten Gewohnheiten und Fertigkeiten erziehen?*, in: *Gedanken, Vorschläge und Wünsche* (wie Anm. 34), 1. Bd., 4. St., 1. Abh., S. 1–57, hier S. 3f.

39 Gurlitt, *Lectionen-Plan* (wie Anm. 23), S. 231.

40 Ebd., S. 230.

41 Ebd., S. 231.

42 Ebd., S. 239.

43 Ebd., S. 242f.

44 Ebd., S. 246.

45 Johann Gottfried Gurlitt, *Zweite Rede zur Entlassung zweier zur Akademie abgehenden Jünglinge, gehalten am 11. April 1797*, in: *Schulschriften* (wie Anm. 23), Bd. 1, S. 10–17, hier S. 16.

46 Johann Gottfried Gurlitt, *Allgemeine Einleitung in das Studium der schönen Kunst des Alterthums*, in: *J. Gurlitt's, vorm. D. d. Phil. u. Theol., Prof. u. Direct. d. Johanneums, u. Prof. d. oriental. Sprachen am akadem. Gymnasium zu Hamburg, archäologische Schriften*, hrsg. von Cornelius Müller, Altona 1831, S. 9f.

Enthusiasmus erhebt“.⁴⁷ Die Natur biete „nicht das hohe Ideale körperlicher Schönheit“, sondern erst durch die „Kraft der Seele“ entstehe eine „erhöhte und veredelte Idee von schöner Menschenform“.⁴⁸ Durch das Studium der Antike könne sich der Künstler „auf einem kürzeren Wege von der Natur zum Ideal erheben“.⁴⁹

Das Kunstwerk und die Kunst treten somit aus dem Schatten des (nur) Historischen, des „Denkmals“. Noch Johann Friedrich Christ betrachtete Kunstwerke als Sachzeugnisse der Geschichte.⁵⁰ Auch den anderen Pädagogen liegt diese Sichtweise nahe. Christ (1700–1756) war jedoch der erste, der an einer deutschen Universität, in Leipzig, den bildlichen Zeugen der Vergangenheit einen eigenständigen Platz neben den literarischen einräumte.⁵¹

Für das Pädagogium im Kloster Unser Lieben Frauen, um 1700 gegründet, gibt ein kurzer Katalog der Lehrer Matthias Bél und Heinrich Thimotheus Lahsius von 1708 erste Nachricht. Sie bemängeln Faulheit und Trägheit der Schüler ob des langen Sitzens. Dagegen soll „ein exercitium corporis“, z. B. in Form von mechanischer Arbeit, eingeführt werden.⁵² Das entspricht dem Unterricht am Pädagogium Franckes in Halle.

Für das erste Drittel des 18. Jahrhunderts gibt eine gedruckte Predigt des (ehemaligen) Propstes Johann Friedrich Botterweck weiteren Aufschluss:

„So müssen Eltern und Vorgesetzte so wol durch ihr eigenes Exempel / als Anhalten und Unterricht sorgen / daß ja nicht durch ihre Schuld die Kinder von dem abgezogen werden / wozu sie von GOTT hauptsächlich bestimmt sind. Sie müssen mit aller Sorgfalt dahin sehen / daß sie zur Ehre und Dienst Gottes von Kindheit auf erzogen und geführt werden.“⁵³

1764 veröffentlichte Rektor Johann Jacob Rambach einen Aufsatz über die „Geschichte des menschlichen Verstandes“. Triebe und Begierden erscheinen darin nicht als unerwünschte Dinge. Rambach sieht in ihnen vielmehr „Bewegungsgründe“ für das „beständige[n] Verlangen nach immer größern Einsichten“.⁵⁴ Die Künste seien durch Nachahmung entstanden. Der Mensch habe die Musik von den Vögeln abgeschaut.⁵⁵ Die Nachahmung sei zugleich Erkenntnis, denn das Bestreben nach immer größerer Ähnlichkeit veranlasse eine immer größere Vollkommenheit. Beispiele seien die Malerei, Architektur und Bildhauerei, aber auch die Dichtung. Die Künste gingen jedoch den Wissenschaften voraus.⁵⁶

47 Ebd., S. 14.

48 Ebd., S. 18f.

49 Ebd., S. 26.

50 Siehe ebd., S. 41.

51 Siehe *Johann Friedrich Christ*, in: *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 4, Leipzig 1876, S. 140–142, hier S. 141; Gurlitt studierte in Leipzig.

52 Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Landeshauptarchiv Magdeburg; Rep. A4f, Sect. VIb, Nr. 3, Bl. 1f.

53 Henrich Philipp Steinrück, *Herrn Johann Friedrich Botterwecks / Hochfürstl. Waldeck. General-Superintendenten und Consistorial-Raths / Predigt von Christl. Sorgfalt Für die Erziehung der Kinder / am 1. Sonnt. nach Epiph. 1722. über das Evang. Luc. II. 41.–52. Zu Mengeringshausen gehalten und auch zu anderer Nutz und Erbauung / mit Genehmhaltung Sr. Hochw. zusammen getragen und heraus gegeben*, Mengeringshausen o. J., S. 18.

54 Johann Jacob Rambach, *Abriß einer Geschichte des menschlichen Verstandes. Womit zur Anhörung einer den 3. May 1764 Nachm. um 2 Uhr in den grössern Hörsaale des Closters U. L. Frauen zu haltenden Redeübung gehorsamst einladet*, Magdeburg 1764, S. 7.

55 Ebd., S. 8.

56 Ebd., S. 17.

Rambach unterscheidet bei den Künsten die „nothwendigen“ und „nützlichen“ (z. B. die Baukunst) von den „angenehmen“ (z. B. Musik, Dichtung). Aus den notwendigen gingen die mechanischen, aus den angenehmen die schönen Künste hervor.⁵⁷ Ein Blick auf die Redeübungen gibt weiteren Aufschluss über den Wandel der Ideen:

1747, Rektor Georg Gottfried Hutschenreiter:

1. Von einigen berühmten Bergen, die einst den Musen gewidmet waren. 2. Die Taten des karthagischen Feldherren Hannibal. 3. Gespräch über die Skeptiker. 4. Von einem berühmten Harzgötzen, dem Püster. 5. Was für schädliche Folgen eine jegliche Grausamkeit, sonderlich aber eines Feldherrn, haben kann. 6. Von den Bergwerken. 7. Die Ungereimtheit der Gottesverleugner aus den Werken Gottes in der Natur. 8. Die Unvollkommenheit aller Dinge in dieser Welt.⁵⁸

1757, Rektor Johann Friedrich Beyer:

1. Die Verdienste Joachims III., Kurfürst von Brandenburg. 2. Der Sieg bei Losowitz. 3. Die preußische Tapferkeit. 4. Die Vorteile, die das Haus Brandenburg durch den Westfälischen Frieden erhalten hat. 5. Von den Verdiensten des Hauses Brandenburg um die Gelehrsamkeit. 6. Lobrede auf den Kurfürsten. 7. Von den wahren Ursachen der Größe, zu welcher das Haus Brandenburg bis jetzt aufgestiegen ist. 8. Ein Vergleich zwischen Friedrich Wilhelm dem Großen und dem jetzigen König. 9. Die feierliche Krönung König Friedrichs I. zu Königsberg. 10. Heldengedicht auf den Monarchen als einen Beschützer der evangelischen Religion. 11. Vorstellung Friedrich Wilhelms als des besten Regenten.⁵⁹

1764, Rektor Johann Jacob Rambach:

1. Von der Gefälligkeit. 2. Von der Blödigkeit. 3. Von den wäßrigen Luftbegebenheiten. 4. Die Vorzüge und der Nutzen der Dichtkunst. 5. Ode auf die Einsamkeit. 6. Von den Ahnungen. 7. Von der edlen Bemühung, sich frühzeitig von Irrtümern zu befreien. 8. Von den verschiedenen Neigungen der Menschen. 9. Daß es in einigen Fällen erlaubt und pflichtgemäß sei, sich selbst zu rühmen. 10. Die bestrafte Grausamkeit im Untergang der Drahomira.⁶⁰

Rektor Vorberg schreibt in seiner Abhandlung anlässlich der Redeübung 1766, dass „die Hochschätzung der alten heidnischen Schriftsteller [niemals] tadelnswürdiger [ist], als wenn sie mit Geringschätzung der göttlichen Schriften verbunden ist“.⁶¹

57 Ebd., S. 19.

58 Georg Gottfried Hutschenreiter, *Die Hydraulen, als ein besonders Meisterstück der Alten, wolte kürzlich beschreiben, und zugleich zu einer öffentlichen Redeübung [...] einladen*, Magdeburg 1747.

59 Johann Friedrich Beyer, *Das hundertjährige Andenken der im Jahr 1657 erhaltenen Souverainität des Brandenburgischen Hauses über das ehemalige Herzogthum und nunmehrige Preussen*, Magdeburg 1757.

60 Vgl. Anm. 54.

61 Friedrich Ernst Vorberg, *Gedanken über die zu weit getriebene Hochschätzung der alten cläbischen Schriftsteller*, Magdeburg 1767, S. 5.

Im Interesse gründlicher Gelehrsamkeit behauptet Pockels 1769, dass die herrschende Zeit ein „ästhetisches Jahrhundert“ sei, „in welchen alles schön denken, oder doch schöne Gedanken beurtheilen will“.⁶² Diesem allgemeinen Bestreben stehe die Unkenntnis der griechischen Sprache entgegen, denn es könne „unter hundert teutschen Gelehrten, kaum ein einziger den Homer in seiner Sprache lesen“.⁶³

1771 (April), Rektor Just Bernhard Gottfried Schiele:

1. Von der wahren Höflichkeit. 2. Von der Natur, den Quellen und dem Schaden der Irrtümer und Vorurteile. 3. Das Ungewitter (Gott kommt im Ungewitter nieder: Ich schwing auf feurigem Gefieder – Im Wetter schnell zum Himmel mich. Nun tön ich Jubel, Lobgesänge, Und weggerissen vom Gedränge – Der Welt, erheb ich, Ewger, dich.) 4. Vom Gebrauch der Sprichwörter im gesellschaftlichen Umgang. 5. Vom Modeton in der Geschichte Konstantins des Großen und Julians des Abtrünnigen. 6. Vom Sieg des sterbenden Christen über die Schrecken des Todes. 7. Wer der unnütze und schädlichste Mensch sei. 8. Vom Glück, welches ein Tugendhafter genießt. 9. Der unglückliche Tod eines Freundes. 10. Der Nutzen der griechischen Sprache in jeder Art der Wissenschaften. 11. Von der Torheit, über den Tod zu scherzen. 12. Der Sieg des Scipio über Hannibal in der Schlacht bei Zama. 13. Der wahre Heldenmut eines Christen.⁶⁴

Skeptisch äußert sich Rektor Schiele 1771. Kein Mensch würde ohne Fehler geboren, „sondern der Saame des Bösen liegt schon in der Brust des Säuglings, er keimt in dem Herzen des Kindes, wächst in dem jugendlichen Alter hervor und wird wo man seinen fernern Wachsthum nicht hemmet, denn gänzlich ausrotten wird man ihn nie, bey zunehmenden Jahren in allerley Boßheit und Laster sich ausbreiten“.⁶⁵

1771 (Oktober), Rektor Johann Christoph Könnecke:

1. Von Yoricks Leben. 2. Vom Romanlesen. 3. Die Tapferkeit (heroisches Gedicht). 4. Über die Schaubühne. 5. Ein Schäfer-Gespräch. 6. Daß es leicht ist, aus fremdem Unglück die Gefahren zu erkennen, die man vermeiden muss. 7. Von den Empfindungen des Jünglings über seine verfllossene Jugend. 8. Ein Gespräch von den Elefanten. 9. Eine Ode auf Luther.⁶⁶

1775, Rektor: Johann Andreas Otto:

1. Vom Donnerwetter, mit einem elektrischen Versuch. 2. Eine Romanze von Schink. 3. „Der Würzkrämer“, ein Schuldrama. 4. Vom Leben der Frau Trulla und ihrer Rockenphilosophie. 5. „Der Advokat Patelin“, kleines Drama. 6. Udo, Bischof von

62 Friedrich Gottlieb Pockels, *Von einigen bey dem Schulwesen herrschenden Vorurtheilen. Eine Einladungsschrift zu einer den 6. April 1769 Nachmittags um 2 Uhr in dem grössern Hörsaale des Closters U. L. Frauen zu haltenden Redeübung*, Magdeburg 1769, S. 7.

63 Ebd.

64 Just Bernhard Gottfried Schiele, *Von dem gesellschaftlichen Umgange junger Studirender auf Schulen*, Magdeburg 1771.

65 Ebd., S. 5.

66 Johann Christoph Könnecke, *De caussis versionis Alexandrinnae ab archetypo dissensus prolusio*, Magdeburg 1771.

Magdeburg, eine Romanze. 7. „Die Lehrer“, kleines Drama. 8. Die Unsterblichkeit der Seele. 9. Der Triumph der Religion über die Schrecken des Todes. 10. „Das Wörterspiel“⁶⁷

Bis 1796 fanden keine Redeübungen statt.

1798, Rektor Johann Friedrich Gottlieb Delbrück:

1. „An die Bürger“, von Bürger. 2. „Elisabeth Hill“, von Engel. 3. „Der Tanz“, von Schiller. 4. Eine Fabel. 5. Eine komische Erzählung, von Falk. 6. „Das Weingericht“, von Langbein. 7. Eine Legende, von Herder. 8. Ein Gedicht. 9. „Der Raubgraf“, von Bürger. 10. Hektors Kampf mit Achilles und Wehklage der Eltern und der Gattin Hektors über seinen Tod. 11. „Waumanns Wallfahrt nach Braunschweig“. 12. „Evergete und der Pachler“, mehr als ein Märchen. 13. „Der Sohn“, ein kleines Schauspiel.⁶⁸

1798, Kloster Berge, Rektor Johann Gottfried Gurlitt:

[29. März] 1. Examen über die römischen Antiquitäten (mit Primanern und Obersekundanern). 2. Eine Ode von Horaz. 3. Ein französisches Prosastück aus Anacharsis voyage par Grece: Die Verteidigung des Sokrates vor seinen Richtern. 5. Die Unterredung zwischen Xerxes und Demaratus, nach Herodot. 6. Examen über die Geographie. 7. Die Rede des Hohenpriesters Caiphas aus dem vierten Gesang des „Messias“ von Klopstock. 8. Ein Redestück in Prosa aus Thomas Eloge de M. Aurel. 9. Examen über Terenz. 10. Eine Ode von Horaz. 11. Eine Stelle aus „Der Frühling“, von Kleist. 12. „Die belohnte Wohltat“, ein Fischeridyll von Bronner. 13. Eine Elegie von Solon. [Fortsetzung am 30. März] 1. Examen der obersten oratorischen Klasse. 2. Von der Herrschaft der Seele über den Körper. 3. Aus der „Ilias“ des Homer. 4. „Herkules auf dem Scheideweg zwischen Tugend und Laster“, eine Erzählung aus dem Prodicus von Xenophon. 5. Examen der zweiten theologischen Klasse. 6. Über die allmähliche Entstehung des Begriffs von einem Gott sowie den Hymnus des Stoikers Cleanthes auf die Gottheit. 7. Eine prosaische Erzählung: Tobias Witt. 8. „Solon und Crösus“, eine Erzählung nach Herodot. 9. Examen der ersten französischen Klasse. 10. „Sehnsucht nach Rom“, ein noch ungedrucktes Gedicht von Friedrich Matthisson. 11. Das edle Betragen des römischen Obergenerals Scipio gegen eine spanische Fürstin, eine Erzählung von Livius. 12. Der Strom und der Wasserfall, eine Fabel von Tiedge. 13. Ossians letztes Lied.⁶⁹

Ursache der Veränderungen war im Marienkloster vor allem der personelle Wechsel. Zu nennen sind besonders Johann Gottlieb Schummel und Gotthilf Sebastian Rötger (Propst 1780–1831). Schummel hatte kurz vor Amtsantritt seine *Empfindsamen Reisen* veröffentlicht, die Goethe, im Gegensatz zu Karl Philipp Moritz, 1772/73 in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* vernichtend rezensierte. Er ist zudem Autor einiger kleiner

67 Johann Andreas Otto, *Von der Verschiedenheit des Unterrichts auf Schulen und Universitäten. Zweyter Versuch*, Magdeburg 1775.

68 *Jahrbuch des Pädagogiums zu L. Frauen in Magdeburg*, hrsg. von Gotthilf Sebastian Rötger, Magdeburg 1798.

69 Johann Gottfried Gurlitt, *Sechste Rede von den Vorzügen der Klosterbergischen Lehranstalt, bei Ertheilung der Schulprämien und bei Entlassung eines zur Academie abgehenden Jünglings, gehalten am 28. Septemb. 1798*, in.: ders., *Schulschriften* (wie Anm. 23), Bd. 1, S. 77–112.

Dramen: *Der Würzkrämer; Die Lehrer; Die Probe der kindlichen Liebe*. Einige der Stücke veröffentlichte er 1776/1778 in *Kinderspiele und Gespräche*. Darin erläutert er auch das *Geographische Spiel* und das *Sprichwörterspiel*.⁷⁰

Prägend für das Denken sollte in erster Linie der Sprachunterricht sein. Für die unterste Klasse, Quinta, forderte Rötger in methodischer Hinsicht „soviel Mannigfaltigkeit als immer möglich“, das erleichtere dem Lehrer die Arbeit und erhalte den Schüler heiter.⁷¹ Die Pluralität der Methoden schränkte man später zugunsten der „Gründlichkeit“ ein. Rektor Delbrück sieht als einfachste Methode „nicht [...] die spielende Art“, weil es für den Geschäftsmann wie den Gelehrten auf Ausdauer und Beharrlichkeit ankomme.⁷² Ab Sekunda möchte Rötger stärker Wort- und Sacherklärungen verbinden sowie auf die „Feinheit und Eleganz der lateinischen Sprache, mit ihren geheimern Schönheiten“ eingehen.⁷³ Der Anschauung dienten in den unteren Klassen gedruckte Kupferstiche aus dem „Elementarwerk“ von Basedow, ergänzt „vom philanthropischen Kommandirspiel“.⁷⁴

Hinweise auf ästhetische Ziele des Unterrichts in den Sprachen, speziell den alten Sprachen, bietet ein Aufsatz von Rektor Johann Friedrich Gottlieb Delbrück (Rektor 1792–1800) im Jahrbuch 1794. Bei der Behandlung des Horaz wende man die „grammatische, etymologische und ästhetische Erklärung der Diktion“ an. Die „grammatische Erklärung entwickelt die Struktur der Sätze nach den Regeln der Syntax; die etymologische zeigt die eigentliche und ursprüngliche Bedeutung der Wörter; die ästhetische aber den Gebrauch, der von der ursprünglichen Bedeutung zur Versinnlichung und Veredlung eines Gedankens gemacht worden“.⁷⁵

Aus den verstreuten Äußerungen lässt sich erkennen, dass die religiösen Themen durch moralisierende bis unterhaltende der Prosa, Lyrik und Dramatik abgelöst wurden. Ihre Perspektive war nicht länger das Jenseits, sondern der Mensch in seiner diesseitigen (bürgerlichen) Lebenswelt mit dem Ziel der Glückseligkeit. Die Veränderung trat in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein. Insofern ist die Bemerkung im Entwurf eines Reglements (Autor: Steinmetz) für das Pädagogium am Kloster Unser Lieben Frauen 1750 typisch, wonach „die Erkenntniß der Göttlichen Wahrheit“ das Hauptziel sein müsse, weil diese der Erlangung der „ewigen Glückseligkeit dienet“.⁷⁶

70 Dazu Uwe Förster, *Lernen wie im Spiel*, in: *Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg: Stift – Pädagogium – Museum*, hrsg. von Matthias Puhle und Renate Hagedorn, Oschersleben 1995, S. 159–166; zu Schummel allgemein siehe Franz Etzin, *Johann Gottlieb Schummels Pädagogik. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Philanthropismus*, Langensalza 1915; Georg Weigand, *J. G. Schummel. Leben und Schaffen eines Schriftstellers und Reformpädagogen. Ein Beitrag zur Geschichte der pädagogischen Literatur der Aufklärungszeit*, Frankfurt (Main) 1925; Uwe Förster, *Unterricht und Erziehung an den Magdeburger Pädagogien zwischen 1775 und 1824*, Frankfurt (Main) u. a. 1998, S. 152ff.

71 Rötger, *Ausführliche Nachricht von dem Pädagogium* (wie Anm. 19), S. 66.

72 Johann Friedrich Gottfried Delbrück, *Beispiele einer analytischen Methode bey dem grammatischen Unterrichte im Griechischen*, in: *Jahrbuch des Pädagogiums zu L. Frauen in Magdeburg*, hrsg. von Gotthilf Sebastian Rötger, Magdeburg 1796, S. 31–73, hier S. 32f.

73 Rötger, *Ausführliche Nachricht von dem Pädagogium* (wie Anm. 19), S. 84.

74 Ebd., S. 71f.

75 Delbrück, *Darstellung meiner Methode* (wie Anm. 22), S. 26, Anm. 1.

76 Landesarchiv Sachsen-Anhalt Landeshauptarchiv Magdeburg: Rep. A4f, Sect. VIb, Nr. 8, § 1.

War die Religion zu Beginn des Jahrhunderts noch im Rang der Alleinherrschaft, ist aus ihr 60 Jahre später eine Angelegenheit der „sittlichen Vollkommenheit“ geworden: „Die Bildung des Herzens bei der Jugend ist zur allgemeinen Glückseligkeit so nothwendig, als die Erhöhung des Verstandes es ist.“⁷⁷

Die Rolle der (bildenden) Kunst, insbesondere bei Gurlitt, verweist ebenfalls auf die veränderte, säkularisierte Perspektive. Die Kunst ‚quittiert‘ ihren Dienst und ist nicht mehr nur anderen Zwecken untergeordnet. Dem entspricht bei Winckelmann eine Idealisierung antiker Kunst, womit Objekte der Kultur in den Rang des Vorbildhaften rücken, wie er bisher religiösen Dingen zukam. Dem ging bei Baumgarten und Meier die philosophische ‚Erdung‘ der Vollkommenheit und Schönheit voraus.

Andererseits gewinnt die soziale Sphäre an Bedeutung, ebenso die systematische Gestaltung der Erziehungswirklichkeit im Interesse einer säkularisierten Glücksvorstellung und Moral. Die Schüler werden darin stärker einbezogen, sind nicht nur passive Adressaten. Ausdruck dafür sind zum Beispiel die mit dem Ziel der Charakterbildung von Resewitz und Rötger eingeführten Sittenklassen und Zensuren.⁷⁸ Zugleich wird damit eine Selbstdisziplinierung der Lehrer gefordert. Persönliche Willkür war verpönt, um „ihr Urtheil über den Zögling gleichmäßiger und übereinstimmender werden zu lassen“.⁷⁹ In diesem Sinne kann man auch die Predigt Botterwecks verstehen, in der er die Eltern im Interesse des Kindes zur Selbstdisziplin auffordert.

Mit der Säkularisierung verbindet sich eine Idee der Vollkommenheit, die sich auf Vielfalt gründet, Vielfalt der Empfindungen, Eindrücke und Erfahrungen. Diese sind wiederum Elemente der Ästhetik in einem „pädagogischen Jahrhundert“ (Schummel, „Spitzbart“),⁸⁰ dessen Impetus Pietismus und Aufklärung übergreift, wurzelnd im Glauben an die Veränderbarkeit des Menschen durch erzieherische Intervention.

Die Vorstellung der Schönheit bindet sich noch stark an die vom Rationalismus und älteren Denktraditionen geprägte Regelmäßigkeit, wird an den Gegenstand gebunden und als „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ (Meier) gesehen. Es geht darum, die sinnlichen Kräfte zu reglementieren. Daher auch die große Sorge vor Heilsverlust bzw. Unmoral durch Schwärmerei und Ausschweifungen.⁸¹ Rötger sieht durch die „Sündfluth von ungewählter deutscher Lektüre fast allen wahren Fleiß, fast alles eigentliche Studiren weggeschwemmt“. Dank gezielter Bemühungen wäre es jedoch gelungen, dass das Lesen der deutschen Bücher keine Sucht mehr sei, denn „der Aufseher [Lehrer] regulirt selbst die Auswahl der Bücher“.⁸² Am Beispiel der Redeübungen kann man aber auch die Mustergültigkeit von literarischen Entwürfen für die persönliche Lebenspraxis vermuten, zumindest als Reflexionsgrundlage.

77 August Christian Borheck, *Das Verdienst eines Regenten um die Erziehung der Jugend; oder: die Erziehung der Jugend als eine öffentliche Angelegenheit des States betrachtet*, Leipzig 1780, S. 370; Borheck war 1776–1778 Lehrer in Kloster Berge.

78 Dazu Förster, *Lernen wie im Spiel* (wie Anm. 70), S. 217ff., S. 287ff.

79 Gotthilf Sebastian Rötger, *Ueber Schüler-Censuren überhaupt, und deren Einrichtung auf unserer Schule insonderheit*, in: *Jahrbuch des Pädagogiums zu L. Frauen in Magdeburg*, hrsg. von Gotthilf Sebastian Rötger, Magdeburg 1795, S. 1–56, hier S. 42.

80 Johann Gottlieb Schummel, *Spitzbart. Eine komi-tragische Geschichte für unser pädagogisches Jahrhundert*, Leipzig 1779, Neudruck Berlin und Weimar 1983.

81 Siehe Thums, *Aufmerksamkeit* (wie Anm. 17), S. 67.

82 Rötger, *Ausführliche Nachricht von dem Pädagogium* (wie Anm. 19), S. 199.

Ästhetische Bildung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zielte auf die Steigerung der Empfindungsfähigkeit durch größere Klarheit (Komplexität). Sie beschränkte sich somit nicht auf die ‚klassischen‘ Fächer Musik und Kunsterziehung, sondern kann im Gegenteil als immanenter Bestandteil des Unterrichts gesehen werden. Dem Sprachunterricht kam dabei große Bedeutung zu.

Eine Ästhetik gesteigerter Empfindungsfähigkeit ist einer „Ästhetik der Betäubung“ entgegengesetzt, die eine vielfältige sinnliche Wahrnehmung geradezu ausschließt.⁸³ Schummels *Empfindsame Reisen durch Deutschland*⁸⁴ würden so zu einer rauschhaften Tournee. Außerdem ist eine wirklichkeitsadäquate Wahrnehmung mittels der Sinne heute schwieriger als vor 200 Jahren. Industrie und Technik liefern verlockende, aber gleichzeitig zerstörerische Reize.⁸⁵ Deshalb bedarf es einer weitaus komplexeren „skeptischen Aufmerksamkeit“ (Selbmann).

Den drei in die Untersuchung einbezogenen Schulen kam im Spektrum vergleichbarer Einrichtungen in Magdeburg und der Region (bis Berlin, Leipzig, Halle und Braunschweig) eine führende Rolle zu.⁸⁶ Insofern sind die oben beschriebenen Verhältnisse von exemplarischer Bedeutung.

83 Siehe Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1993, S. 14.

84 Erschienen Wittenberg und Zerbst 1771/1772; dazu Rolf Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart 1984, S. 42ff (Sammlung Metzler 214).

85 Siehe Welsch, *Ästhetisches Denken* (wie Anm. 83), S. 18f.

86 Siehe Reinhard Stach, *Marginalien zu Alumnenen im preußisch-sächsischen Raum*, in: *Zwischen Kanzel und Katheder – Das Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg vom 17. bis 20. Jahrhundert*, hrsg. von Renate Hagedorn und Matthias Puhle, Magdeburg 1998, S. 21–27; Förster, *Lernen wie im Spiel* (wie Anm. 70), S. 41ff.

Martin Agricola, vermutlich 1486 in Schwiebus (heute Swiebodzin) geboren und 1556 in Magdeburg gestorben, eröffnet die Reihe bedeutender Magdeburger Kantoren seit der Reformation.¹ Seit etwa 1519 in Magdeburg ansässig, wurde er bald nach deren Gründung 1524 Kantor und Quartus an der städtischen Lateinschule, der er bis an sein Lebensende treu blieb. Der Musikwissenschaft ist Agricola heute vor allem durch seine musiktheoretischen Werke bekannt, die er hauptsächlich für seine Magdeburger Schüler verfasste und drucken ließ. Besondere Bedeutung kommt seiner *Musica instrumentalis deudsch* zu, die seit 1529 in mehreren Auflagen erschien, in grundlegend überarbeiteter und erweiterter Form letztmals 1545. Sie gilt zu Recht als eine der wichtigsten Quellen für die Instrumentenkunde und instrumentale Musikpraxis des 16. Jahrhunderts.

Es sollen in diesem Beitrag zwei Aspekte im Leben und Schaffen Agricolas ins Zentrum gerückt werden, die bislang (im Gegensatz zu seinem musiktheoretischen Werk) wenig Beachtung gefunden haben. Zum einen soll die Frage gestellt werden, welches Selbstverständnis Agricola als theologisch gebildeten und engagierten Schulmann auszeichnete und zum anderen, wie sich dieses Selbstverständnis in seinen Kompositionen niedergeschlagen hat.

Eine freundschaftliche Beziehung verband Agricola mit Nikolaus von Amsdorff, dem wichtigsten Magdeburger Theologen jener Zeit und engen Vertrauten Martin Luthers. Auf dessen Empfehlung hin wurde Amsdorff 1524 Superintendent und Pfarrer an St. Ulrich in Magdeburg. Als Mitglied des sog. „scholarchates“ war Amsdorff auch wesentlich an der Neugestaltung der Magdeburger Lateinschule beteiligt.² In der Vorrede seines

* Dieser Beitrag fasst zwei in Magdeburg gehaltene Vorträge zusammen: *Martin Agricola als Komponist protestantischer Bekenntnismusik* (13.11.1993 im Rahmen der Konferenz *Magdeburger Kantoren zwischen Reformation und 30jährigem Krieg*) sowie *Musik in Schule, Kirche und Haus. Das Magdeburger Musikleben der Reformationszeit* (30.6.2005 bei der Tagung *Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft*).

1 Zu Agricolas Leben und Werk vgl. Heinz Funck, *Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker*, Wolfenbüttel 1933, S. 3–87 sowie Armin Brinzing, *Agricola, Martin*, in: MGG2, Personenteil Bd. 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 221–225. Vgl. auch den Überblick bei Wolf Hobohm, *Von Magdeburger Kantoren im 16., 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Struktur, Funktion und Bedeutung des deutschen protestantischen Kantorats im 16. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von Wolf Hobohm, Carsten Lange und Brit Reipsch, Oschersleben 1997, S. 76–93 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen*, Bd. 3).

2 Vgl. Hugo Holstein, *Das altstädtische Gymnasium zu Magdeburg von 1524–1631*, in: *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, 54. Jg., Bd. 130, Leipzig 1884 (*Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, 2. Abt., 30. Jg.), S. 16–25, 65–74, 129–140, hier S. 21. Zu Amsdorff vgl. die umfassende Studie von Robert Kolb, *Nikolaus von Amsdorf (1483–1565). Popular Polemics in the Preservation of Luther's Legacy*, Nieuwkoop 1978 (*Bibliotheca Humanistica & Reformatorica*, Bd. XXIV).

Sangbuchleins von 1541 bedankt sich Agricola ausdrücklich bei ihm für dessen Unterstützung seiner schulischen Tätigkeit und nennt ihn seinen „günstigen herren vnd freundt“.³ 1542 ging Amsdorff als evangelischer Bischof nach Naumburg, wurde jedoch nach der Niederlage der Protestanten im Schmalkaldischen Krieg 1547 seines Amtes enthoben und kehrte wieder nach Magdeburg zurück.

Agricola nahm an diesen Zeiten heftiger religiöser Auseinandersetzungen intensiv Anteil und bezog unter dem Einfluss der Magdeburger Theologen immer wieder Stellung. Ort seiner Äußerungen sind die Vorreden zu seinen im Druck erschienenen Werken. In einigen Fällen kann kaum noch von Vorreden gesprochen werden, da sie fast den Umfang kleiner bekenntnishafter Flugschriften annehmen, wie sie in großer Zahl in Magdeburg zu jener Zeit erschienen.⁴ Im Folgenden sollen einige dieser Texte vorgestellt und in den Kontext der Geschehnisse und theologischen Positionen eingeordnet werden.

Zunächst sei etwas näher auf das bereits erwähnte *Sangbuchlein* von 1541 eingegangen, das lange Zeit als verschollen galt.⁵ Agricola widmete das Werk seinem Gönner Heinrich Alemann, Kämmerer der Altstadt Magdeburgs, dem er sich insbesondere für dessen Unterstützung der Magdeburger Lateinschule zu Dank verpflichtet zeigt. Doch wie aus Agricolas Äußerungen zu entnehmen ist, fand die Schule keine ausreichende Unterstützung, insbesondere fordert Agricola das Bürgertum auf, für diese mehr Geld zur Verfügung zu stellen. Dies veranlasst ihn dazu, einen eigenen Abschnitt vom „Nutz der Schulen“ anzufügen, in dem er die Bedeutung der Schule für das christliche Gemeinwesen hervorhebt.⁶ In der Schule lernten die Kinder „die sieben freien künste / darzu recht und künstlich Hebreisch / Grekisch / Lateinisch vnd Deütsch reden / Lesen / schreiben / singen / tichten etc.“⁷ Die Schule schafft damit die Voraussetzungen für die Heranbildung der geistlichen wie auch der weltlichen Führungsschicht. Doch darüber hinaus stellen die in der Schule gelehrten klassischen Fächer geradezu eine Offenbarung des göttlichen Willens dar: „Wer zeigt vns armen madensecken / den Höchsten schatz / Gottes Wort / und seinen willen? Gott durch die künste.“⁸

Nur durch die schulische Bildung erlangten die Größten der abendländischen Geistesgeschichte für Agricola ihre Bedeutung; er führt hier eine Reihe von Beispielen an, die von Pythagoras und Homer bis zu Erasmus von Rotterdam, Philipp Melanchthon und Martin Luther reicht. Das Schulwesen hat im Prozess der Reformation also eine ganz wesentliche Aufgabe: Es verkündet an die nachfolgende Generation die reforma-

3 Martin Agricola, *Ein Sangbuchlein aller Sontags Evangelien*, Magdeburg [1541], fol. A V^o.

4 Vgl. Friedrich Hülbe, *Beiträge zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Magdeburg*, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 17 (1882), S. 34–68, 150–181, 211–242, 358–397. Vgl. dazu auch die umfassende theologische Arbeit von Thomas Kaufmann, *Das Ende der Reformation. Magdeburgs „Herrgotts Kanzlei“ (1548–1551/2)*, Tübingen 2003 (*Beiträge zur historischen Theologie*, Bd. 123). Kaufmann geht auch auf das berühmte Spott-Flugblatt gegen das Interim ein, das die Agricola zugeschriebene Komposition *Beatus vir* enthält (S. 408ff.). Zu dieser Komposition vgl. auch Rebecca Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, Aldershot 2001, S. 145–154.

5 Vgl. Anm. 3.

6 Agricola, *Sangbuchlein* (wie Anm. 3), fol. [A VI]^v. Agricola nimmt hierbei Bezug auf entsprechende Schriften Luthers, bleibt aber im Blick auf die Magdeburger Verhältnisse durchaus eigenständig; siehe Funck, *Martin Agricola* (wie Anm. 1), S. 75.

7 Agricola, *Sangbuchlein* (wie Anm. 3), fol. [A VI]^v.

8 Ebd.

torische Lehre Martin Luthers, klärt über die Feinde des Evangeliums auf und führt den Schülern die Missstände im katholischen Klerus vor Augen. Gerade bei seinen Angriffen auf die katholische Kirche spart Agricola nicht mit scharfen Worten.

Auch mit Nicolaus Glossenus, dem Nachfolger Amsdorffs als Pastor an St. Ulrich und städtischem Superintendenten, verband Agricola nach eigener Aussage große Sympathie. Noch schärfer als Amsdorff ging Glossenus in seinen Predigten gegen das katholische Domkapitel vor und heizte die Stimmung so weit an, dass es schließlich zur gewaltsamen Vertreibung der Domgeistlichen kam.⁹ Agricola lobt Glossenus in seiner *Musica instrumentalis deudsch* von 1545 als Förderer der Schule und stellt ihn als Kämpfer gegen das Papsttum neben Luther.¹⁰ In eben jenem Jahr 1545 ließ der Rat ein Kloster und eine katholische Kirche zerstören.¹¹

Agricola zeigt sich als Verfechter der von Magdeburger Theologen entwickelten Widerstandstheorie, wenn er sich – wie etwa Amsdorff¹² – auf das Bibelwort beruft, man müsse Gott mehr gehorchen als den Menschen, und ausführt:

„Ich frag dich welchs mehr auff sich hot
Menschen verzürnen / odder Gott?
Wers nicht besser zuwagen Streit
Denn Gottes zorn / vnd ander hertzeleid?
Gott wird den Krieg schon lindern /
Wie er bisher gwislich gethan
Welchs mercken mag ein jederman.“¹³

Hier zeigt sich, wie radikal Agricolas Position im Anschluss an Amsdorff und Glossenus ist, indem er sogar den Magistrat auffordert, mit Gewalt vorzugehen:

„Wolan solch lestern ausrotten
Hat Gott der Oberkeit geboten.“¹⁴

Die Aufgabe der Schule wird in diesem Kontext unmittelbar mit der aktuellen Auseinandersetzung verbunden, denn Agricola ermahnt seine Schüler zum fleißigen Lernen, um diese Auseinandersetzungen, mit dem entsprechenden Wissen ausgestattet, im Sinne der Lehre Luthers zu entscheiden. Sowohl die weltliche als auch die geistliche Obrigkeit benötigt gelehrte und im Sinne der neuen Lehre unterwiesene Ratsleute, Pfarrer und Lehrer.

9 Glossenus wurde 1543 nach Magdeburg berufen und starb dort am 6. Juli 1547; siehe Friedrich Gottlieb Kettner, *Clerus Ulrico-Levinianus*, Magdeburg 1728, S. 184ff., in: *Clerus Magdeburgensis*, ebd. 1726–1733. Vgl. auch Ferdinand A. Wolter, *Geschichte der Stadt Magdeburg vom Ursprung bis auf die Gegenwart*, Magdeburg 1901, S. 136. In der neueren theologischen Literatur findet sich nur sehr wenig über Glossenus; vgl. Robert Stupperich, *Reformatorenlexikon*, Gütersloh 1984, S. 89. Über seine Herkunft ist danach nichts bekannt, doch bezeichnet ihn Agricola in seiner *Musica ex prioribus a me aeditis musicis [...]*, Magdeburg, 1547, fol. [A V]^v als seinen Schüler, was nahe legt, dass dieser aus Magdeburg stammte oder wenigstens hier seine Jugend verbrachte.

10 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1545, fol. 13r.

11 Vgl. Kolb, *Nikolaus von Amsdorf* (wie Anm. 2), S. 83.

12 Vgl. Irmgard Höß, *Zur Genesis der Widerstandslehre Bezas*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 54 (1963), S. 198–214, hier S. 211.

13 Agricola, *Musica instrumentalis* (wie Anm. 10), fol. 14^v.

14 Ebd.

Agricolas Engagement für die Sache seiner Schule setzt sich auch in den weiteren Schriften fort. So fügte er seiner lateinisch geschriebenen *Musica* von 1547 einen 14 Seiten umfassenden Text bei, den er überschrieb: „eine deudsche exclamation [Aufruf] / vnd vermanung zu den eldern die kinder zur schule zu halten / vnd die schulen / wo sie zustört [aufgelöst] sein / widder anzurichten“.¹⁵

Agricola reagierte hier unmittelbar auf die desolate Situation Magdeburgs und der gesamten protestantischen Partei durch die Niederlage im Schmalkaldischen Krieg nach der Schlacht auf der Lochauer Heide bei Mühlberg am 24. April 1547. Magdeburg hatte ja zu den Gründungsmitgliedern des Schmalkaldischen Bundes der evangelischen Fürsten und Städte gehört und an den Kampfhandlungen mit eigenen Truppen teilgenommen.¹⁶ Nachdem sich die Stadt auch nach der Niederlage beharrlich weigerte, sich dem Kaiser zu unterwerfen, wurde am 27. Juli 1547 die Reichsacht über die Stadt verhängt. Als Agricola am 26. August 1547 die Vorrede seines Werkes unterzeichnete, waren zwar die Kriegshandlungen beendet, die Stadt stand jedoch mitten in schwierigen Verhandlungen über die Beilegung der Achterklärung, weitere Kämpfe waren zu befürchten. Der Schulbetrieb war in all diesen kriegerischen Wirren völlig zum Erliegen gekommen, und zwar nicht nur, wie Agricola ausführt, in Magdeburg selbst, sondern auch in Wittenberg, Leipzig, Torgau, Zwickau, Bremen und vielen anderen Städten.¹⁷ Agricola betrachtet den Krieg und den damit verbundenen Niedergang der Schulen als eine Strafe Gottes:

„Dardurch vns Gott vmb vnser sünde wille/ beide Geistlich vnd Weldlich regiment zuuerstoeren / vnd nicht alleine die leipliche narung odder das zeitliche leeben/ sunder der Seelen narung/ Gottes wort/ vnd das ewige leben zuberauben/ ernstlich drawet / welches einen solchen schrecklichen anblick gibt / als einer vnter allen sein mag“.¹⁸

Agricola setzte sich also inmitten aller Wirrnisse intensiv mit der Bedeutung des Schulwesens auseinander, mehr noch: Einem lateinischen Lehrbuch für seine hoffentlich bald wieder sich einstellenden Schulkinder stellte er einen an deren Eltern gerichteten Aufruf voran – konnten auch die Eltern nicht Latein, so sollten sie doch im Schulbuch ihrer Kinder einen ihnen verständlichen Text vorfinden, der sie an ihre Verantwortung für deren Ausbildung ermahnte.

Zwar wird Agricola nicht müde zu betonen, dass die Musik unter allen Künsten die bedeutendste sei, doch beschränkt er sich nicht auf das Feld der Musik – schließlich hatte er als Kantor auch andere Fächer wie Latein zu unterrichten. Die gesamte Schulbildung lag ihm am Herzen und so versuchte er immer und immer wieder, die Eltern seiner Schüler von der Wichtigkeit des Schulbesuches ihrer Kinder zu überzeugen.

Bei der Beantwortung der Frage nach der musikalischen Praxis in Schule und Kirche ist die erste erhaltene Magdeburger Schulordnung aus dem Jahr 1553 ein bedeutendes Zeugnis, denn hier erfahren wir in ungewöhnlicher Ausführlichkeit etwas über die

15 Agricola, *Musica ex prioribus* (wie Anm. 9), fol. A II^r-[A VIII]^v.

16 Vgl. Friedr. Wilh. Hoffmann's *Geschichte der Stadt Magdeburg*, neu bearbeitet von Gustav Hertel und Friedrich Hülße, Bd. 1, Magdeburg 1886, S. 490–497.

17 Vgl. Holstein, *Das altstädtische Gymnasium* (wie Anm. 2), S. 67. Es ist sicher den schwierigen Zeitumständen zuzurechnen, dass Agricola den Band in Magdeburg und nicht wie die meisten seiner übrigen Werke in Wittenberg bei dem renommierten und erfahrenen Musikdrucker Georg Rhau erscheinen ließ.

18 Agricola, *Musica ex prioribus* (wie Anm. 9), fol. A III^r-^v.

Bedeutung der Musik innerhalb des Schulunterrichts und ebenso über den Gesang in der Kirche. Diese Schulordnung des Rektors Abdias (Gottschalk) Praetorius (1524–1573) geht auf eine ältere, leider aber verlorene Ordnung zurück, welche dessen Vorgänger Georg Major (1502–1574) erarbeitet hatte.¹⁹ Major war übrigens selbst musikalisch gebildet, hatte er doch zehn Jahre lang als Sängerknabe am kurfürstlichen Hof in Wittenberg gedient.

Die Schulordnung beginnt bemerkenswerterweise nicht mit Aussagen über den Schulunterricht, sondern über die Beteiligung der Schüler an den Gottesdiensten und dabei insbesondere an deren musikalischer Gestaltung. So erfahren wir, dass an den Sonn- und Festtagen die Schüler in der Kirche ihrer jeweiligen Pfarrgemeinde zu singen hatten. Beim Gesang in einer der sechs Gemeinden hatte jeweils ein Lehrer den einstimmigen Choralgesang zu leiten – ausgenommen von dieser Verpflichtung waren lediglich der Rektor, der Konrektor und der Kantor. Dies macht deutlich, dass alle Lehrer musikalische Fähigkeiten besitzen mussten – der Kantor war nur für die mehrstimmige Musik zuständig. Während der einstimmige Gesang jeweils im Morgengottesdienst um sieben Uhr und nachmittags in der Vesper vorgetragen wurde, fanden die Aufführungen mehrstimmiger Musik allein in St. Ulrich statt (jener Kirche, an der die beiden von Agricola besonders geschätzten Pfarrer Nikolaus von Amsdorff und Nikolaus Glossenius wirkten). Spürbar wird dabei bereits der Einfluss Agricolas, wenn der entsprechende Abschnitt zur mehrstimmigen Musik mit dem Hinweis eingeleitet wird, dass die Musik geradezu als heilige Handlung geschaffen und dass Gott einträchtig und mit harmonischen Stimmen zu loben sei und sich daher alle Schüler, vor allem aber die Sänger unter ihnen, zur Ausübung mehrstimmiger Musik zu versammeln hätten.²⁰

Leider geht aus der Schulordnung nicht genau hervor, welcher Art diese Musikaufführungen waren. Es ist jedoch offensichtlich, dass in den Pfarrkirchen in der Regel einstimmig (und zwar lateinischer Choral) gesungen wurde. Nur in der im 2. Weltkrieg schwer beschädigten und 1956 gesprengten Kirche St. Ulrich kamen alle Schüler, bzw. jene mit entsprechenden Fähigkeiten, zusammen, um gemeinsam unter der Leitung des Kantors mehrstimmige Kompositionen aufzuführen. Die Uhrzeit – mittags um ein Uhr – lässt vermuten, dass es sich hier um keinen gewöhnlichen Gemeindegottesdienst handelte, sondern um einen eigens für die Schüler angesetzten Mittagsgottesdienst, wie es ihn auch in anderen Städten gab.²¹ Wenn es aber in dem entsprechenden Abschnitt heißt, es solle sich die gesamte Schuljugend, vor allem aber die Sänger zu diesen musikalischen Übungen versammeln, so spricht dies eher gegen eine solche Vermutung, denn ein Schülergottesdienst wäre sicher für alle verpflichtend gewesen. Auch die Terminologie selbst ist nicht eindeutig: in der Schulordnung ist von „Musicae figuralis exercitia“

19 Abdias Praetorius, *Ludi literarii Magdeburgensis Ordo. Leges, ac Statuta*, Magdeburg 1553. Edition in Reinhold Vormbaum, *Die evangelischen Schulordnungen des sechzehnten Jahrhunderts*, Gütersloh 1860, S. 412–433 (*Evangelische Schulordnungen*, Bd. 1). Vgl. auch Gertrud Hofmann, *Leonhart Schröter. Ein lutherischer Kantor zu Magdeburg (1532–1601)*, Altdorf 1934, die S. 31ff. Auszüge in deutscher Übersetzung mitteilt, die jedoch zahlreiche Fehler und Missverständnisse enthalten.

20 „Quia vero et Musica propter res sacras inventa, et Deus unanimi consensu voceque celebrandus est, ideo statutum fuit, ut tota scholastica pubes, praesertim canentium, in aedem Divi Hulderici conveniat ad horam primam, ubi Musicae figuralis exercitia peraguntur.“ Zitiert nach Vormbaum, *Die evangelischen Schulordnungen* (wie Anm. 19), S. 413.

21 Vgl. Dieter Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert*, Berlin 1965, S. 203ff. (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 6).

die Rede. Der Begriff „exercitia“ deutet auf das Einüben von mehrstimmigen Werken hin – nur bleibt in der ansonsten so ausführlichen Ordnung unklar, zu welchem Zweck denn geübt werden sollte, da ausdrücklich nur bei dieser Gelegenheit mehrstimmig in der Kirche gesungen wurde. Daher könnte der Begriff „exercitia“ ebenso im Sinne einer praktischen Ausführung gemeint sein, zumal der Begriff „exercitium“ in der Schulordnung durchaus auch im Sinne von „Handlung“ oder „Ausführung“ verwendet wird. Offensichtlich haben wir es also mit einer zwar religiös motivierten, aber von einem Gottesdienst im eigentlichen Sinne unabhängigen musikalischen Aufführung zum Lobe Gottes zu tun.

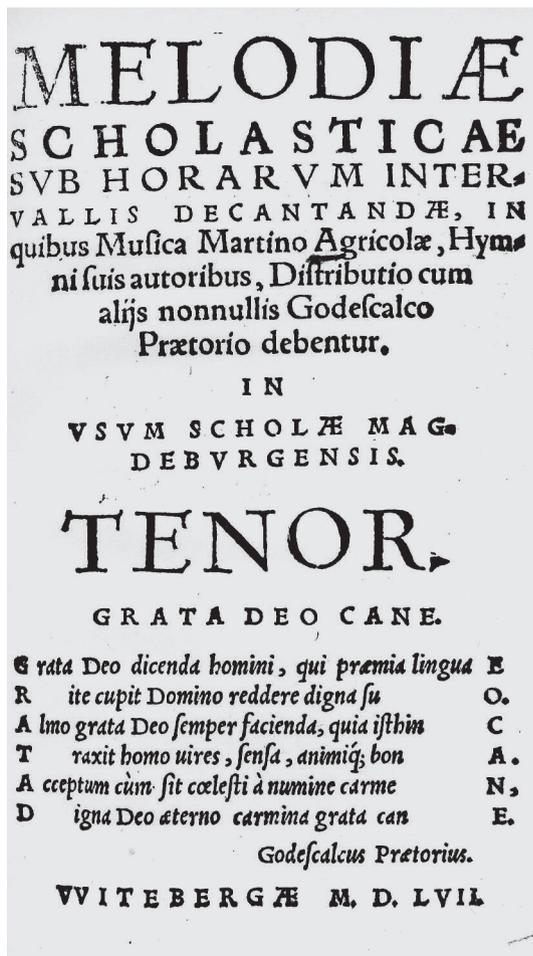


Abb.: Titelblatt von Martin Agricolas *Melodiae scholasticae*, Wittenberg 1557.

Die Magdeburger Schulordnung enthält jedoch noch Anweisungen zum Gesang in anderen Zusammenhängen, die eine enge Verbindung zum Schaffen des Magdeburger Kantors darstellen. Der gesamte Tagesablauf nämlich wurde von Gesang begleitet und durch diesen gegliedert. Dabei entwickelten die Magdeburger Pädagogen ein beispielhaftes Ineinandergreifen von musikalischer Praxis und Übung, religiöser Unterweisung und humanistischer Bildung. Besonders deutlich wird dies in den 1557, im Jahr nach Agricolas Tod, von Gottschalk Praetorius herausgegebenen *Melodie scholasticae* (Abb.).²²

Praetorius berichtet in seiner Vorrede, dass er gemeinsam mit Agricola die darin versammelten Kompositionen zusammengestellt und in der Schule gebraucht habe. Demnach wurden zu Beginn des Schulunterrichtes, ebenso zwischen den einzelnen Stunden verschiedene Gesänge gemeinsam vorgetragen – zum einen, um Gott für das Gelernte zu danken, und zum anderen, um für einen guten Fortgang der Studien zu bitten.

Die Kompositionen auf Texte altchristlicher Dichter wie Prudentius oder neulateinischer Autoren wie Melanchthon oder dem Rektor der Meißener Fürstenschule St. Afra, Georg Fabricius (dem die Sammlung auf Wunsch Agricolas gewidmet ist), erfüllen dabei einen mehrfachen Zweck: Neben der in ihnen enthaltenen religiösen Botschaft bieten sie musikalisches Übungsmaterial in Form vierstimmiger Kompositionen. Darüber hinaus aber sind alle Texte in lateinischen Metren verfasst, die kompositorisch im Stil der so genannten Humanisten-Ode vertont sind. Diese Kompositionsgattung geht auf die Wiederentdeckung der antiken Metrik und deren Behandlung als Unterrichtsgegenstand an den Universitäten (namentlich in Heidelberg und Ingolstadt) zurück.²³

Das humanistisch geprägte Schulwesen der evangelischen Kirche der Reformationszeit sah die lateinische Sprache als zentrales Bildungsgut an. So hatte Melanchthon als Hauptorganisator des evangelischen Schulwesens schon 1528 das Lateinische als verbindliche Unterrichtssprache an den Stadtschulen bestimmt. Dabei sollte aber nicht nur die Prosa-Sprache gelehrt, sondern im Sinne humanistischer Bildung auch der Umgang mit poetischen Formen unterrichtet werden. Hier bot sich nun die Musik als Hilfsmittel der Vermittlung an, wenn es darum ging, die Verteilung von Längen und Kürzen gemäß der lateinischen Metrik in fasslicher Form darzustellen.

Neben allgemeinen Hinweisen auf verschiedene Gesänge im Verlauf des Tages wird in der Magdeburger Schulordnung auch ausdrücklich das Singen im Zusammenhang mit dem Vortrag des Kleinen Katechismus erwähnt. Dabei sollten die Schüler zunächst den Katechismus sprechen und im Anschluss eine Zusammenfassung in Form von Gesängen vortragen. Natürlich wurde nicht Luthers deutsches Original, sondern eine lateinische Übersetzung benutzt. Diese hatte auf Anregung Luthers ein gewisser Johann

22 Martin Agricola, *Melodiae scholasticae*, Wittenberg 1557 (mehrere weitere Auflagen), ediert in: Arthur Prüfer, *Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts*, Diss. Leipzig 1890, Partitur, S. 1–88. Diese Ausgabe ist allerdings wegen zahlreicher entstellender Fehler weitgehend unbrauchbar. Die in diesem Beitrag wiedergegebenen Beispiele wurden nach der Erstausgabe übertragen.

23 Vgl. Armin Brinzing, *Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland*, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen I. Philologisch-historische Klasse*, Jg. 2001, Nr. 8, S. 515–564, besonders S. 522–533 (*Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* V). Vgl. auch ebd., S. 545, Anm. 86, zu einer neuen handschriftlichen Quelle mit Hymnenkompositionen aus Agricolas *Melodiae scholasticae*.

Sauermann bereits 1529 veröffentlicht.²⁴ Dementsprechend wurden auch keine deutschen Katechismuslieder gesungen, sondern Vertonungen lateinischer Texte. Betrachtet man nun Agricolas *Melodiae scholasticae*, so fallen mehrere Texte auf, als deren Verfasser besagter Johann Sauermann genannt ist. Es handelt sich dabei um die in der Schulordnung geforderten Zusammenfassungen, die der Übersetzer in Form poetischer Beigaben seiner Fassung des Katechismus beifügte. In der Textausgabe sind diese als „Elementa christianae religionis conscripta versiculis“ bezeichnet, also als versifizierte, in Gedichtform gebrachte Hauptstücke der christlichen Religion.

Die fünf täglichen Unterrichtsstunden verteilten sich auf die Zeit von 7 bis 9 und 12 bis 15 Uhr. In entsprechender Weise ist im Notendruck zu allen Vertonungen metrischer Texte die genaue Zeit angegeben, die für deren Aufführung bestimmt war. Der hohe Anspruch, den man an die Schüler stellte, wird hier somit in mehrfacher Weise deutlich: Nicht nur gab es für die fünf oberen Klassen täglich eine Stunde Musikunterricht um 12 Uhr, sondern es sangen alle Schüler während des ganzen Tages in regelmäßigen Abständen mehrstimmige Kompositionen, die ihnen nicht nur religiöse Unterweisung, sondern auch musikalischen Übungsstoff und darüber hinaus eine Hilfestellung bei der Erlernung der antiken Metren gaben.

Neben den schulischen und kirchlichen Aufführungen gab es in Magdeburg, wie in anderen Städten auch, zusätzlich für ärmere Schüler die Möglichkeit, sich durch das Singen auf den Straßen bzw. von Haus zu Haus ziehend (wie es in der Schulordnung ausdrücklich heißt) ihren Unterhalt zu verdienen. Luther selbst war ja in seiner Magdeburger und Eisenacher Schulzeit (1497–1501) singend durch die Gassen gezogen und hieß später diese Praxis ausdrücklich gut. Auch diesem Kurrende-Singen widmet die Schulordnung ein eigenes Kapitel – und wieder wird großer Wert auf die Qualität der aufgeführten Gesänge gelegt. Jene, die einstimmigen Choral singen, dürfen ausschließlich lateinische Stücke vortragen, die zudem „de tempore“ sein, also sich in das liturgische Jahr genau einfügen müssen. Während an anderen Orten nur einstimmig gesungen wurde, wird in Magdeburg ausdrücklich auch das Singen mehrstimmiger Kompositionen, die offensichtlich von einer eigenen Gruppe erfahrenerer Schüler vorgetragen wurden, gleichberechtigt erwähnt. Auch dabei war bei der Auswahl der Kompositionen deren Eignung „de tempore“ zu beachten, gewisse Freiheiten wurden aber eingeräumt. Offensichtlich war man sich bewusst, dass das Repertoire mehrstimmiger Kompositionen deutlich begrenzter war. Die Schüler wurden zudem angewiesen, sich nicht nur anständig zu benehmen und keine frivolen Lieder zu singen, es wird auch nur jenen erlaubt, sich zu beteiligen, welche die Kompositionen bereits gut können – und zwar, damit die Schande Einzelner nicht auf die ganze Gruppe zurückfalle.

Die *Melodiae scholasticae* enthalten neben den oben besprochenen metrischen Hymnenkompositionen auch eine Reihe anspruchsvoller lateinischer Motetten, die zu jenem Repertoire gehört haben dürften, das bei den *Musicae figuralis exercitia* in St. Ulrich zur Aufführung kam. Ihnen soll der abschließende Abschnitt gewidmet sein.

Diese einzige gedruckte Sammlung, die ausschließlich Kompositionen Agricolas enthält, wurde 1557 posthum von Gottschalk Praetorius, dem damaligen Rektor der Magdeburger Schule, herausgegeben und zeugt damit von dem hohen Ansehen, das

24 *Parvus catechismus D. Martini Lutheri, Scholis puerilibus ab Ioanne Sauromano Latinè editus*, Wittenberg 1529 und zahlreiche weitere Auflagen. Vgl. Martin Luther, *Werke*, Bd. 30/I, Weimar 1910, S. 545 und 601ff.

sich Agricola an seiner Schule erworben hatte. Neben vielen der bereits erwähnten Hymnenkompositionen enthält diese Sammlung mehrere lateinische Motetten, die von Agricolas theologischer Bildung zeugen und in denen sich Agricolas Engagement für die Sache der Reformation in Magdeburg zeigen lässt. Sie stellen damit ein Pendant zu der bekennnishaften deutschen Psalmotte der Zeit²⁵ dar und transponieren diese sozusagen aus der privaten Sphäre des häuslichen Musizierens in den öffentlichen Raum von Schule und Kirche.

Mit einer der hier abgedruckten Kompositionen hatte Agricola unmittelbar auf ein alle Bewohner Magdeburgs bedrohendes Ereignis reagiert: die Belagerung der Stadt im Jahre 1550. Die Belagerung war Folge der bereits erwähnten Weigerung der Stadt, sich Kaiser Karl V. zu unterwerfen.²⁶ Unter der geistigen Führung Amsdorffs und des Matthias Flacius Illyricus leistete die Stadt nun beharrlichen Widerstand und verweigerte sich auch den Vermittlungsbemühungen der Wittenberger Theologen um Philipp Melanchthon. Nach dem Tode Luthers bemühten sich diese im Leipziger Interim von 1548, dem Kaiser in einigen Fragen entgegenzukommen, was nun zu heftigen Auseinandersetzungen innerhalb des Luthertums führte, wobei Magdeburg zum Zentrum der kompromisslosen so genannten „Gnesiolutheraner“ wurde. Ihren Höhepunkt erreichten die Auseinandersetzungen in der Belagerung und schließlich Einnahme Magdeburgs 1550/51 durch Kurfürst Moritz von Sachsen, den der Kaiser mit der Durchsetzung der Achterklärung beauftragt hatte.²⁷

Während der Belagerung schrieb Agricola, so bezeugt es ein entsprechender Vermerk in den *Melodiae scholasticae*, das Responsorium *Domine Deus qui conteris bella*.²⁸

Beispiel 1: siehe S. 183

Mit der Wahl dieses liturgischen Textes, der sich an Verse aus dem Buch Judith anlehnt, demonstriert Agricola kämpferische Zuversicht (vgl. Judith 9, 10–11 bzw. nach Zählung der Luther-Bibel Vers 8–9). Der Text lautet in deutscher Übersetzung:

„Herr unser Gott, der du den Kriegen wehrst von Anfang an:
 Erhebe deinen Arm gegen die Völker, die gegen deine Diener Böses im Sinn haben.
 Und deine Rechte wird von uns gepriesen werden.
 Laß ihre Kraft scheitern an deiner Macht, ihre Stärke soll unterliegen deinem Zorn.“

Die hier zum Ausdruck kommende Hoffnung auf göttlichen Beistand ist ein Grundmotiv, das sich durch verschiedene zu dieser Zeit gedruckte Flugschriften verfolgen lässt, die Stadtrat und Pfarrerschaft Magdeburgs veröffentlichten. Diese dienten der Recht-

25 Vgl. Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, S. 30f. und 75f. sowie Walter Dehnhard, *Die deutsche Psalmotte in der Reformationszeit*, Wiesbaden 1971, S. 50–71 passim (*Neue Musikgeschichtliche Forschungen* 6). Vgl. auch Wagner Oettinger, *Music as Propaganda* (wie Anm. 4).

26 Vgl. Bernd Moeller, *Deutschland im Zeitalter der Reformation*, Göttingen 1981, S. 154f.

27 Vgl. ebd., S. 163ff. sowie die ausführliche Darstellung bei Samuel Issleib, *Magdeburgs Belagerung durch Moritz von Sachsen 1550–1551*, in: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte* V (1884), S. 177–226.

28 Der Vermerk auf fol. D^v der Tenorstimme der *Melodiae scholasticae* lautet: „Responsorium tempore obsidionis Magdeburgensis compositum. 1550.“ Die liturgische Melodie des Responsoriums liegt in der Oberstimme.

fertigung der unnachgiebigen Haltung Magdeburgs und der Suche nach Beistand. Es ist daher sicherlich kein Zufall, dass eine dieser Schriften, die Magdeburgs Pfarrer „an ihre Christliche gemeine / und alle Christen ausserhalb“ richteten, ebenfalls auf Judiths tröstende Worte an ihr Volk verweist. Magdeburgs Pfarrer bringen hierin ihre Hoffnung zum Ausdruck, dass Gott sie auch in dieser bedrängten Lage nicht verlassen werde, „wie gleicher gestalt unnd in gleichem fall die frome Judith ihr volck ermanet und tröstet“.²⁹ Judith gelang es schließlich, den ihre Stadt belagernden Holofernes zu töten und so ihrem Volk zum Sieg zu verhelfen. Diese Hoffnung freilich erfüllte sich für die Stadt nur teilweise, denn sie musste sich schließlich ergeben und sich dem Erzbischof sowie Sachsen und Brandenburg unterwerfen. Allerdings blieb ihr die Annahme des Interims, dem Hauptstreitpunkt also, erlassen.³⁰

Eine kämpferische Grundhaltung lässt auch eine weitere Komposition der Sammlung erkennen und macht Agricolas Geschick bei der Auswahl des Textes deutlich. Bei seiner Vertonung des 44. Psalms *Deus auribus nostris audivimus* berücksichtigte Agricola nur die ersten neun Verse, die ebenfalls in kriegerischen Worten von dem Vertrauen auf Gottes Hilfe in großer Not sprechen.³¹ So heißt es hier etwa in Vers 6: „Durch dich wollen wir unsere Feinde zu Boden stoßen, in deinem Namen niedertreten, die sich gegen uns erheben.“ In dem von Agricola nicht vertonten Rest des Textes wird beklagt, dass Gott sein Volk verlassen habe. So aber schließt die Motette mit den Worten „Täglich rühmen wir uns Gottes / und preisen deinen Namen ewiglich.“ Am Beispiel dieser Komposition soll anhand einiger Ausschnitte versucht werden, einen Eindruck von Agricolas Schreibweise zu vermitteln. Er gliedert den Text geschickt entsprechend des Inhalts in vier in sich geschlossene Teile. Zunächst wird rückschauend von Gottes Hilfe bei der Vertreibung der Heiden in früheren Zeiten berichtet. Im zweiten Teil wird darauf verwiesen, dass das Volk Israel dies nicht aus eigener Kraft, sondern nur durch Gottes Gnade erreichen konnte. Der dritte Teil führt in die Gegenwart und bringt die Zuversicht zum Ausdruck, dass Gott seinem Volk auch heute beistehen werde. Der vierte Teil schließlich ist dem Lob Gottes gewidmet: „Täglich rühmen wir uns Gottes / und preisen deinen Namen ewiglich.“ Für die Komposition ist von großer Wichtigkeit, dass sich Agricola hier, anders als im Responsorium, von der vorgegebenen Melodie des gregorianischen Choral löst.

Beispiel 2: siehe S. 184

29 *Der pfarrhern und prediger zu Magdeburgk Christliche kurtze erinnerung an ihre Christliche gemeine / und alle Christen ausserhalb / gegenwertige verfolgung betreffend / so wir in und uber der bekentnis des Evangelii Christi alhie zu Magdeburgk itzt leiden*, Magdeburg 1550, fol. C III^r. Vgl. Kaufmann, *Das Ende der Reformation* (wie Anm. 5), S. 120–205; zu diesem Text besonders S. 198–203.

30 Vgl. Wolfgang Ullmann, *Magdeburg*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. XXI, Berlin u. a. 1991, S. 677–686, hier S. 683.

31 Der von Agricola vertonte lateinische Psalmtext weicht übrigens von der Vulgata ebenso stark ab wie von zeitgenössischen protestantischen Psalter-Revisionen (Martin Luther, Andreas Osiander, Georg Major, Johannes Bugenhagen u. a.). Stattdessen benutzte Agricola (wie auch andere Komponisten seiner Zeit) die lateinische Neuübersetzung des hebräischen Originaltextes von Felix Pratensis, einem italienischen Augustiner, die sich im 16. Jahrhundert großer Wertschätzung erfreute (*Psalmorum liber, ad Hebraicam veritatem diligentissime ad verbum ferè tralatus*, Basel 1524). Den Hinweis auf diese Psalmübersetzung verdanke ich Herrn Prof. Christian Meyer, Strasbourg.

Zu Beginn klingt zwar in der Tenorstimme der liturgische Psalmton an, doch entwickelt sich die Komposition danach frei weiter. Geschickt setzt Agricola verschiedene Satztechniken zur Ausdeutung und Gliederung des Textes ein: Die gemeinsame Anrede an Gott setzt unmittelbar mit einem vollen vierstimmigen Satz ein, erst danach folgen verschiedene Imitationsfelder, die der Gliederung des Textes dienen, indem jeder neuen Textzeile ein neues Motiv zugeordnet wird, das dann imitatorisch durchgeführt wird. Durch eine Überlagerung der einzelnen Motive wird dabei erreicht, dass der Satz nicht in Einzelteile zerfällt, sondern stets im Fluss bleibt. Zur Hervorhebung bestimmter Aussagen schaltet Agricola an verschiedenen Stellen homophone Abschnitte ein. So setzt er das Wort „percutiemus“ („zu Boden stoßen“, auch „töten“) im dritten Teil (Takt 154) durch eine solche homophone Deklamation hervor, wobei die Wirkung durch eine vorangehende Generalpause und einen synkopischen Einsatz noch verstärkt wird:

Beispiel 3: siehe S. 185

Eine letzte Komposition, auf die hier noch kurz eingegangen sei, ist schon ihres Textes wegen interessant. In der aus sechs Teilen bestehenden Motette *Nolite audire verba prophetarum* stellt Agricola selbst aus verschiedenen Bibelstellen einen Text zusammen, der die Warnung vor falschen Propheten zum Thema hat. Agricola beweist hier großes Geschick und gute Bibelkenntnis, indem er die Verse des Propheten Jeremia, aus dem Matthäus-Evangelium und dem Buch Tobias zu einem neuen geschlossenen Text zusammenfügt.³² Es ist gut möglich, dass sich der Komponist hier von einem der Magdeburger Theologen beraten ließ. Gerade die Tatsache, dass hier nicht, wie sonst in geistlicher Musik dieser Zeit üblich, ein vorgegebener Text vertont wird, macht deutlich, dass dahinter eine besondere Absicht stehen muss.

Das Motiv der falschen Propheten ist in den religiösen Streitschriften jener Zeit häufig anzutreffen. Angesichts des Nachdrucks, mit dem hier textlich und musikalisch vor den falschen Propheten gewarnt wird, scheint es mir naheliegend, dass sich die Komposition gegen die von Magdeburg aus heftig bekämpften Wittenberger Theologen um Philipp Melanchthon wendet. Wie bereits erwähnt, wurden Melanchthon und sein Kreis von den Magdeburger Theologen, darunter insbesondere von Amsdorff, wegen ihres angeblichen Verrats an der Sache Luthers heftig angegriffen. Auch in Agricolas Schriften findet sich hiervon ein Niederschlag. In seiner *Musica* von 1547 beklagt er, dass Melanchthon und andere Theologen seines Kreises „itzunder wie die verschüchterten schaffe inn die irre gehen“.³³ So liegt es nahe, dass sich hinter Agricolas falschen Propheten jene Theologen verbergen, die eine Verständigung mit der katholischen Partei suchten und nicht, wie Magdeburg, unnachgiebig blieben.

Es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Johann Walter, Hofkapellmeister in Dresden und musikalischer Berater Luthers, sich nicht nur verschiedentlich an Agricolas Freund Amsdorff um Rat in religiösen Fragen wandte, sondern auch einige

³² Er verwendet im einzelnen Jer 23,16–17, Mt 7,15, Jer 14,14, Mt 24,23 und Tob 11,17.

³³ Agricola, *Musica ex prioribus* (wie Anm. 9), fol. A V^r.

Gedichte verfasste, die mit Vehemenz Amsdorffs Position in verschiedenen religiösen Streitfragen vertraten. Auch diese Gedichte sind als Warnung vor den falschen Propheten überschrieben.³⁴

Der Nachdruck, von dem ich sprach, lässt sich musikalisch an einigen Besonderheiten ablesen, die von Agricolas Gespür für die Ausdeutung des Textes zeugen. Zu Beginn des dritten Teils deklamieren die vier Stimmen eindringlich mit einer einfachen Pendelbewegung das Wort „cavete“ („seht euch vor“) in mehrfachen, jeweils durch Pausen getrennten Wiederholungen. Es ist dies ein Ausschnitt aus dem Matthäus-Evangelium: „Seht euch vor vor den falschen Propheten, die in Schafskleidern zu euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe.“

Beispiel 4: siehe S. 186

Im fünften Teil der Komposition erweitert Agricola den bis dahin vierstimmigen Satz auf sechs Stimmen. Während vier Stimmen einen weiteren Vers aus dem Matthäus-Evangelium vortragen, erklingt in zwei kanonisch geführten Stimmen jeweils dreimal die Warnung „cavete“. Der Warnruf erscheint melodisch in eben jener Gestalt, in der er bereits zuvor zu hören war. Die Eindringlichkeit der Warnung wird dadurch noch gesteigert, dass die Notenwerte kontinuierlich verlängert werden.

Beispiel 5: siehe S. 187

Warum der Komponist gerade hier zu solch einem Verfahren greift, macht ein Blick auf den Haupttext deutlich. Darin nämlich kommen die falschen Propheten selbst zu Wort: „Wenn dann jemand zu euch sagen wird: Siehe, hier ist der Christus! oder da!, so sollt ihr's nicht glauben.“ Während also die falschen Propheten ihre falsche Offenbarung verkünden, bleibt der Ruf „seht euch vor!“ stets gegenwärtig.

Wie diese wenigen Beispiele hoffentlich zeigen konnten, war ein Komponist der Reformationszeit in die vielfältigen geistigen Strömungen seiner Zeit eingebettet. Martin Agricola wirkte an einem der Brennpunkte der religiösen Auseinandersetzungen. Sein Werk gehört zu den wenigen, die uns einen Eindruck davon geben, wie unmittelbar auch ein Komponist des 16. Jahrhunderts an diesen Umwälzungen teil hatte und zu ihnen in seinen Werken Stellung bezog.

34 Johann Walter, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Otto Schröder, Bd. 6, Kassel u. a. 1970, S. 165–175. Vgl. dazu auch Armin Brinzing, *Ein neues Dokument zur theologischen Position des späten Johann Walter*, in: *Johann-Walter-Studien. Tagungsbericht Torgau 1996*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1998, S. 73–112.

Beispiel 1: Martin Agricola, *Domine deus qui conteris bella*, aus: *Melodiae scholasticae*, Wittenberg 1557, Beginn.

Beispiel 2: Martin Agricola, *Deus auribus nostris audivimus*, aus: *Melodiae scholasticae*, Wittenberg 1557, Beginn.

Beispiel 3: Martin Agricola, *Deus auribus nostris audivimus*, aus: *Melodiae scholasticae*, Wittenberg 1557, Ausschnitt aus dem dritten Teil.

Beispiel 4: Martin Agricola, *Nolite audire verba prophetarum*, aus: *Melodiae scholasticae*, Wittenberg 1557, Beginn des dritten Teils.

Beispiel 5: Martin Agricola, *Nolite audire verba prophetarum*, aus: *Melodiae scholasticae*, Wittenberg 1557, fünfter Teil.

Fraglos gilt Gallus Dressler als eine prominente Figur nicht nur der Magdeburger, sondern der Reformationsmusikgeschichte insgesamt. Geboren 1533 in Nebra (Unstrut), gestorben zwischen 1580 und 1589 in Zerbst, bekleidete er von 1558 bis 1575 als Nachfolger Martin Agricolas das Amt des Kantors an der Magdeburger Lateinschule, eine Stellung, aus der heraus er zu einer prägenden Gestalt der frühen protestantischen Musikpflege wurde. Gallus Dressler gilt als „typischer“ Vertreter der sich seit Martin Luther namentlich im Amt des Kantors verfestigenden Verbindung von Schule und Kirche, von Unterricht und Gottesdienst.¹

Wichtig ist Gallus Dressler einerseits als Musiktheoretiker, der sich in seinen Schriften als wichtiger Repräsentant der bekannten zeitgenössischen Systembindung an die *Musica theorica*, *Musica practica* und *Musica poetica* erweist, andererseits als produktiver Komponist von mehr als 130 Werken, zumeist Motetten, die heute zum größten Teil in einem knappen Dutzend zeitgenössischer, zum Teil mehrfach wieder aufgelegter Drucke überliefert sind; die präzise Erfassung der handschriftlichen Überlieferung von Dresslers Kompositionen ist nach wie vor ein Desiderat.²

Die weiteren Überlegungen zu Gallus Dressler sollen ihren Ausgang nehmen von einer Zusammenfassung der kontextuellen Bedingungen, insbesondere der geistigen und religiösen Strömungen, unter denen Dressler rund 17 Jahre lang in Magdeburg wirkte.

Spätestens seit seiner Ankunft in Magdeburg war Dressler heftigen innerkonfessionellen Auseinandersetzungen zwischen den so genannten Gnesiolutheranern und den Philippisten ausgesetzt; die Verhältnisse seien, weil sie für die folgende Argumentation nicht unerheblich sind, knapp rekapituliert.

Der etwa ein Jahr nach dem Tode Martin Luthers im Jahre 1547 ausgebrochene Schmalkaldische Krieg, der für die Evangelischen einen ungünstigen Ausgang nahm, hatte religionspolitisch das so genannte „Leipziger Interim“ vom 22. Dezember 1548 zur Folge, das als Preisgabe evangelischer Lehre und Glaubensüberzeugung gegenüber der römisch-katholischen Kirche verstanden wurde. Insbesondere die Beteiligung, ja geistige Urheberchaft Philipp Melanchthons, Johannes Bugenhagens und anderer

1 Zu Gallus Dressler vgl. übersichtshalber: Jürgen Heidrich, *Dressler, Gallus*, in: MGG2, Personenteil Bd. 5, Kassel u. a. 2001, Sp. 1406–1408.

2 Noch immer die einschlägige Studie ist: Wilhelm Martin Luther, *Gallus Dressler – Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert*, Kassel 1945 (*Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten* 1).

Theologen der Wittenberger und Leipziger Fakultät hatte größte Erbitterung und heftige Auseinandersetzungen im lutherischen Lager ausgelöst. Konfliktfördernd war vor allem, dass Melancthon und seine Anhänger, die in den folgenden Auseinandersetzungen gemeinhin als „Philippisten“ bezeichnet werden, der katholischen Partei über Gebühr entgegen zu kommen schienen.³

Der innerprotestantische Widerstand formierte sich indes rasch: An der neu gegründeten Universität Jena waren die Gnesiolutheraner zu Hause, an ihrer Spitze stand Matthias Flacius Illyricus, einer der wenigen lutherischen Theologen, die sich in der Zeit des Triumphes Kaiser Karls V. über die Evangelischen nicht beugten.

Hinter den Gnesiolutheranern standen etliche Herzöge des ernestinischen Sachsens, auch Magistrate der nördlichen Hansestädte; literarische Zentren lagen ebenfalls in den Hansestädten, in Jena, und, nach der Übersiedelung des Matthias Flacius Illyricus, vor allem in Magdeburg. Von dort, aus „unseres Herrgotts Kanzlei“ – um den Titel eines Romans von Wilhelm Raabe aufzugreifen⁴ – nahmen nicht nur die Magdeburger *Zenturien* (1559–1574, 13 Bände) – das erste, wenn auch polemische und antirömische Werk evangelischer Kirchengeschichtsschreibung – ihren Ausgang, sondern in seiner Schrift *De veris et falsis adiaphoris* („Von den wahren und falschen Mitteldingen“) des Jahres 1549 überzog Flacius auch das Leipziger Interim und seine Verfasser mit einer geradezu vernichtenden Kritik. Neben Flacius, der die Stadt allerdings 1557, ein Jahr vor dem Amtsantritt Dresslers, wieder verlassen hatte, waren vor allem Nikolaus von Amsdorff, Erasmus Alber und Nikolaus Gallus dafür verantwortlich, dass Magdeburg in der Folge zu einem förmlichen Zentrum des Widerstands gegen das Interim wurde.⁵

Die geistig-religiöse Position Dresslers mutet vor diesem Hintergrund zunächst überraschend, zumindest nicht selbstverständlich an: Zusammen mit der Mehrheit des Schulkollegiums sympathisierte Dressler offenbar mit den Philippisten, eine geistige Orientierung, die, in einer Hochburg der Gnesiolutheraner, gewiss nicht selbstverständlich war, die ihn aber letztlich im Jahre 1575 wohl auch zwang, Magdeburg zu verlassen.⁶ Die Indizien für diese Haltung Dresslers sind nicht sonderlich zahlreich, lassen aber doch eine klare Beurteilung zu. Bereits 1563 hatte sich Dressler in einem offenen Brief gegen die Magdeburger Orthodoxen gewandt, er unterhielt gute Beziehungen zur Wittenberger Universität – an der die Philippisten ihre Heimstatt hatten –, und auch mit Blick auf die musikalische Produktion offenbart sich diese Haltung ab den sechziger Jahren.

Denn im Jahre 1565 publiziert Dressler – vielleicht nicht zufällig in Wittenberg – seinen Sammeldruck der 17 vier- bzw. fünfstimmigen *Cantiones sacrae*, eine Motettensammlung, die in der Folge etwas genauer betrachtet werden soll; vor allem ist die besondere Form der Textzusammenstellung interessant:⁷

3 Manfred Roensch, *Die theologische Bedeutung der Konkordienformel vor ihrem geschichtlichen Hintergrund*, in: *Lutherische Theologie und Kirche* 1 (1977), Heft 3, S. 33–34.

4 Wilhelm Raabe, *Unseres Herrgotts Canzlei*, Braunschweig 1862.

5 Für kontextuelle musikhistorische Informationen siehe: Armin Brinzing, *Ein neues Dokument zur theologischen Position des späten Johann Walter*, in: *Johann-Walter-Studien. Tagungsbericht Torgau 1996*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Tutzing 1998, S. 73–112.

6 Luther, *Gallus Dressler* (wie Anm. 2), S. 65f.

7 Gallus Dressler, *XVII Motetten zu vier und fünf Stimmen (XVII. Cantiones sacrae, quatuor et quinque vocum, in usum scholae Magdeburgensis)*, hrsg. von August Halm und Robert Eitner, Wien 1900 (*Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke* 24).

Gallus Dressler, XVII. Cantiones sacrae, Wittenberg 1565

1	Venite ad me omnes, 5 voc.	Mt 11,20
2	Lucerna pedibus meis verbum, 5 voc.	Ps 119,105-107
3	Haec est voluntas ejus, 4 voc.	Joh 6,40
4	Vespera nunc venit, 4 voc.	Melanchthon
5	Nil sum, nulla miser, 5 voc.	Melanchthon
6	Quicquid erit tandem, 5 voc.	[]
7	Ecce ego vobiscum sum, 5 voc.	Mt 28,20
8	Fundamentum aliud nemo, 5 voc.	1 Kor 3,11
9	Pectus ut in sponso flammaram, 5 voc.	Melanchthon
10	Ego sum lux mundi, 4 voc.	Joh 8,12
11	Sic Deus dilexit mundum, 4 voc.	Joh 3,16
12	Amen, Amen dico vobis, 4 voc.	Joh 8,51
13	Dixit Jesus mulieri, 5 voc.	Mt 15,28
14	Corporalis exercitatio paululum habet, 5 voc.	1 Tim 4,8
15	Amen, Amen dico vobis, 5 voc.	Joh 5,24
16	Ego plantavi, 5 voc.	1 Kor 3,6-7
17	Ego sum panis ille vitae, 5 voc.	Joh 6,35

Die Sammlung enthält, auffällig bevorzugt, sechs Motetten auf Texte aus dem Johannes-Evangelium (Nr. 3, 10, 11, 12, 15 und 17), das Matthäus-Evangelium ist mit drei Vers-Auszügen vertreten (Nr. 1, 7 und 13), weiterhin finden sich drei Abschnitte aus Paulus-Briefen (Nr. 8, 14 und 16), sodann ein Psalmwort (Nr. 2), drei Melanchthon-Texte (Nr. 4, 5 und 9) und schließlich, neben diesen prominenten Bibelworten, ein bisher unidentifizierter Motettentext (Nr. 6).

Einerseits ist die Sammlung insgesamt schon bemerkenswert dadurch, dass sich Dressler in der Textwahl von den von ihm bis zu diesem Zeitpunkt offenbar bevorzugten Psalmen weitgehend abgewandt hat, wie er im Vorwort selbst bekennt: Lediglich eine Psalmotte findet sich noch in der Sammlung. Der Umstand ist auffällig, denn Dressler gilt ja musikgeschichtlich als einer der Hauptmeister namentlich der deutschen Psalmotte, einer Gattung somit, die vor allem in Mitteldeutschland in der Tradition Thomas Stoltzers Furore gemacht hat. Wie Walther Dehnhard und Wolfram Steude eindrucksvoll gezeigt haben, spielen die Sammlungen etwa von Valentin Rab, Johann Reusch und eben auch Gallus Dressler mit ihren regelrecht politisch motivierten, auf die konfessionellen Auseinandersetzungen Bezug nehmenden Stücken in dem umfassenden und vielschichtigen Kommunikationsprozess der Reformation eine maßgebliche Rolle.⁸

⁸ Walther Dehnhard, *Die deutsche Psalmotte der Reformationszeit*, Wiesbaden 1971, passim (*Neue musikgeschichtliche Forschungen* 6); Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, besonders S. 66ff.

Doch auch ohne die Option der individuellen Textgestaltung auf der Grundlage des Psalters wird im Motettenbuch von 1565 über weite Strecken eine ganz eigenständige, sogar persönlich motivierte Textauswahl Dresslers sichtbar. Die Aufnahme der mehrheitlichen Evangelientexte geschieht offenbar noch aus einer gewissen allgemeinen, vielleicht experimentellen Neugier heraus, wie das Vorwort andeutet: Wie er zuvor ausschließlich Psalmen als Texte herangezogen habe, so habe er nun, auf Anraten der Freunde, erstmals Sentenzen aus dem Neuen Testament zum Zwecke der „Gelehrsamkeit und der süßen Tröstungen“⁹ gewählt.

Demgegenüber muss die Vertonung der Melanchthon-Texte an so exponierter Stelle, in einer Zeit heftigster Glaubenskämpfe, als eine klare Positionsbestimmung gewertet werden, als Parteinahme für die Philippisten von einflussreicher Warte aus: Denn immerhin verstand sich Dressler als Repräsentant der Magdeburger Lateinschule, der Band ist ausdrücklich schon im Titel als „in usum scholae Magdeburgensis“ apostrophiert, und zudem schreibt er im Vorwort – etlichen der aus der Offizin Georg Rhaws ausgehenden reformatorischen Musikdrucke vergleichbar –, die Sammlung sei konzipiert „non modo ut iuventus ad diligens et ardens studium Musicae rectius excitaretur, sed etiam ut pluribus libelli in manibus essent, quibus praecepta cognita exercere possent“.¹⁰ Die didaktische Intention ist damit klar: Das Bildungsprogramm der Magdeburger Lateinschule erhält, nimmt man die Bezeichnung „in usum scholae Magdeburgensis“ ernst, eine unverkennbar „philippistische“ Akzentuierung. Die Einbeziehung von – freilich nur kurzen und im zeitgenössischen Glaubenskampf kaum verwertbaren – Texten Melanchthons bedeutet angesichts der Zeitläufte natürlich eine klare religionsgeschichtliche Positionierung mit der Absicht, diese auch im Schulunterricht zu vermitteln. Ob den in Magdeburg einflussreichen Gnesiolutheranern die Herkunft der Texte sogleich offenbar wurde, wissen wir indes nicht. Es handelt sich durchweg um kurze Sentenzen und Epigramme verschiedenen thematischen Zuschnitts, oft einschlägige Bibelstellen. Eine weitere Motette auf einen Melanchthon-Text (*Subditus esto Deo*) findet sich noch in einer zwei Jahre später erschienenen Motettensammlung,¹¹ so dass man mit Blick auf die Sammlung von 1565 durchaus von einer konzentrierten, zeitgeschichtlich motivierten Phase der Auseinandersetzung mit Melanchthon-Texten sprechen kann.

Überdies handelt es sich bei den Melanchthon-Motetten nicht nur um konfessionsgeschichtlich relevante Phänomene, sondern dahinter steht auch eine klare humanistische Orientierung. Denn dass insbesondere im Umfeld des frühprotestantischen Kantorats und der sich darin ausbildenden musikalischen Repertoires humanistisches Gedankengut eine zentrale Rolle spielte, wird schon am Beispiel des protestantischen „Urkantors“ Johann Walter deutlich, der sich in erheblichem, oft heute nicht recht wahrgenommenem Maße der Vertonung humanistischer oder humanistisch geprägter Texte zuwandte, indem er sich etwa an Psalm-Paraphrasen des so genannten neulateinischen „Dichterkönigs“ Helius Eobanus Hessus orientierte.¹²

9 „Ita nunc quoque sententias ex novo Testamento plenas doctrinae et consolationum suavissimarum collegi, easque amicorum suasu et hortatu similiter in lucem emittere decreui.“ Zitiert nach: Dressler, *XVII Motetten zu vier und fünf Stimmen* (wie Anm. 7), Vorrede.

10 Abdruck in: Dressler, *XVII Motetten zu vier und fünf Stimmen* (wie Anm. 7).

11 Gallus Dressler, *XVIII. Cantiones quatuor et plurium vocum*, Magdeburg 1567.

12 Jürgen Heidrich, *Bemerkungen zu den Psalmkompositionen Johann Walters. Über humanistische Züge im nichtliturgischen Schaffen des „protestantischen Urkantors“*, in: *Johann-Walter-Studien* (wie Anm. 5), S. 113–140.

Diese Neigung zu Texten humanistischer Herkunft wie auch die Verortung Dresslers in der Partei der Philippisten wird bekräftigt, wenn der Blick auf die bisher nicht identifizierte Motette Nr. 6 gerichtet wird; ihr Text lautet vollständig:

prima pars:

Quidquid erit tandem, mea spes est unica Christus
Huic vivo, huic moriar, cetera curo nihil.

secunda pars:

Quid valet hic mundus, quid gloria quidve triumphus?
Post miserum funus, pulvis et umbra sumus.

Als Autor dieser Zeilen konnte jetzt Johann Stigel ermittelt werden. Dieser neulateinische Dichter und Schulmann wurde 1515 in Gotha geboren und starb 1562 in Jena. Im Alter von 16 Jahren immatrikulierte er sich an der Universität Wittenberg, wo er sogleich unter den Einfluss Melanchthons geriet und von diesem gefördert wurde. 1535 kehrte Stigel wegen einer Pestepidemie in Wittenberg nach Jena zurück, ist aber schon bald wieder in Wittenberg nachweisbar. Dort promovierte er 1542 zum Magister und erhielt schließlich die Terenz-Professur an der Artistenfakultät. 1548 wurde in Jena die von Stigel neu eingerichtete Hohe Schule eröffnet, der er als Inspektor vorstand und die, nach einer Erprobungszeit von rund zehn Jahren, im Jahre 1558 mit einer feierlichen Inauguration in die Jenaer Universität umgewandelt wurde. Stigel befasste sich als Laientheologe intensiv mit theologischen Fragen und zählte zu den unbedingten Anhängern Melanchthons, ist also – wie Dressler auch – dem Lager der Philippisten zuzurechnen. Stigels literarisches, humanistisch geprägtes Schaffen können wir heute wesentlich in den zwischen 1566 und 1569 erschienenen acht Büchern *Poemata* fassen: In ihnen sind Versifikationen von Psalmen und Bibelstellen ebenso enthalten wie christliche Eklogen in der spätantiken und lateinischen Hymnentradition, wir finden sodann Übersetzungen und Interpretationen antiker Mythen, ferner Epitaphien, autobiographische Bekenntnisse, schließlich auch naturkundliche Schriften.¹³

Die Berührungspunkte Stigels mit Gallus Dressler sind leicht benannt: Dressler hatte sich zum 1. Juli 1557 an der Jenaer Schule immatrikuliert, Stigel war also dessen Lehrer, in dieser Eigenschaft vielleicht sogar maßgeblich für die philippistische Orientierung Dresslers verantwortlich. Übrigens kreuzten sich in der Jenaer Zeit auch die Wege mit Flacius Illyricus, denn dieser wurde dort im gleichen Jahre Professor.

Offenbar hat Stigel auf den jungen Dressler tiefen Eindruck gemacht, denn als jener, nach nur einem Jahr, die Jenaer Akademie in Richtung Magdeburg verließ, dürften sich in dessen Reisegepäck auch Stigelsche Schriften befunden haben, wie sogleich deutlich wird; übrigens hat Dressler außer dem vorliegenden noch einen zweiten, prononciert humanistischen Text Stigels vertont, der in der bereits erwähnten Motettensammlung des Jahres 1567 publiziert wurde.

13 Verzeichnis der gedruckten Dichtwerke, Reden und Schriften Johann Stigels, in: Hans-Henning Pflanz, *Johann Stigel als Theologe (1515–1562)*, Diss. Breslau 1936, S. 151–162; Stefan Rhein, *Johannes Stigel (1515–1562). Dichtung im Umkreis Melanchthons*, in: *Melanchthon in seinen Schülern*, hrsg. von Heinz Scheible, Wiesbaden 1997, S. 31–48 (*Wolfenbütteler Forschungen* 73); Bärbel Schneider, *Die Anfänge der Universität Jena. Johann Stigels Briefwechsel im ersten Jahrfünft der Hohen Schule (12. März 1548 bis 31. Mai 1553): Edition, Übersetzung und Kommentar*, Neuried 2002.

Die Textwahl in der Stigel-Motette von 1565 ist eigentümlich, für Dresslersche Verhältnisse geradezu außergewöhnlich: In der überwiegenden Mehrzahl seiner Motetten ist eine homogene Textkompilation mit fast immer kompakter Textwahl üblich. Mit anderen Worten, die freie Zusammenstellung zunächst nicht zusammengehöriger Texte oder Textausschnitte „aus sunderem lust zu den überschönen worten“ (Thomas Stoltzer),¹⁴ in der Psalmmotette ab 1500 häufiges Prinzip der Textgewinnung, findet sich bei Dressler nicht, auch nicht in seinen Psalmmotetten. Die Verbindung nicht aufeinanderfolgender Verse desselben Psalms zu *prima* und *secunda pars* einer Motette ist, überblickt man einmal das Motettenwerk Dresslers, im Grunde bereits das größte Maß an Freiheit und die Ausnahme. Im Falle der Stigel-Motette verfährt Dressler hingegen anders: Die *prima pars* entspricht den beiden Schlussversen einer längeren Paraphrase über den *PSALMUS II. Quare fremuerunt Gentes etc.*:¹⁵

Non illae horrendae sentit certamina mortis
 Cui licet amplexu claudere fata tuo.
 O mihi contingat supremae tempore vitae
 Ultima in aspectu fata subire tuo.
 Quidquid erit tandem, mea spes est unica Christus
 Huic vivo, huic moriar, cetera curo nihil.

Bei der *secunda pars* hingegen handelt es sich wiederum um die beiden letzten Verse des die letzten Dinge reflektierenden Gedichts *VITA HOMINIS meditatio mortis est*. Das heterogene der beiden Textanteile wird schon durch die gereimte Anlage der *secunda pars* deutlich:¹⁶

MOrs tua, mors Christi, fraus terrae gloria caeli,
 Et dolor inferni sunt meditanda tibi.
 Vive diu, sed vive Deo, nam vivere mundo,
 Mortis opus, viva est vivere vita Deo.
 Quicquid erit tandem mea spes est unica Christus,
 Huic vivo, huic moriar, cetera curo nihil.
 Quid valet hic mundus, quid gloria, quidue triumphus?
 Post miserum funus puluis et umbra sumus.

Bei einem Großteil der Motetten Gallus Dresslers erschließt sich die funktionale Intention, sieht man einmal von der prinzipiellen didaktischen Bestimmung ab, nicht ohne Weiteres. Im Falle der Stigel-Motette bietet sich allerdings eine funktionale Verwendung an: Es dürfte sich um eine Trauermotette handeln. Im ersten Teil wird, angesichts der unbestimmten Zukunft des Menschen, Christus, in dessen Hände Leben und Sterben gelegt sind, als die einzige Hoffnung beschworen, während im zweiten Teil, unter Evo-

14 Ludwig Finscher, „aus sunderem lust zu den überschönen worten.“ *Zur Psalmenkomposition bei Josquin Desprez und seinen Zeitgenossen*, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992*, hrsg. von Hartmut Boockmann u. a., Göttingen 1995, S. 246–261, hier S. 253ff. (*Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse*, Dritte Folge, Nr. 208).

15 *Poematum Johannis Stigelii. Liber I. Contines sacra [...]*, Jena 1566, Biv^v.

16 *Poematum Johannis Stigelii. Liber II. Contines sacra [...]*, Jena 1566.

zierung der einschlägigen Vanitas-Vorstellungen, die Eitelkeit der Welt thematisiert wird, die Nichtigkeit von Ruhm und Triumph angesichts des Endes in Staub und Dunkelheit. Zwei Beobachtungen, die Licht auf die Verbindung Dresslers mit Stigel werfen, seien schließlich ergänzt. Zum einen erschien die Stigelsche Sammlung der *Poemata* in zwei Bänden erst 1566 in Jena, Dresslers Motette indes bereits 1565 in Wittenberg. Dressler muss also eine andere Quelle als die Druckausgabe herangezogen haben; die persönliche Weitergabe während der gemeinsamen Zeit in Jena liegt nahe.

Zum anderen bietet sich eine Erklärung für die Aufnahme dieser im Kontext der Evangelien- und Melanchthon-Motetten etwas vereinzelt anmutende Komposition in die Sammlung von 1565 an: Johann Stigel war im Jahre 1562 gestorben, und so ist zu vermuten, dass Dressler seinem ehemaligen Lehrer mit diesem Stück eine Hommage zueignen wollte, eine Art Gedächtnismotette, die individuellen und persönlichen Motiven verpflichtet ist. Dass Dressler diese Form der musikalischen Zueignung, die in einer bestimmten franko-flämischen Tradition steht, nicht fremd gewesen sein kann, belegt ein Blick auf etliche weitere, so genannte *Symbola*-Kompositionen, in denen Dressler zeitgenössischen Persönlichkeiten huldigt:¹⁷ Unter ihnen ist die Motette für den verstorbenen Fürsten Franz Georg von Anhalt *Ascania illustris princeps Francisce Georgi* funktional gleichgerichtet, in eine andere Motette für die Gräfin Agnes von Barby ist zum Zwecke des individuellen Zuschnitts das persönliche Motto der Adressatin eingearbeitet, und auch die zuvor schon kurz erwähnte, nicht in der Sammlung von 1565 überlieferte, vierte Melanchthon-Motette *Subditus esto Deo* ist mit Blick auf den Widmungsträger aussagefähig. Auch hier ist der Leitspruch des Adressaten, des Magdeburger Syndikus Pfeil, als *Cantus firmus* eingearbeitet: „Thu recht las Gott walten.“

Diese Beispiele belegen zweierlei. Einerseits war Dressler mit dieser Form der individuellen musikalischen Gedächtniskomposition vertraut, andererseits legte er in allen diesen Fällen je verschiedene musikalische und textliche Lösungen vor. Die Deutung auch der Motette *Quidquid erit tandem* mit ihrer singulären Art der Textkompilation als ein Dokument der persönlichen Verbindung mit seinem vormaligen Lehrer Johann Stigel, mithin als ein Zeugnis, das gleichermaßen geistiges und konfessionelles Bekenntnis des Komponisten ist, erscheint unter diesen Umständen nicht abwegig.

17 Luther, *Gallus Dressler* (wie Anm. 2), S. 121ff.

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.

tion 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, Lehrplanstellung 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 Zählebigkeit – 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.

Fast 100 Jahre sind vergangen, seit der damalige, junge Magdeburger Musiklehrer Bernhard Engelke eine umfangreiche Studie über die Geschichte der Musik am Dom zu Magdeburg schrieb.¹ Die Quellenlage hat sich fast nicht geändert, doch hat es inzwischen in neueren Publikationen einige überzeugendere Deutungen gegeben. Engelke hat kaum Quellenangaben gemacht, nur ein Kenner der Urkunden- und Aktenüberlieferung im Landeshauptarchiv Magdeburg kommt mit seiner Arbeit zurecht. Belegbares steht, bis heute kaum trennbar, neben nicht Belegbarem. Da Engelkes Arbeit nicht in einer musikalischen Fachzeitschrift, sondern in einer lokalhistorischen Vereinszeitschrift erschien, blieb sie – und damit die Musikgeschichte des Magdeburger Doms – weitgehend unbeachtet. Das Thema der nun folgenden Ausführungen stellt die Fakten in einen anderen Zusammenhang und rechtfertigt damit hoffentlich ihr erneutes Aufgreifen.

Ein Domkapitel hat u. a. die Aufgabe, den Bischof oder Erzbischof zu wählen. In unserem Fall wählte das Magdeburger Domkapitel den Erzbischof von Magdeburg.² Es kann hier nicht die Geschichte des Erzstifts³ dargelegt werden, doch soll an seine Grün-

- 1 Bernhard Engelke, *Geschichte der Musik im Dom von den ältesten Zeiten bis 1631*, in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg*, 48 (1913), S. 264–291; darauf beruhend und ergänzend: Wolf Hobohm, *Die Organisation und Bedeutung des Magdeburger Musiklebens im 18. Jahrhundert*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz am 9. März 1985 in Magdeburg*, hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Magdeburg 1986 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen I*), S. 6–41; ders., *Von Magdeburger Kantoren im 16., 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Struktur, Funktion und Bedeutung des deutschen protestantischen Kantorats im 16. bis 18. Jahrhundert. Bericht über das Wissenschaftliche Kolloquium am 2. November 1991 in Magdeburg*, hrsg. von Wolf Hobohm u. a., Oschersleben 1997 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen III*), S. 76–93.
- 2 E. Weber, *Das Domkapitel von Magdeburg bis zum Jahre 1567*, Diss. Halle 1911/1912; Berent Schwinekörper, *Aus der Geschichte des Magdeburger Domkapitels*, in: *Beiträge zur Geschichte des Erzbistums Magdeburg*, hrsg. von Franz Schrader, Leipzig 1969, S. 87–122 (*Studien zur katholischen Bistums- und Klostersgeschichte 11*); Dietrich Pietschmann, *Die Säkularisation des Domkapitels in Magdeburg und seiner Nebenstifter. Stiftische Herrschaften im späten Feudalismus*, in: ebd., S. 123–154.
- 3 Zum allgemeinen Umfeld: Michael Kleinen, *Vom Grenzhandelsplatz zur Stadt – Magdeburg zwischen 805 und 1251*, in: *Magdeburg. Die Geschichte der Stadt 805–2005*, hrsg. von Matthias Puhle und Peter Petsch, Düsseldorf 2005, S. 43–74; ders., *Magdeburg, die Lieblingspfalz Otto I.?*, in: ebd., S. 75–84; Helmut Asmus, *1200 Jahre Magdeburg. Die Jahre 805 bis 1631*, Magdeburg 1999; *Magdeburg – Porträt einer Stadt*, hrsg. von der Landeshauptstadt Magdeburg und dem Landesheimatbund Sachsen-Anhalt e. V., Halle 2000. Spezielle Literatur: *Das Domstift St. Moritz in Magdeburg*, bearb. von Gottfried Wentz und Berent Schwinekörper, Berlin und New York 1972 (*Germania sacra. Die Bistümer der Kirchenprovinz Magdeburg. Das Erzbistum Magdeburg 1*); Dietrich Claude, *Geschichte des Erzbistums Magdeburg bis in das 12. Jahrhundert*, 2 Bde., Köln und Wien 1975 (*Mitteldeutsche Forschungen 67*); Gerd Althoff, *Die Gründung des Erzbistums Magdeburg*, in: *Otto der Große, Magdeburg und Europa. Katalog der 27. Ausstellung des Europarates und Landesausstellung Sachsen-Anhalt*, hrsg. von Matthias Puhle, Bd. 1: *Essays*, Mainz 2001, S. 344–352.

derung im Jahr 968 durch Kaiser Otto I. erinnert werden. Damals bewilligte der Papst dem neuen Erzbischof zwölf Priester, sieben Diakone und 24 Subdiakone. Aus diesem Kreise entwickelte sich später das Domkapitel. Wie andernorts in Mitteleuropa gelangten auch in Magdeburg später vorzugsweise Vertreter des im Erzstift ansässigen Adels in die Domherrenstellen. Das Domkapitel war reich mit eigenem Vermögen und Einkünften ausgestattet und besaß über das Recht der Bischofswahl hinaus auch die Regierungsbefugnis über Stift und Bistum während der Bischofsvakanzen bzw. für minderjährige Bischöfe. Dieser große Einfluss des Kapitels auf das geistliche und weltliche Stiftsgebiet wurde erst mit der nach dem Westfälischen Frieden erfolgten Umwandlung des Erzstifts in ein Herzogtum und der Eingliederung Magdeburgs in das Kurfürstentum Brandenburg beendet. Nun war das Domkapitel vorrangig – aber nicht allein – ein „Belohnungs- und Versorgungsinstitut“ meist für höhere adlige Offiziere oder Regierungsbeamte. Einen maßgeblichen Teil seiner Daseinsberechtigung, seinen inneren Zusammenhalt und seine gesamte Außenwirkung fand es nur noch in der Aufrechterhaltung des Domkultus. Mit der Errichtung des Westfälischen Königreichs und der damit verbundenen Neuordnung der Verwaltung erlosch das Herzogtum Magdeburg, das Domkapitel wurde 1810 von der Regierung des Königreichs Westfalen – wie alle Stifte und Klöster – aufgehoben.

Jedoch greift es sicherlich zu kurz, wenn den Domkapitularen unterstellt wird, sie hätten ihren Besitz nur aus egoistischen Beweggründen gehegt und vermehrt, da ja ansonsten ihre Pfründe darunter gelitten hätte. Diese Versammlung hoch gebildeter Männer besaß auch Aufgaben im Rahmen des ständischen Systems des Erzstifts, die von staatstragender Bedeutung waren. Als erster Stand im Territorium zog das Kapitel stets die Augen der zeitgenössischen Öffentlichkeit auf sich. Deshalb hatte auch der Domkultus vorbildhaft geregelt zu sein.

Der Zeitabschnitt, über den nun berichtet wird, reicht von der Reformation – besser: von der Reformation des Magdeburger Domkapitels – bis zum Ende des Erzstifts 1680.

Wie in kaum einer anderen Stadt war in Magdeburg die Reformation mit musikalischen Ereignissen verbunden. Am 6. Mai 1524 löste die Verhaftung eines alten Tuchmachergesellen, der auf dem Alten Markt „Martinische Lieder“ sang und feilbot, *Aus tiefer Not* und *Es wollt uns Gott genädig sein*, einen Volkstumult aus.⁴ Sechs Wochen später wird berichtet, dass „das gemeyne Volck“ in Klosterkirchen „mit yren ketzerischen gesengen in der predigt turbiret“. Der über die Störungen einer Vesper empörte „Sangkmeister“ (succentor) des Domes wurde – wohl auch wegen seines repräsentativen Wirkens bei den Zeremonien – von der aufgebracht Menge verfolgt. Spott- und Schmählieder erklangen bei allen Aufläufen und Versammlungen.

4 Vgl. die Schilderung bei Johannes Vulpius, *Magnificentia Parthenopolitana: Das ist Der Uralten Weltberühmten Haupt- und Handel-Stadt Magdeburg Sonderbare Herrlichkeit [...]*, Magdeburg 1702, S. 91–95, wiedergegeben bei Ingelore Buchholz und Wolf Hohohm, *Martin Luther in Magdeburg. Eine Sammlung von Quellen und Aufsätzen*, Oschersleben 1996, S. 7–10 (*Magdeburger Gesprächsreihe* 6); Friedrich Hülbe, *Die Einführung der Reformation in der Stadt Magdeburg*, in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 18 (1883), S. 209–369; Lutz Miehe, *Magdeburg im Zeitalter der Reformation (1517–1551)*, in: *Magdeburg. Die Geschichte der Stadt 805–2005* (wie Anm. 3), S. 313–342, besonders S. 324. Vom Magdeburger Einblattdruck „Es wollt uns Gott genädig sein“ befindet sich ein Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin: Libr. Impr. rar. Fol. 514; zu seiner Bedeutung in der Geschichte des protestantischen Kirchenliedes siehe u. a. D. *Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 35, Weimar 1923, S. 376; Konrad Ameln, „*Es wolle Gott uns gnädig sein*“. *Über Herkunft und Gestalt der „Straßburger“ Melodie*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 3 (1957), Kassel 1958, S. 105–108 (mit Abb.).

Die 1524 vom Superintendenten Nikolaus von Amsdorff (1483–1565), Luthers Freund, gegründete Altstädtische Lateinschule nannte Luther 1532 „Blüte und Krone aller Schulen“.⁵ An ihr wirkte jene Reihe hervorragender Kantoren, die seit Hugo Leichtentritt wiederholt als „Magdeburger Schule“ bezeichnet wurde.⁶ Sie waren gute, einige von ihnen bedeutende Komponisten. Fast alle hatten namhafte Schüler, mehrere verfassten wichtige Lehrschriften. Musikerziehung war für sie zugleich aktives evangelisches Bekenntnis.

Das Domkapitel stellte sich der Reformation entgegen. Es wich dem Druck der Stadt von 1546 bis 1558 durch eine zwölfjährige Emigration aus, während der der Dom geschlossen war. Inzwischen fanden der Schmalkaldische Krieg und die Belagerung Magdeburgs statt, das sich zu „Unsers Herrgotts Kanzlei“ entwickelt hatte.⁷ Als in den 1564 beginnenden ernsthaften Verhandlungen deutlich wurde, dass die Existenz des Domkapitels landesrechtlich benötigt wurde, öffnete es sich der neuen Lehre. Schon 1561 teilte der letzte Erzbischof, Sigismund (Regierungszeit 1552–1566, Sitz des Erzbischofs und seiner Kanzlei war seit Ende des 15. Jahrhunderts die Stadt Halle), der Stadt Magdeburg mit, dass der katholische Gottesdienst in der Domkirche und in anderen Stiftskirchen nicht wieder eingeführt werden solle.⁸

Im Domkapitel setzten nunmehr Diskussionen ein, wie der künftige evangelische Gottesdienst zu gestalten sei. Es führte damit alte Traditionen fort. Von einigen Erzbischöfen ist bekannt, dass sie die Mönche des Johannesklosters bzw. die Chorknaben am Dom inspizierten und durch Dekrete zu bessern suchten.⁹ Mit einem so genannten „Ordinarius“ wurden öfters liturgische Festlegungen getroffen. Der älteste Ordinarius muss im 13. Jahrhundert entstanden sein, der zweite im 14. Jahrhundert, der dritte und älteste erhaltene kurz nach 1500.

„Unter einem Ordinarius versteht man [...] die Gottesdienstordnung einer Kirche, die auf die liturgischen Texte nur verweist, dagegen genau alle Aktionen und alles Zubehör festlegt und aufzählt: die Ordnung für Messen und Horen, die Prozessionen und prozessionsähnlichen Gänge, z.B. beim Beräuchern der Altäre oder beim Empfang eines Erzbischofs, die Gegenstände des Kultus (Leuchter, Codices, Reliquiare, Paramente).“¹⁰

5 Wolfgang Mayrhofer, *Die früheste protestantische Stadtschule Europas – das Altstädtische Gymnasium in Magdeburg*, in: *Magdeburg. Die Geschichte der Stadt 805–2005* (wie Anm. 3), S. 343–354.

6 Vgl. Hugo Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908 (*Kleines Handbuch der Musikgeschichte nach Gattungen II*).

7 Vgl. Thomas Kaufmann, *Das Ende der Reformation. Magdeburgs „Herrgotts Kanzlei“ (1548–1551/52)*, Tübingen 2003.

8 Gustav Hertel, *Die Annahme der Reformation durch das Magdeburger Domkapitel*, in: *Jahrbuch des Pädagogiums zum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg und Einladung zum Schulactus*, N. F., 59. Heft, Magdeburg 1895.

9 Engelke, *Geschichte der Musik im Dom* (wie Anm. 1), S. 267–269; *Das Domstift St. Moritz in Magdeburg* (wie Anm. 3), S. 165–168.

10 Renate Kroos, *Quellen zur liturgischen Benutzung des Domes und zu seiner Ausstattung*, in: *Der Magdeburger Dom: ottonische Gründung und staufischer Neubau*, hrsg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1989, S. 88–97, hier S. 88; dies., *Weihe der Heiligen Öle und der Taufe nach dem Magdeburger Dom-Ordinarius*, in: *Tausend Jahre Taufen in Mitteldeutschland. Eine Ausstellung der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen und des Kirchenkreises Magdeburg [...] im Dom zu Magdeburg 20. August bis 5. November 2006. Katalog*, hrsg. von Bettina Seyderhelm, Regensburg 2006, S. 52–58.

Wohl auch das Domkapitel, doch vorzugsweise das Kloster Unser lieben Frauen als Vorort der Sächsischen Circarie des Prämonstratenserordens, gaben um 1500 mehrere Ritualien im Druck heraus, so eine *Agenda Magdeburgensis* (1497), ein *Breviarium Magdeburgense* (1491) und mehrere Messbücher, wie das *Missale Magdeburgense* (1490–1515).¹¹

Im Bewusstsein seiner Traditionen, seiner Stellung im Behördenaufbau des Erzbistums, seiner Verpflichtungen als erster Stand im Landtag und der vorbildhaften Ausstrahlung des Domkultus ergriff das Domkapitel umgehend, dann auch in den kommenden Jahrzehnten regelmäßig, insgesamt fünf gravierende Maßnahmen zur Installation, Hebung und Bewahrung würdiger Domgottesdienste. Über sie soll nachstehend berichtet werden.

I.

Offensichtlich parallel zur Wiederöffnung des Domes und der Aufnahme evangelischer Gottesdienste wurden ein Sangmeister, die Choralen und einige „Allelujasänger“ für den Choralgesang der Liturgie, also der Lesungen, Messen und Horen, wiedereingesetzt. Eine aufwändigere Kirchenmusik war allerdings mit ihnen allein wohl nicht möglich. Für die immer bedeutsamer werdende Figuralmusik ergab sich nun, nach der Beendigung der Auseinandersetzungen mit der Stadt Magdeburg, eine offizielle Zusammenarbeit mit deren Kantoren. Belegt sind entsprechende Zahlungen schon für 1564: „15 Thlr. dem Cantorj in der Alten Stadt zur vorehrunge ezlicher dedizirten gesenge“,¹² was auch von dieser Seite die starken evangelischen Tendenzen im Domkapitel seit ca. 1560 unterstreicht.

Das Amt des Stadtkantors hatte damals Gallus Dressler (1533–1580/1589) inne, der Erzbischof Sigismund sein Werk *Zehen deudscher Psalmen* (Jena 1562) und dem Domkapitel die *Cantiones sacrae* (Wittenberg 1565) widmete.¹³ Joachim a Burck (1546–1610) dedizierte dem Domkapitel 1568, ein Jahr nach dem Beginn regelmäßiger evangelischer Predigten im Dom, seine in Wittenberg gedruckte vierstimmige deutsche Figuralpassion.¹⁴ Leonhart Schröter (um 1532 – um 1601, altstädtischer Kantor seit 1576) widmete 1576 dem Domherren Georg von Carolowitz seinen ersten Magdeburger Druck, das achtstimmige, doppelchörige *Te Deum laudamus*, „dieweil derselbige in der Christlichen und Löblichen Stifftkirchen alhier zu Magdeburgk [...] offtmals mit großer andacht Gott dem Herrn zu lob und ehren gesungen wirdt“.¹⁵ Eine solche Aufgabe war damals, wie gesagt, sicherlich nicht mit Choralen und „Allelujasängern“ allein, sondern nur von Stadtschülern oder im Verein mit ihnen, zu bewältigen.

11 Bernhard Opfermann, *Das Magdeburger Missale des späten Mittelalters*, in: *Beiträge zur Geschichte des Erzbistums Magdeburg* (wie Anm. 2), S. 276–289; Breviere zählt auf Hans-Joachim Krause, „*Imago ascensionis*“ und „*Himmelloch*“. *Zum Bildgebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie*, in: *Der Magdeburger Dom* (wie Anm. 10), S. 296, Anm. 57.

12 Engelke, *Geschichte der Musik im Dom* (Anm. 1), S. 282.

13 Wilhelm Martin Luther, *Gallus Dressler – Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert*, Kassel 1941 (*Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten* 1).

14 Wilhelm Martin Luther, *Burck (Moller), auch Burgk, Joachim a*, in: MGG, Bd. 2, Kassel u. a. 1952, Sp. 471–475, die Widmung wird allerdings nicht erwähnt.

15 Gertrud Hofmann, *Leonhart Schröter. Ein lutherischer Kantor zu Magdeburg (1532–1601)*, Diss. Freiburg 1932, Druck Altdorf 1934.

Am 30. November 1567 wurde der bisherige Stadtschulrektor (und 1561 Herausgeber der *Duo libri musices* von Martin Agricola), Siegfried Sack (1527–1596), als evangelischer Domprediger eingeführt und der erste offizielle evangelische Gottesdienst gehalten sowie das Abendmahl in beiderlei Gestalt gereicht.¹⁶

Vor all diesen Geschehnissen stand jedoch auch die Warnung des Kanzlers des Erzstifts in Halle, Dr. Melchior Klinge, vor radikalen Änderungen bei „ceremonien und gesengen“. In einem Schreiben vom Sonnabend nach Purificationis Mariae (4. Februar) 1553, vermutlich an den Dechanten Johann von Walwitz, und in zwei Briefen vom 24. Juni und 2. August 1564 an den Dechanten von Möllendorf empfahl Klinge, „die missal und breviaria vohr die hand zu nehmen, zu bewegen, was darin unrecht befunden, hinweck zu thun und das ander, was recht ist, bleiben zu lassen und zu brauchen, dann besser ordenunge wirdt man nimmer mehr erdencken.“ Er wandte sich gegen falsche Ratschläge, „das man den choralibus allen sollte uhrlaub geben, und solte der schullmeister mit den schulern in der kirchen singen etc.“; es würden „viel absurda daraus folgen“. Prediger und Schulmeister hätten dann im Dom das Sagen, die Herren des Kapitels und andere Kirchenpersonen dagegen würden im Dom sitzen „wie burgere neben einer pfarrkirchen“, mit der Zeit würden „alle dignitates personatus etc. abgehen und zuletzt das gantze capitel nichts mehr sein und endlich das stiftt zurgehen [zergehen].“ Der Dom – so Klinge weiter – würde täglich „mehrentheils leer stehen“, denn die Schulmeister „pflegen mit den schuelern nicht viel zu singen [...] und kommen die horae Canonicae gar ab“. Auch Luther habe zu Wittenberg selbst geordnet, dass „Chorales die horas singen“.

In der Tat sah Martin Luther in der *Formula missae et communionis* von 1523, der evangelischen Messordnung für Stifte und Dome, dort (nicht aber in Stadt- und Dorfkirchen) die Beibehaltung der lateinischen Sprache vor.¹⁷ Das Domkapitel befolgte die Ratschläge; bis zu seiner Auflösung 1810 wurde lateinischer Choralgesang gepflegt.

II.

Als zweite bedeutende Maßnahme ließ das Domkapitel eine große Orgel in den Dom setzen.¹⁸ 1604 schloss man mit dem „Bürger und Orgelmacher zu Halle“ Heinrich Compenius (um 1565–1631), einem Spross der weit verzweigten Orgelbauerfamilie, und dem in Magdeburg oft beauftragten Bildschnitzer Sebastian Ertle Verträge ab, um ein großes

16 Hierzu und zum Folgenden Hertel, *Die Annahme der Reformation* (wie Anm. 8); zu Siegfried Sack vgl. Gottfried Wuttke, *Siegfried Sack, der erste evangelische Domprediger in Magdeburg (1567–1596). Zum 400jährigen Gedenken an seine Einführung unter besonderer Berücksichtigung seines seelsorgerlichen Dienstes am Kranken- und Sterbebett*, in: *Herbergen der Christenheit. Jahrbuch für deutsche Kirchengeschichte 1971*, Berlin 1971, S. 155–173.

17 Vgl. Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin und Darmstadt 1954, S. 33f.; Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 1965, S. 33.

18 Zur Geschichte der Orgeln in Magdeburg, auch im Dom, vgl. Rudolph Palme, *Die Orgelwerke Magdeburgs einst und jetzt, nebst kurzen Mitteilungen über die Kirchen*, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 29 (1908/1909) und 30 (1909/1910), in 15 Fortsetzungen; Willi Strube, *Die Orgeln des Magdeburger Domes im Laufe der Jahrhunderte*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 33 (1928), S. 94–99. Zu den Domorganisten vgl. Brit Reipsch, *Zu Aufgaben und Bedeutung des Organistenamtes am Magdeburger Dom im 18. Jahrhundert*, im vorliegenden Bd. S. ##### – #####.

Orgelwerk errichten zu lassen. Es handelte sich um ein noch der Renaissance verhaftetes Instrument, das im Hauptwerk und im Rückpositiv enge und weite Labialpfeifen, im Brustwerk zwei Regale und andere Zungen in Oberwerk und Rückpositiv enthielt.¹⁹

Die Disposition dieser Orgel soll hier nicht nach dem von Bernhard Engelke veröffentlichten „DingZettel“ vom 20. März 1604 zwischen Domkapitel und Orgelbauer zitiert werden,²⁰ sondern nach einem recht seltenen Domführer von 1689.²¹ Ein Vergleich beider Dispositions-Angaben ergibt, dass schon im 17. Jahrhundert einige Eingriffe in den originalen Registerbestand vorgenommen worden sind. Grund dafür waren weniger geschmackliche Veränderungen, sondern die Folgen der mutwilligen Zerstörungen durch die abziehenden kaiserlichen Soldaten im Jahre 1632.²² Der betreffende Text des Domführers lautet:

„Ferner seind allhier zwo Orgeln / deren grösseste sub Turribus in der höhe stehet / über die maß schön und Kunstreich mit vielen Bildern / in Mannes grösse / schön verguldet und herlich gemahlet / unter welchem am Oberwerck zwischen den dreien Thürmen König David mit der Harffe und König Salomon stehen / welche die Köpffe hin und her drehen / über König Davidten stehet ein Engel mit einer Laute / und über König Salomon einer mit einen Cytrinichen / welche sich umdrehen / über solchen etzliche Trompeter / welche ihre Trompeten ansetzen und auch wieder abziehen / und über solchen allen ein schwarzer Adeler / welcher sich in die Höhe hebet. Auff den Rück Positiv stehet in der mitten ein Engel mit einem Buch und Stabe welcher den Tact führet / für seinen Füßen stehet ein verguldeter Hahn / welcher nach dem der Organist außgespielt / wenn man will / die Flügel schläget / und krähet. Etwas herrunter auff solch Rück-Positiv stehen zwey Engel mit Zincken / welche sich umdrehen / und unter solchen / zwey mit Posaunen / welche selbige auß und ein ziehen / nebst andern Bildern mehr / mit unterschiedenen Musicalischen Instrumenten Anno 1604. ist diese Orgel von den weitberühmten Orgelmacher Heinrico Campenio verfertigt / und darinnen zu befinden:

- 19 Winfried Schlepphorst, *Compenius, Familie, 4. Heinrich d.J. (II)*, in: MGG2, Personenteil Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 1440f.: „Die Disposition der Magdeburger Domorgel, bedeutendstes seiner Werke und größte aller Compenius-Orgeln, ist bei Praetorius und Adlung (inzwischen verändert) wiedergegeben. Diese Orgel war nicht nur wegen ihres grandiosen Klanges berühmt, sondern auch wegen des großartigen Prospekts mit 42 teils beweglichen Figuren.“ Zu Praetorius vgl. die folgende Anmerkung, „Adlung“ = Jakob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, hrsg. von Johann Lorenz Albrecht, Berlin 1768.
- 20 Engelke, *Geschichte der Musik im Dom* (wie Anm. 1), S. 278–281; die Disposition auch bei Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. II: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile Kassel u. a. 1996, S. 172.
- 21 [Anonymus], *Eigentliche Beschreibung Der Welt-berühmten Dom-Kirchen zu Magdeburg | Dero Fundation, Raritäten und Zierath | Sambt einem vollständigen CATALOGO aller gewesenen Ertz-Bischöffe | ihres Lebens | Regierung und Todes. Nebst Etlichen Abrißen was darinnen zusehen zum ersten mahl also herraus gegeben. Von einem Liebhaber der Atiquität [sic!]. Magdeburg | Gedruckt und Verlegt Johann Daniel Müller. Im Jahre 1689*, Faksimiledruck, aus Anlass des 1200-jährigen Stadtjubiläums 2005 hrsg. vom Förderverein Dom zu Magdeburg e. V.
- 22 C. L. Brandt, *Der Dom zu Magdeburg. Historische, architektonische und monumentale Beschreibung der Kathedrale*, Magdeburg 1863, S. 25: „Magdeburg blieb nach der Eroberung 1631 nicht lange in den Händen der Kaiserlichen. Vor ihrem Abzuge am 8. Jan. 1632 demolirten sie die Festungswerke und die Elbbrücke, verbrannten die Schiffe und Schiffmühlen und zerschlugen in der Domkirche die Thüren und Fenster, nahmen auch die Pfeifen der Orgel mit. Das Gebäude würde jetzt ein Raub der Flammen geworden sein, wenn das von den Soldaten unter das Dach gelegte Feuer nicht von Selbst erloschen wäre.“; ebd., S. 87: „Nach dem Abzuge der Kaiserlichen im Jahre 1632 muß sie [die Orgel], da von den Soldaten die Pfeifen (wohl nur die metallenen) mitgenommen waren, einer großen Reparatur bedurft haben.“

Ein Tremuland durch das gantze Werck.

Eine Trummel.

Ein Stern mit Cymbel im Rück-Positiv.

Drey Helffenbeinerne Clavier / auch Koppel in der Brust / zum Oberwerck / wie auch Rück-Positiv und Pedal.

Zwölf Spän Blaßbälge.

Die grösseste Pfeiffe ist 32 Schuh lang / und so dicke / dass ein Mann solche nicht wol umfassen kan.

Im Oberwerck seind folgende Register.

1. Principal 16. Fuß
2. Untersatz manual- und Pedaliter 32. Fuß.
3. Quintadern 16 Fuß
4. Octav. 8. Fuß / diese können auch Pedaliter gebraucht werden
5. Cymbel 3. fach.
6. Mixtur 16. fach.
7. Große Quinta 8. Fuß.
8. Kleine Octav 4. Fuß.
9. Grob Gedackt 8. Fuß.
10. Klein gedackt 4. Fuß.
11. Kleine Quint 4. Fuß.
12. Quintflöth 2 Fuß.
13. Nachthorn 4. Fuß.
14. Ventil.

Hintern Werck stehen auf einer sonderlichen Lade.

1. SubBass. 16. Fuß.
2. Spitzflöten Bass 8. Fuß.
3. Ventl.

In der Brust.

1. Principal 2. Fuß.
2. Octävgen 1. Fuß.
3. Sesquialter.
4. Rohr-Flötgen 4. Fuß.
5. Grob Messings-Regal. 8. Fuß.
6. Ein MessingsSing-Regal 4. Fuß.
7. Ventil.

Zum Pedal auff beyden Seyten.

1. Posaunen Bass 16. Fuß.
2. Trommeten Bass 8. Fuß.
3. Schalmeyen Bass 4. Fuß.
4. Cornet Bass von Messing 2. F.
5. Nachthorn Bass 4. Fuß.
6. Rohrflöten Bass 1. Fuß.
7. Cymbel Bass dreyfach.
8. Ventil.

Im Rück-Positiv.

1. Principal 8. Fuß.
2. Cymbel doppelt.
3. Mixtur dreyfach.
4. Quintadern 8.fuß.
5. Octav 4. fuß.
6. Octav 2. fuß.
7. Sesquialter
8. Dulcian von Holtz 16. Fuß
9. Rohrflöte 4. fuß.
10. Spitzflöte 4. fuß.
11. Quinta 4. Fuß.
12. Spitzflöte 2. Fuß.
13. Gedackt 2. Fuß.
14. Trommet 8. Fuß.
15. Ventil.

Über dis ist auch ein Positiv uf einen sonderlichen Chor von lautern Höltzern Pfeiffen / mit 6. Stimmen / und 1. Tremulant / so Anno 1619 zu Cassel von Georgio Weißlandten / aus Amberg bürtig gemacht / einen sehr lieblichen und anmuthigen resonanz giebet / und zur Music gebraucht wird.“

Diese Orgel war die größte, die von der Orgelbauerfamilie Compenius erbaut wurde. Eine besondere Attraktion stellte auch der Prospekt dar, wie eine Stadtbeschreibung aus dem Jahre 1786 ausführt:

„Von dieser Orgel ist auch noch zu merken, daß sie mit vieler vergoldeter Bildhauerarbeit geschmückt und mit einer Menge von Figuren versehen ist, die sich mehrentheils alle in Bewegung setzen lassen, um am Michaelistage mit Hülfe des unsichtbaren Organisten ein öffentliches Concert aufzuführen scheinen. In der Mitte steht ein Engel mit einem Notenbuche und mit einem Taktstabe, als ein Quasimusikdirektor. Die übrigen Figuren um ihn her trompeten und posaunen, pauken und schallmeyen unter dem Geräusche vieler hundert Zuschauer, die mehrentheils alle, besonders die Landleute, die an diesem Tage zwey, drey bis vier und mehrere Meilen Weges her, in ganzen und halben Karavanen nach Magdeburg zur Hehrmesse ziehn, ihre Herzenslust und Freude dran haben, zumal wenn oben der Adler die Flügel erst hebt, worauf ein kleiner mit angebrachter Hahn drey mal den Schluß des Concerts krähet, welches mit einem lauten unharmonischen Jubelgelächter gepriesen wird.“²³

Die zahlreichen Besonderheiten des Pfeifenbaus und der (originalen) Disposition dieses Instruments wurden in vielen Schriften hervorgehoben. Noch im 19. Jahrhundert spiegeln manche Äußerungen – beispielsweise jene von Salomon Kümmerle²⁴ – das allgemeine Erstaunen und den großen Respekt vor dieser Orgel und ihrem Erbauer wider.

23 August Christoph Meinecke, *Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten und Kunstsachen der Stadt Magdeburg aus den alten und neuern Zeiten mit verschiedenen Kupferstichen*, Magdeburg 1786, S. 7f.

24 Salomon Kümmerle, *Encyclopädie der evangelischen Kirchenmusik*, 4 Bde., Gütersloh 1888–1895, passim.

Erst im Jahre 1830 wurde anlässlich einer Reparatur des bis dahin vielfach veränderten Werkes der Prospekt beseitigt. Eine Bild-Dokumentation der großen Domrestaurierung der Jahre 1826 bis 1834 kommentiert die Zeichnung des neuen Orgelprospekts mit den nicht ganz deutlichen Worten: „Das bei dem gegenwärtigen Bau aufgestellte Orgelgehäuse (das ganz verwurmt alte war aus späterer Zeit, mit Schnitzwerk und Figuren im schlechtesten Style überladen), darunter der auf Kragstein angebaute Orgelchor, welche Erweiterung zur Benutzung des Chors unerlässlich war.“²⁵ Ob mit „späterer Zeit“ der Gegensatz zur „früheren“, also der Erbauungszeit des Domes gemeint ist, bleibt unklar. 1856 begann dann Adolf Reubke mit dem Einbau eines neuen Werkes.²⁶

III.

Gleichzeitig wandte man sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts verstärkt dem Choralgesang zu.²⁷ 1613 erschien die Prachtausgabe der *Cantica sacra* in großem Notendruck, mit Anweisungen, Texten und Gesängen für alle liturgischen Gelegenheiten in Messe, Matutin und Vesper:

Cantica sacra, quo ordine et melodiis, per totius anni curriculum, in Matutinis et Vespertinis, itemque Intermediis precibus cantari solent, una cum lectionibus et precationibus in unum volumen congesta, pro S. Metropolitana Magdeburgensi ecclesia, excusa Magdeburgi sumtibus praedictae Ecclesiae, etc. Typis Andreae Bezellii, anno Christi M. DC. XIII.

Dazu gehörte ein zweiter Band für Marien- und Heiligenfeste:

Liber secundus, continens Cantica sacra, Quae in Praecipuis B. Mariae virginis, et aliorum Sanctorum festis in S. Metropolitana Magdeburgensi Ecclesia cantari solent. Magdeburgi, Typis Andrae Bezellii. Anno M. DC. XIII.

Ergänzend wurde, ebenfalls in jenem Jahr, das

Psalterium Davidis, Prophetae et regis, juxta veterem translationem alicubi emendatam, cum canticis selectis veteris et novi testamenti ad usum S. Metropolitanae Magdeburgensis ecclesiae excusum Magdeburgi ejusdem ecclesiae impensis. Typis Andreae Bezellii. Anno Christi M. DC. XIII.

vorgelegt. Bereits ein Jahr zuvor waren schon erschienen:

²⁵ *Der Dom zu Magdeburg. XXX Tafeln mit erklärendem Texte, gezeichnet und herausgegeben von Clemens, Mellin und Rosenthal, beendigt von Rosenthal, Regierungs-Baurath in Magdeburg, Magdeburg 1830–1852.*

²⁶ August Gottfried Ritter, *Die neue Orgel im Dom zu Magdeburg*, in: *Blätter für Handel, Gewerbe und sociales Leben* (Beiblatt zur *Magdeburgischen Zeitung*), No. 16, 22. April 1861, S. 121–123.

²⁷ Vgl. dazu Albert Fischer, *Die Ordnung der evangelischen Gottesdienste in der Metropolitankirche zu Magdeburg zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 7 (1872), S. 129–146; ders., *Zur Geschichte der Magdeburgischen Gesangbücher*, Zweite Abtheilung: *Das siebzehnte Jahrhundert*, in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 5 (1870), S. 479–496.

Cantica veteris et novi testamenti selectiora, ad usum S. Metropolitanae Magdeburgensis ecclesiae excusa Magdeburgi ejusdem ecclesiae impensis. Typis Andreae Bezellii, Anno Christi M.DC.XII.

Die *Cantica sacra* enthielten laut Index „Alleluia, Antiphonae, Gradualia, Hymni, Introitus, Invitatoria, Responsoria, Sequentia, Tractus, Diversa“. Den Büchern ist ferner eine Gottesdienstordnung zu entnehmen: Demnach wurden an Sonn- und Feiertagen sowie an jedem Dienstag und Donnerstag drei Gottesdienste gefeiert: Matutin, Messe und Vesper. An den übrigen Wochentagen fanden je ein Früh- und ein Abendgottesdienst statt. 22 Heiligen- und vier Marienfeste waren zu begehen; an ihnen fanden je drei Gottesdienste statt.

Der gregorianische Gesang stand also in voller Blüte. Das deutsche Kirchenlied trat gegen den Gesang lateinischer Hymnen und Sequenzen zurück; nur 17 Lieder werden genannt. Evangelium und Epistel in der Messe wurden vom Lektor in lateinischer Sprache gesungen und darauf von einem „Choral“ deutsch verlesen. Ebenso wurden in Matutinen und Vespern die betreffenden Schriftstellen erst lateinisch und dann deutsch gelesen.

Das *Psalterium Davidis* enthält den lateinischen Text sämtlicher Psalmen nach der Vulgata, verteilt auf die Matutinen und Vespern einer Woche und eingerichtet zum antiphonalen bzw. responsorialen Singen mit beigegebenen Intonationen und angehängter Doxologie. Die *Cantica veteris et novi testamenti selectiora* umfassen die biblischen Cantica, wie z. B. das Magnificat.

All diese Bände sind typographische Kunstwerke von hoher Schönheit. Wie Engelke mitteilt,²⁸ erhielt laut Ausgabe-Register des Domkapitels 1611 „116 Thaler 16 gr. an 100 Reichstaler Georgio Rittern daß er das Antiphonal und Missal geschrieben pro labore. D. 9. Sept.“ Es wird sich hier sicherlich um die Anfertigung sauberer Druckvorlagen gehandelt haben, wobei Georg Ritter wohl nicht nur Schreib- sondern auch redaktionelle Arbeiten übernommen haben dürfte. Ritter wurde 1613 „Sangkmeister“, also Succentor, und war vorher Summissarius. Der von Engelke mitgeteilten „Provision auf den Sangkmeister“ zufolge hat das Domkapitel bei der Berufung den „venerabilem et Doctum virum Georgium Rittern“, den „verehrungswürdigen und gelehrten Mann Georg Rittern“, für dieses Amt als besonders geeignet angesehen.

Ergänzend zu diesen Bänden gab Philipp Hane, Domprediger von 1598 bis 1616, im Jahr 1615 eine Beschreibung der am Dom gebräuchlichen Zeremonien und eine beträchtliche Zahl von Predigtentwürfen als Anleitung für Pfarrer anderer Kirchen heraus – ein heute noch hinsichtlich der Domliturgie zu Beginn des 17. Jahrhunderts außerordentlich informatives, materialreiches und lesenswertes Buch.²⁹

28 Engelke, *Geschichte der Musik im Dom* (wie Anm. 1), S. 270: „Funktionen des Succentors“, S. 273 f.: „Provision auff die Sangkmeisterey d. Dombkirchen George Rittern erteilet [...] 1613“, S. 281: „Auszüge aus den Ausgabe-Registern“.

29 [Philip Hane], *KirchenBuch | D. Philip. Hanen | Dom Predigers zu Magdeburgk | Darinnen die gewöhnliche Ceremonien, neben etlichen kurtzen Sermonen auß Gottes Wort | heilsamen Consilijns, Bedencken vnd Erinnerungen Herrn D. Lutheri, vnd anderer fürnemer | reinen Theologen, auch gemeine Gebet vnd Collecten verfasst sind [...] Zu Magdeburg Druckts Andreas Betzel | In Verlegung Ambrosij Kirchners | Im Jahr | M. DC. XV.*

IV.

Darüber hinaus wurden in den Jahren 1619 und 1620 Sänger und Instrumentalisten für eine leistungsfähige „Concertmusic“ im Dom angestellt. Auch diesen Vorgang hat bereits Bernhard Engelke anhand von Bestallungsentwürfen des Domkapitels beschrieben.³⁰ Mit der Einrichtung dieser „Concertmusic“ wurde das Magdeburger Domkapitel – wenn auch etwas verspätet – der wachsenden Bedeutung figuraler Musik im Gottesdienst gerecht. Im Mai 1619 – sicherlich nach einer längeren Zeit der Überlegungen und Verhandlungen – begann man mit der Verpflichtung von Musikern. In der „Bestallungk Martin Streichers, Hausmanns ufm Sudenburger Thurm. Zum musiciren im Domb.“ heißt es, das Domkapitel habe

„zur Ehre Gottes vndt zum Wolstandt vndt Zierat Vnserer Dom Kirchen, nebenst der Choral Musica, eine figuralem angeordnet, welche zu gewißen festivitäten vndt sonsten, inhalts einer sonderbahren ordnungk vndt verfassungk solle gebraucht werden, vndt wir aber zur aufwartungk und bestallung solcher Musiken gewißer Personen bedörfftig [...]“³¹

Soweit aus heute noch vorliegenden Bestallungsentwürfen zu erkennen ist, wurden folgende Musiker verpflichtet (in einigen Fällen zusätzlich zu ihren bisherigen Aufgaben):

Johannes Weinreich, Summissarius, nun auch „Director der neuen Concertmusic“;
Henricus Telemonius, Vikar (Vereinbarung vom 29. Mai 1619), Organist und neben dem Summissarius Verpflichtung zur „Direction vber die Musicam figuralem“, weiterhin zum Unterhalt eines „wolqualificirten Discantisten“;
Martin Streicher, Hausmann „ufm Sudenburger Thurm“ (d. h. Stadtmusikant, Vereinbarung vom 31. Mai 1619), Diskantgeige, Verpflichtung zum Mitbringen von drei Gesellen („einem guten Zinkenbläser vndt zweien guten Bassisten“);
Jacob Fischer, Fidelspieler und Instrumentist, nun auch „Schlagen von Positiv, Regal oder Instrument“;
Hieronymus Lösche, Lautenist;
Andreas Schöne, Vikar, Tenorist;
Michael Zimmermann, Altist;
Martin Tröge, Diskantist;
Heinrich Grimm, Cantor in der Altstadt Magdeburg (Vereinbarung vom 19. Mai 1619): Alle vier Wochen, „wie herkommen“, also wie wohl schon seit 1567 üblich, Aufwartung im Dom, dazu die Verpflichtung, auch „ezliche Knaben mitzubringen“, „außer solcher vier Wochen Zeitt vnserere Musicam figuralem hilfffen anzuordnen vndt zu bestellen, [...] worin Er sich dan der tirection halber nach Vnserem Summissario vndt Organisten richten wirdt.“³²

30 Engelke, *Geschichte der Musik im Dom* (wie Anm. 1), S. 282ff.; Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt: Abteilung Magdeburg, Rep. Kop. 119, fol. 228v–231r, Rep. Kop. 120, fol. 10r–12r.

31 Die Sudenburg, heute Stadtteil von Magdeburg, war damals eine südlich der Domfreiheit gelegene erbstiftische Landstadt.

32 Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637). Cantilena est loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, S. 4, berührt die Verpflichtung Grimms zur Mitwirkung bei der Dommusik nur am Rande.

Eine „Ordinantz Wegen der Music, so in der Primat Ertzbischoflichen Kirchen zu Magdeburgk angeordnet worden“ vom 9. Januar 1620 regelte Subordinationsverhältnisse, Anlässe für die Figuralmusik im Kirchenjahr und deren Stellung im Gottesdienst, Dauer, Probentage, Strafgeelder, Kündigungsfristen und Gehälter. Die Einrichtung der Figuralmusik kostete das Domkapitel ohne Notenkäufe, Kleidung für die Knaben usw. jährlich 637 Taler Besoldung. Die Gehaltsliste der „Ordinantz“ enthielt inzwischen schon einige andere Namen.

Einige Notizen in den Ausgaberechnungen der Jahre 1624/1625 enthalten Hinweise auf das gesungene Repertoire. Genannt werden dabei die Namen Orlando di Lasso, Friedrich Weißensee, Christoph Thomas Walliser (Psalmen), Stadelmeyer („Mißen“), Gregorius Luchini (?), weiterhin „unterschiedener authorum Magnificat“.

Dass die Einrichtung der „Concertmusic“ im Dom „unter dem Beistande Heinrich Schützens, Samuel Scheidts und vor allem Michael Praetorius“ geschah, ist eine durch nichts zu belegenden Erfindung Bernhard Engelkes gewesen. Er deutete zeitübliche Gratifikationen für dedizierte Drucke oder gar Einladungen zur Hochzeit als Belege für eine enge Zusammenarbeit. Allerdings kann aus dem Kontakt zwischen den genannten Komponisten und dem Domkapitel zumindest geschlossen werden, dass ihre Musik im Dom nicht unbekannt war.³³

V.

Schließlich gründete das Domkapitel 1675 eine neue, mehrklassige lateinische Schule, die ihr Wirken allerdings erst nach dem Pestjahr 1681 in gewünschter Weise entfalten konnte.³⁴ Die Wiederbegründung einer eigenen Domschule war seit 1663 ein wichtiges Thema bei den Sitzungen des Domkapitels und basiert auf dem Entschluss der Landstände des Erzbistums, das Schulwesen zu fördern. Die Schulgründung erfolgte wohl kaum, um allgemein bessere Bildung zu verbreiten, sondern in erster Linie, um die gute Ausbildung von künftigen Verwaltungsbeamten, Pfarrern, Lehrern zu gewährleisten und einen leistungsfähigen „Chorus symphonicus“ zu erhalten. Die Räumlichkeiten der mittelalterlichen Domschule hatten inzwischen eine andere Verwendung gefunden, also baute man die Kornböden über dem südlichen Kreuzgang um. Die Einweihung des neuen Schulgebäudes fand 1676 mit einem Festakt statt.

Die bisher mit der Dommusik befassten Stellen und ihre Einnahmen blieben erhalten und wurden den neuen Lehrern zugeordnet. Die Stellung des Tertius in der Schule wurde mit der des Summissarius im Dom, die des Quartus mit jener des Kantors verknüpft; beide erhielten Aufgaben bei der Leitung und Mitwirkung im Rahmen der gottesdienst-

33 Vgl. dazu die kritischen Anmerkungen bei Siegfried Vogelsanger, *Michael Praetorius. „Diener vieler Herren“. Daten und Deutungen*, Aachen 1991, S. 89f.

34 Vgl. Hugo Holstein, *Geschichte des Königlichen Domgymnasiums zu Magdeburg. Festschrift zur Feier seines 200-jährigen Bestehens am 18. Sept. 1875*, Magdeburg 1875; Friedrich Borchert, *Festschrift zur Feier des 250jährigen Bestehens des Staatlichen Domgymnasiums in Magdeburg am 18. September 1925*, Magdeburg 1925; ders., *Gründung und Ausbau der evangelischen Domschule zu Magdeburg*, in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 61 (1926), S. 40–76; Alfred Laeger, *Vereinigtes Dom- und Klosterschulhaus Magdeburg 1675–1950. Gedenkschrift*, Frankfurt (Main) 1967. Über die früheren Jahrhunderte vgl. Stefan Pätzold, *Magdeburgs Schulen im Mittelalter*, in: *Magdeburg. Die Geschichte der Stadt 805–2005* (wie Anm. 3), S. 185–199.

lichen Musik im Dom. Die für die Liturgie benötigten Knaben und sonstigen Sänger wurden nunmehr aus dem Chorus der Domschule rekrutiert; auf die Mitwirkung von Sängern des Stadtschulchores beim Domgottesdienst hingegen konnte nun verzichtet werden.

In den Protokollen des Domkapitels aus den Jahren 1676 bis zur Pest 1681/1682 sind vielerlei Nachrichten über organisatorische Maßnahmen, die *Leges scholae*, die Einrichtung der Schulräume und Lehrerwohnungen, über die Schulinspektion und die *Examina Scholae* enthalten. Auch die Plätze der Schüler im Dom sind definiert: „In der Kirche sollten die Schüler auf dem Chor, wo gesungen wird, stehen nebens deren *Praeceptoribus*.“

Schon in der *Introductio scholae*, also der Eröffnungsfeier, im Jahr 1676 erklang zu Anfang und zum Schluss Musik. Als nach wenigen Jahren der Existenz der Schule ein Streit zwischen den Schullehrern und dem Domprediger Leyser ausbrach, gab dieser Klagen von Schülern und deren Eltern, „alßsonderlich die in choro musico“, weiter. Leyser forderte die Verlegung der *Comoedien* von der Passionszeit in die Hundstage. „Ärgernis erregen die *interscena*, so von locken, Herzen und dergleichen handeln sollen, dadurch nicht geringste ärgerniß bey der Jugend erwecket, welche ohne das heutzutage leichtsinnig gnug, daß man dergleichen Leichtfertigkeit Sie nicht lehren darff.“³⁵ Auch später wird bei Verhandlungen über *Introduktionen* und *Actus* und in *Studentenafeln* von Musik, *Chorus symphonicus*, Musikanten und Vokalisten gesprochen.

Es ist deutlich geworden, wie das Magdeburger Domkapitel während eines Zeitraums von etwa 110 bis 120 Jahren von der Einführung des evangelischen Gottesdienstes bis zum Ende des 17. Jahrhunderts mit gleichbleibender Stringenz Maßnahmen ergriff, die den Domkultus, besonders seine musikalische Qualität und Ausstattung, verbesserten und auf einer gewissen Höhe hielten. Ende des 17. und während des 18. Jahrhunderts bestand die Dommusik nunmehr aus dem liturgischen Choralgesang, dem *Figuralgesang* des Domschulchores, dem gottesdienstlichen Orgelspiel, regelmäßigen *Passionsmusiken* und weiteren Aufführungen, beispielsweise anlässlich historischer Gedenktage, Feiern der königlichen Familie oder kriegerischer Ereignisse.

Das Domkapitel ergriff im 18. Jahrhundert zwar keine grundlegenden Maßnahmen mehr, achtete jedoch weiterhin streng auf Ordnung. Als der langjährige *Summissarius* und *Collega tertius* Johann Friedrich Ruhe (1699–1767, im Amt seit 1733) im Jahre 1741 durch einem lautstarken Streit mit dem Choral Büttner den Nachmittagsgottesdienst und damit die Würde des Hauses störte, suspendierte ihn das Domkapitel umgehend von allen Ämtern. Die kirchlichen Aufgaben erhielt Ruhe bald zurück, doch blieb es – bis an sein Lebensende – erbarmungslos beim Ausschluss vom Schulunterricht, was mit der schmerzhaften Einbuße von jährlich 100 Talern verbunden war.³⁶

35 Borchert, *Gründung und Ausbau* (Anm. 34), S. 61–63. Zu diesem Streit ausführlicher Otto Laeger, *Domprediger M. Friedrich Wilhelm Leyser als geistlicher Inspektor der evangelischen Domschule zu Magdeburg*, in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 64 (1929), S. 14–41.

36 Vgl. Hans Rudolf Jung, *Dom-Summissarius Johann Friedrich Ruhe (1699–1776) und seine Gamburg-Sonaten*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 1), S. 57–93.

Die längst überfällige Aufhebung des Domkapitels ließ sich auch durch eine gute – wenn nicht mustergültige, so doch gehobene – Pflege von Choralgesang, Figural- und Orgelmusik nicht verhindern. Der Choralgesang wurde ohnehin von den Zeitgenossen um 1800 als unzeitgemäß und überflüssig erachtet, gesungen „in einsamen ledigen Kirchen für Stühle und Bänke, Ratten und Mäuse“.³⁷ Am 1. September 1810 wurde das Domkapitel wie alle Kapitel, Klöster und andere geistliche Stiftungen durch ein Kasseler Dekret aufgehoben. Sie waren „nach dem natürlichen Wechsel der Dinge, unter den gegenwärtigen Zeitumständen für die bürgerliche Gesellschaft von keinem Nutzen“.³⁸

Einerseits ging damit ein Zeitalter zu Ende, andererseits waren hier Grundlagen gelegt worden, die ein künftiges, reiches und vielseitiges gottesdienstliches wie außer-gottesdienstliches Musikleben im Dom ermöglichten.

37 Pietschmann, *Die Säkularisation des Domkapitels in Magdeburg* (wie Anm. 2), S. 128. Als Quelle dieser Feststellung werden angegeben: J. Hecker, *Die evangelischen Dom- und Kollegiatstifter Preußens, insbesondere Brandenburg, Merseburg und Naumburg und Zeitz*, Stuttgart 1924, S. 241; Fischer, *Die Ordnung der evangelischen Gottesdienste* (Anm. 27), wo das Zitat nicht zu finden ist.

38 *Gesetz-Bulletin 1810*, S. 361–367, zit. nach Pietschmann, *Die Säkularisation des Domkapitels in Magdeburg* (wie Anm. 2), S. 131.

Im Jahre 1619 beurkundete das Magdeburger Domkapitel dem Domorganisten Henricus Telemonius eine Besoldungszulage von jährlich 100 Talern, dafür, dass er

„in vnserer Domb Kirchen nebenst vnserm Summissario, HErn Johan Weinreichen, die Direction vber die Musicam figuralem haben, vndt dieselbe seinen besten vleys vndt verstandt nach anordnen vndt bestellen helffen, auch das gantze ihar einen wolqualificirten Discantisten halten vndt Ihme den freien Tisch geben solle, Insonderheit aber neben vnseren Summissario vndt Succentorn die Musicam figuralem vndt Choralem also anstellen, dormit [!] die Musica in einer stunde sich endigen vnd die Predigt zu rechter Zeit möge angefangen werden.“¹

Die Urkunde wurde im Kontext der sich 1619 dokumentarisch niederschlagenden Neuordnung der evangelischen Kirchenmusik am Dom ausgestellt, die in erster Linie auf die Beförderung der Figuralmusik zielte. Vertraglich zu regeln waren in diesem Zusammenhang auch die für die Musikausübung relevanten Amtsbereiche.² Als sich im selben Jahr der Altstädtische Kantor Heinrich Grimm anbot, über den gewöhnlichen Vier-Wochen-Rhythmus hinaus „mit seinen Scholaren“ im Dom aufzuwarten, hatte er sich daher „der tirection halber“ nach dem „Summissario vndt Organisten [zu] richten“.³ Falls aber der Summissarius „kranck, oder sonsten abwesend wehre, soll das Directorium führen Henricus Telemonius, Vicarius vndt Organista.“⁴ Die Hauptdirektion der Musik oblag somit

1 Zitiert nach Bernhard Engelke, *Geschichte der Musik im Dom von den ältesten Zeiten bis 1631*, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 48 (1913), S. 264–291, hier S. 282f.

2 Hugo Holstein, *Geschichte des Königlichen Dogmynasiums zu Magdeburg*, Magdeburg 1875, S. 43ff.; Wolf Hobohm, *Die Neuordnung der evangelischen Kirchenmusik am Dom zu Magdeburg von 1650 bis 1680, S. – ... im vorliegenden Band*; ders., *Zu Organisation und Bedeutung des Magdeburger Musiklebens im 18. Jahrhundert*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz am 9. März 1985 in Magdeburg*, hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Magdeburg 1986, S. 6–41 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen I*); ders., *Von Magdeburger Kantoren im 16., 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Struktur, Funktion und Bedeutung des deutschen protestantischen Kantorats im 16. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von Wolf Hobohm, Carsten Lange und Brit Reipsch, Oschersleben 1997, S. 76–93 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen III*).

3 Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Magdeburg (im Folgenden: LHASA, MD), Rep. Kop. 119, Bl. 231–232, *Bestallungk Vor Heinrich Grimm, Cantorn in der Altstadt Magdeburg*, Magdeburg, 29. Mai 1619, zitiert nach Engelke, *Geschichte der Musik im Dom* (wie Anm. 1), S. 285f.

4 *Ordinantz Wegen der Music, so in der Primat Ertzbischoflichen Kirchen zu Magdeburgk angeordnet worden*, Magdeburg, 9. Januar 1620, zitiert nach Engelke, *Geschichte der Musik im Dom* (wie Anm. 1), S. 286.

dem Summissarius, der seit 1690 zugleich Collega Tertius des Schulkollegiums war.⁵ Diese Regelung wurde bis zur Auflösung des Domkapitels im Jahre 1810 beibehalten.⁶ Zweifelhaft allerdings ist, ob die Organisten während dieser Zeit wirklich in dem Maße, wie es der o. g. Vertrag mit Telemonius suggeriert, an der Direktion der Musik im Dom beteiligt waren. Die nachfolgenden Ausführungen werden einige Spezifika ihres Amtes beschreiben und dabei untersuchen, ob und in welchem Ausmaße diese einem sozialgeschichtlichen Wandel unterliegen. Betrachtet werden sollen dabei insbesondere die Wirkungszeiten von:

Jacob Hasse (gest. 1714), Domorganist von 1677–1714,
 Georg Tegetmeyer (1687–1764), Domorganist von 1715–1764,⁷
 August Bernhard Valentin Herbing (1735–1766), Domorganist von 1764–1766,⁸
 Johann Christian Burgmüller (1734–1776), Domorganist von 1766–1776,⁹
 Johann Friedrich Ludwig Sievers (1742–1806), Domorganist von 1776–1806,¹⁰
 Johann Karl Heinrich Banck (1772–1842), Domorganist von 1806–1842.¹¹

Bereits in den Bestallungsurkunden für die Domorganisten aus der Zeit um 1650, deren Wortlaut bis in das 18. Jahrhundert übernommen wurde, ist von einer leitenden Position innerhalb der Kirchenmusik keine Rede mehr. Vielmehr sollte der Organist „zu gehöriger Zeit seines besten Verstands und Vermögens nach auff der Orgel schlagen, das Orgelwerck auch mit sorgfältiger aufsicht also in acht nehmen, damit darahn nichts verstimmet oder sonstens verderbet werden möge“.¹² Jeder neu eingestellte Organist hatte ein Jurament (Eid) zu leisten, in dem es hieß, dass er „in der Dom Kirche bey Verrichtung des Gottes Dienstes fleißig aufwarten und zu gehöriger Zeit, meinem [seinem] besten Ver-

5 Holstein, *Geschichte des Königlichen Domgymnasiums zu Magdeburg* (wie Anm. 2), S. 43.

6 Hobohm, *Zu Organisation und Bedeutung des Magdeburger Musiklebens* (wie Anm. 2), S. 13f.

7 Der Amtsantritt Tegetmeyers erfolgte nicht 1714, wie Erich Valentin mitteilt, siehe Erich Valentin, *Musikgeschichte Magdeburgs*, in: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde des Herzogtums und Erzstifts Magdeburg* 68/69 (1933/1934), S. 1–51, hier S. 33. Zwischen dem Ableben von Hasse und der Amtseinführung Tegetmeyers versahen interimistisch der Organist am Kloster Unser Lieben Frauen, Johann Neudi, und Johann Christoph Francke als Domchoral den Organistendienst, vgl. LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 1: *Die Ersetzung des Organisten-Dienstes an der Dom-Kirche betr. (1665–1723)*, Bl. 69–75. Zu Tegetmeyer vgl. außerdem ebd., Bl. 60–61, und Dietz-Rüdiger Moser, *1000 Jahre Musik in Quedlinburg*, München 1994, besonders S. 126f.

8 Vgl. Wolf Hobohm, *Herbing, August Bernhard Valentin*, in: MGG, Bd. 16, Kassel u. a. 1979, Sp. 664f.; vgl. auch Ernst Bach, *Sammlung auserlesener Fabeln / Valentin Herbing. Musikalischer Versuch*, hrsg. von Hermann Kretzschmar, Wiesbaden und Graz 1957 (DDT, 1. Folge, Bd. 42).

9 Burgmüller war Schüler von Tegetmeyer und Organist an der Heilig-Geist-Kirche in Magdeburg. Siehe LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2: *Die Ersetzung des Organisten-Dienstes an der Dom-Kirche betr. de ao 1755*, Bl. 12: Bewerbungsschreiben Burgmüllers, 4.3.1766.

10 Zu Sievers vgl. Wolf Hobohm, *Beiträge zur Musikgeschichte Magdeburgs im 19. Jahrhundert*, Phil. Diss. Halle 1983, passim; Brit Reipsch, *Sievers, Johann Friedrich Ludwig*, in: *Magdeburger Biographisches Lexikon. 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Guido Heinrich und Gunter Schandera, Magdeburg 2002, S. 684.

11 Vater des aus dem Kreis um Robert Schumann bekannten Musikkritikers und Komponisten Karl Banck (1809–1889). Vgl. u. a. Hermann Arthur Lier, *Banck, Karl*, in: ADB, Bd. 46, Berlin ²1971, S. 199–202. Für Hinweise danke ich Thomas Synofzik (Zwickau) sowie Dieter Banck (Pfaffenhofen/Ilm).

12 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 1 (wie Anm. 7), Bl. 3: Bestallungsurkunde für Georg Schüler, 3.3.1654. Vgl. auch ebd., Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 66–67: Bestallungsurkunde für Sievers, 22.9.1776.

mögen nach, auf den Orgeln spielen und musiciren“ sollte.¹³ Seine Aufgaben umfassten somit – wie auch anderenorts üblich – das Orgelspielen während der Gottesdienste und die Aufsicht über die Pflege, Wartung und Stimmung der Instrumente. Der Magdeburger Dom verfügte im 17. und 18. Jahrhundert über drei Orgelinstrumente:¹⁴

1. die im Jahre 1604 von Heinrich Compenius dem Jüngeren aus Halle erbaute „Große Orgel“ auf der Westempore des Mittelschiffs,¹⁵
2. die so genannte „Kleine Orgel“ im nördlichen Bischofsgang, in der Nähe der Paradiesforte¹⁶ (bis 1767: die 1535 von einem Mönch M. Michael erbaute Orgel,¹⁷ 1767 nach Burg verkauft und durch ein kleines Instrument aus Privathand ersetzt¹⁸) und
3. ein 1619 in Kassel von Georg Weißland aus Amberg gefertigtes Positiv, das sich „auf dem Chore“ befand.¹⁹

Die Sorge um die Instandhaltung der Instrumente spielte ausnahmslos eine große Rolle im Berufsleben jedes Organisten.²⁰

Die große dreimanualige Compenius-Orgel, die sich auf Grund ihrer beweglichen Figuren, vor allem wegen des bei der jährlichen Herrenmesse zu Michaelis Flügel schlagenden und krähenden goldenen Hahnes, großer Beliebtheit erfreute,²¹ wurde 1666 und 1686 von dem Quedlinburger Orgelbauer Johann Decker grundlegend repariert. Organist Jacob Hasse sah sich jedoch in der Folge ständig genötigt, gravierende Missstände am

- 13 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 68: Jurament von Sievers, 28.9.1776.
- 14 Vgl. dazu grundlegend: Rudolph Palme, *Die Orgelwerke Magdeburgs einst und jetzt, nebst kurzen Mitteilungen über die Kirchen*, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 29 (1909), S. 329–333, 370–373, 446, 529–532, 657–662, 773–775, 897–899, 1089–1093, 1156–1158, 1227–1230, 1344–1347; Fortsetzung in Jg. 30 (1910), S. 4, 192–193, 264–265, zum Dom vgl. S. 330–333; Willi Strube, *Die Orgeln des Magdeburger Domes im Laufe der Jahrhunderte*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 33 (1928), Heft 3, S. 94–99.
- 15 Vgl. Palme, *Die Orgelwerke Magdeburgs* (wie Anm. 14), S. 331f.; Strube, *Die Orgeln des Magdeburger Domes* (wie Anm. 14), S. 95f., und Engelke, *Geschichte der Musik im Dom* (wie Anm. 1), S. 264–291, bes. S. 278ff.: Wiedergabe des Vertragstextes zwischen dem Domkapitel und Heinrich Compenius. Eine Kopie des Vertrages in LHASA, MD, Rep. A 3a XVIII, Nr. 40, Bl. 1–2.
- 16 Palme, *Die Orgelwerke Magdeburgs* (wie Anm. 14), S. 331.
- 17 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1985, S. 117. Zur Disposition der „Kleinen Orgel“ mit der Angabe, welche Register im Chorton gestimmt sind, vgl. LHASA, MD, Rep. A 3a (Domkapitel zu Magdeburg) Tit. XVIII Nr. 172: *Acta betreffend den Orgelbau in der Domkirche 1680 bis 1712*, Bl. 3–6: Schreiben des Domvogteiamtsschreibers Victor Stein, 22.4.1680.
- 18 Siehe unten in diesem Beitrag und Anm. 36ff. Vgl. auch Palme, *Die Orgelwerke Magdeburgs* (wie Anm. 14), S. 331, und LHASA, MD, Rep. A 12 Spec., Magdeburg Nr. 31: *Acta des Domstifts zu Magdeburg, die Orgeln in hiesiger Dom Kirche betr. de 1763–1794*, bes. Bl. 31ff., Bl. 32: Schreiben von Orgelbauer Johann David Tintzsch vom 16. September 1767, der die „kleine Orgel an der Seite in der Dom-Kirche“ taxieren sollte.
- 19 LHASA, MD, Rep. A 3a XVIII Nr. 172 (wie Anm. 17), Bl. 12–14: Undatiertes Memorial der Organisten Georg Schüler und Johann Zacharias Pabst [1686]. Zum Positiv siehe auch Anm. 42 in diesem Beitrag und Strube, *Die Orgeln des Magdeburger Domes* (wie Anm. 14), S. 94.
- 20 LHASA, MD, Rep. A 3a XVIII Nr. 172 (wie Anm. 17); LHASA, MD, Rep. A 12 Spec., Magdeburg Nr. 31 (wie Anm. 18).
- 21 Palme, *Die Orgelwerke Magdeburgs* (wie Anm. 14), S. 333. Der Hahn zog bis in das 19. Jahrhundert zahlreiche Schaulustige an; vgl. u. a. Brief von Carl Loewe an seine Frau vom 24.7.1845 aus Magdeburg, abgedruckt bei Arthur R. von Vincenti, *Karl Loewe in Magdeburg*, in: *Montagsblatt. Wissenschaftliche Beilage der Magdeburgischen Zeitung*, Nr. 50, 12.12.1932, S. 393–395, hier S. 394.

Instrument anzuzeigen und die Leistungen des Orgelbauers, mit dem „nichts anzufangen ist, und weder freundl. noch unfreundliches Reden und Vorstellungen was bey ihm helfen“,²² zu kritisieren. Noch 25 Jahre nach der zweiten großen Reparatur räsionierte Hasse, dass die bei der Orgelabnahme durch den Ulrichsorganisten Johann Zacharias Pabst und den Johannisorganisten Georg Schüler (gest. 1702) protokollierten Beanstandungen²³ nicht behoben seien, denn weil Decker „solches nicht konnte, so lieff er davon, u. hatte vor die 300 Thlr. welcher dieser unerfahrene u. liederliche orgelmacher dazumahl bekommen, nicht 100 Thlr. verdienet, u. ob er gleich deshalb nachgehends alhier arrestiert wurde[,] kahn er doch gleich heimlich wieder davon“.²⁴

Der Zustand der Orgeln des Domes stand im gesamten Verlauf des 18. Jahrhunderts in merkwürdigem Widerspruch zu der um 1700 aufblühenden Orgellandschaft der Magdeburger Stadtkirchen.²⁵ Während hier seit ca. 1690 der Hamburger Orgelbauer Arp Schnitger in allen sechs Hauptkirchen sowie in der näheren Umgebung Magdeburgs gewichtige Orgelwerke errichtete oder grundlegende Umbauten durchführte,²⁶ versuchte Domorganist Hasse wiederholt vergeblich, einen fachkundigen Orgelbauer für die Reparatur der Compenius-Orgel hinzuzuziehen.²⁷ Im Jahre 1700 schließlich wies er auf den „Hamburger orgelmacher“ Schnitger hin,²⁸ dessen für die Jakobikirche gebaute Orgel er später (1703) gemeinsam mit dem Johannisorganisten Johann Christoph Graff begutachten sollte.²⁹ Doch der von Schnitger für die Domorgel eingereichte Kostenanschlag wurde aus finanziellen Gründen vom Domkapitel abgelehnt.³⁰ Eine Reparatur kam jahrzehntelang nicht zustande. Noch Herbing und Burgmüller beziehen sich in ihrer wegen der großen Domorgel geführten Korrespondenz auf Hasses Bemühungen sowie auf den Kostenvoranschlag Schnitgers.³¹ Ein Vertrag über die Reparatur des Instruments schloss das Domkapitel erst 1768 mit Christoph Treutmann ab, dem Sohn des gleichnamigen Begründers (gest. 1781) der traditionsreichen Magdeburger Orgelbaufirma.³² Später er-

22 LHASA, MD, Rep. A 3a Tit. XVIII Nr. 172 (wie Anm. 17), Bl. 19–22: Memorial von Jacob Hasse an das Domkapitel, 16.8.1686.

23 Siehe Anm. 19.

24 LHASA, MD, Rep. A 3a Tit. XVIII Nr. 172 (wie Anm. 17), Bl. 42–43: Memorial von Jacob Hasse an das Domkapitel, 9.3.1712.

25 Michael Behrens, *Zur Situation und Bedeutung der Magdeburger Orgelbauwerkstätten des 18. Jahrhunderts*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 2), S. 114–128, besonders S. 115.

26 Zu Schnitgers Orgelbauten für Magdeburg vgl. ebd., besonders S. 116f.

27 LHASA, MD, Rep. A 3a XVIII Nr. 172 (wie Anm. 17), Bl. 7: Memorial von Hasse an das Domkapitel, 19.2.1684. Der hierin empfohlene Orgelbauer ist vermutlich Heinrich Herbst.

28 Ebd., Bl. 38: Memorial von Hasse an das Domkapitel, 22.3.1700.

29 Behrens, *Zur Situation und Bedeutung der Magdeburger Orgelbauwerkstätten* (wie Anm. 25), S. 116.

30 LHASA, MD, Rep. A 3a XVIII Nr. 172 (wie Anm. 17), Bl. 36–37: Kopie des Gutachtens von Arp Schnitger über den Zustand der Compenius-Orgel im Dom, 1.8.1699, und Bl. 39: Rescript des Domkapitels, 26.3.1700. Das Gutachten Schnitgers ist abgedruckt in: Willi Strube, *Berühmte Orgelbauer und ihre Werke*, in: *Musik und Kirche 1* (1929), S. 119ff.

31 LHASA, MD, Rep. A 12 Spec., Magdeburg Nr. 31 (wie Anm. 18), Bl. 3–4: Memorial Herbings an das Domkapitel, 11.3.1765; ebd., Bl. 36: Memorial Burgmüllers an das Domkapitel, 1.9.1768: „da nun daßelbe [das große Orgelwerk] durch vieljährigen Gebrauch wandelbar geworden, so ist zu deßen völligen Reparatur schon im Jahr 1700 ein Anschlag verfertigt, und Eurem Hochwürdigem Dom Capittel übergeben. Binnen solcher Zeit sind nunmehr 68 Jahre verfloßen, ohne daß besagte nötige Reparatur ausgeführt wäre.“; vgl. auch ebd., Bl. 38–40, und Anm. 29.

32 Ebd., Bl. 48–49: Vertrag zwischen dem Domkapitel und Christoph Treutmann, 14.9.1769. Zur Orgelbaufirma Treutmann sowie zur Wartung der Domorgeln in der Folgezeit durch den Magdeburger Orgelbauer Johann David Tintzsch (ab 1774) sowie den Schönebecker Orgelbauer Johann David Hamann (ab 1786) vgl. Behrens, *Zur Situation und Bedeutung der Magdeburger Orgelbauwerkstätten* (wie Anm. 25), S. 118ff., und LHASA, MD, Rep. A 12 Spec., Magdeburg Nr. 31 (wie Anm. 18), Bl. 101, 145ff.

folgte die Vertragsabwicklung offensichtlich nicht mehr auf direktem Weg zwischen dem Domkapitel und dem Orgelbauer, sondern wurde auf Anweisung des Domkapitels dem Organisten übertragen.³³

Das Schicksal der beiden anderen Orgelinstrumente war dem der Compenius-Orgel ähnlich. Die kleine, aus Haupt- und Brustwerk sowie Rückpositiv bestehende Orgel, deren Register überwiegend im Chorton standen, war spätestens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts reparaturbedürftig.³⁴ Vorstöße von Tegetmeyer, Herbing und Burgmüller, „ein gantz neues mäßiges werck etwa auf dem Schüler Chor“ errichten zu lassen,³⁵ schlugen fehl. Erst nachdem Burgmüller 1767 den „gänzlichen Verfall des kleinen Orgelwerks“ meldete,³⁶ entschloss sich das Domkapitel, eine neue Orgel mit zehn Registern aus Privathand zu kaufen.³⁷ Doch auch dieses Instrument des Magdeburger Kaufmanns Charton musste bald wieder repariert werden³⁸ und war Beschädigungen durch die „CurrendeKnaben“ ausgesetzt. Sievers beklagte 1794, dass die kleine Orgel

„beständig dem Muthwillen und Frevel der zügellosen Jugend ausgesetzt [war], und es hat selbige mich von meinem ersten Hiersein an, beständig außerordentlichen Verdruß kosten und Mühe verursacht, bald wenn Pfeifen herausgenommen[,] die ich wieder hineinsetzen – bald welche gedrückt[,] die ich wieder ausbeßern laßen mußte[,] oft wurden die Balge [!] zerschnitten und oft war in das Werk selbst gebrochen und mancherley Unheil in selbigem angerichtet. Anfangs tobte und zürnte ich, allein vergeblich, und da ich niemahls den Thäter attrappiren [ertappen] konte, so ertrug ich es tacite [schweigend]“.³⁹

33 LHASA, MD, Rep. A 12 Spec., Magdeburg Nr. 31 (wie Anm. 18), Bl. 101: Vertrag zwischen Burgmüller und Johann David Tintzsch, 19.9.1774, vgl. auch die Korrespondenz zwischen dem Domkapitel und Sievers, ebd., Bl. 102ff.

34 LHASA, MD, Rep. A 3a XVIII Nr. 172 (wie Anm. 17), Bl. 3–6: Bericht des Domvogteiamtsschreibers Victor Stein über die Besichtigung der kleinen Orgel, bei der außerdem der Quedlinburger Orgelbauer Johann Decker, Domorganist Jacob Hasse und der Summissarius anwesend waren, 22.4.1680, hier auch Disposition des Instruments.

35 LHASA, MD, Rep. A 12 Spec., Magdeburg Nr. 31 (wie Anm. 18), Bl. 1: Memorial Tegetmeyers an das Domkapitel, 5.9.1763 (daraus das Zitat, siehe Abb. 1 im Anhang. Dem Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Magdeburg, Herrn Dr. Ralf Lusiardi, sei für die Veröffentlichungsgenehmigung der im Anhang abgebildeten Dokumente herzlich gedankt.); siehe auch Bl. 3–4: Memorial Herbings an das Domkapitel, 11.3.1765, und Bl. 19–20: Memorial Burgmüllers an das Domkapitel, 26.3.1767.

36 LHASA, MD, Rep. A 12 Spec., Magdeburg Nr. 31 (wie Anm. 18), Bl. 19–20: Memorial Burgmüllers an das Domkapitel, 26.3.1767, hier auch: „Dieses Orgelwerk, welches nunmehr 232 Jahr gestanden, ist durch den vieljährigen Gebrauch so ins Abnehmen gerathen, daß es durch eine Reparatur wiederherzustellen nicht möglich ist.“

37 Ebd.

38 Ebd., Bl. 117–118: Memorial von Sievers an das Domkapitel, 27.3.1778; Bl. 131: Bestätigung von Johann David Tintzsch über geleistete Arbeiten an der kleinen Orgel, 5.9.1778; Bl. 134: Rescript des Domdechants an Kämmerer Schollinus, 9.9.1780. Bei Palme, *Die Orgelwerke Magdeburgs* (wie Anm. 14), S. 331, Chuston statt Charton. Möglicherweise handelt es sich um den Kaufmann Louis Barthelmi Charton, vgl. auch Henri Guillaume Nathanael Tollin, *Geschichte der Französischen Colonie von Magdeburg*, 6 Bde., Halle 1887–94, hier Bd. II, Halle 1887, S. 70. Freundliche Auskünfte des Stadtarchivs Magdeburg und der Kirchenbuchstelle der evangelischen Kirchengemeinden der Stadt Magdeburg.

39 Ebd., Bl. 170: Memorial von Sievers an das Domkapitel, 1.7.1794.

Das Domkapitel ordnete daraufhin diverse Neuregelungen der Schlüsselgewalt an und verfügte, dass „die CurrendeKnaben nicht, wie bisher, sich auf dem Orgel Chor aufhalten, sondern künftig, wie auch in den vorigen Zeiten geschehen ist, ihren Plaz [!] auf dem untern kleinen Chor haben, und während des Gottesdienstes unter beständiger Aufsicht des Chorals, der das Kirchen Singen verrichtet, verbleiben sollen“.⁴⁰

Dem Zustand der Domorgeln ist es zu schulden, dass der Organist während des Gottesdienstes zwischen den verschiedenen Instrumenten zu wechseln hatte. Die Begleitung der Lieder⁴¹ und sicherlich auch das Präludieren erfolgte auf der Compenius-Orgel. Für die Figuralmusik stand zunächst das Positiv bereit,⁴² das aber wohl spätestens um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr verwendet werden konnte. Schließlich fand 1778 Orgelbauer Johann David Tintzsch (1732–1786) „alte rudera [Trümmer] eines alten auf dem praelaten Gang befindlich gewesenem halb vermoderten positivs“.⁴³

Statt des defekten Positivs kam nun die kleine Orgel bei der Aufführung von Figuralmusik zum Einsatz. Burgmüller hatte 1767 beim Erwerb des kleinen Chartonschen Instruments darauf gedrungen, dass Ankauf und Transport schnell vonstatten gehen, damit „selbiges bey nächst bevorstehender Passions Music gebraucht werden könnte.“⁴⁴ 1778 erhoffte sich Sievers, dass auch diese kleine Orgel

„in brauchbarern standt gesetzt wird, so daß selbige auch an denen tagen[,] wo musique ist[,] zum gantzen Gottesdienst gebraucht werden kann, und die Unordnung dadurch vermieden wird, die bey deren jetzigen verfaßung oftmahlen leicht entstehen könnte, wenn bey Ermangelung eines sublevanten [Gehilfen], während des Hauptliedes ich abberufen, die Orgel stehen und zur musique nach der kleinen Orgel gehen muß.“⁴⁵

Der Wechsel zwischen der großen und kleinen Orgel war noch 1784 üblich, als das Domkapitel Sievers anwies, dass er „bey dem Nachmittags Gottesdienst am Michaelis Tage beständig auf der großen Orgel bleiben“ solle. Damit „aber das Accompagnement mit der kleinen Orgel bey der als der gewöhnlichen Music nicht ganz unterbleibe“, habe Sievers „dazu jemand anders, allenfalls einen Schüler, der dazu tüchtig ist, zu bestellen“.⁴⁶

Eine Lehrtätigkeit der Organisten in der seit 1676 bestehenden Domschule⁴⁷ wurde in den Bestallungsurkunden nie vermerkt. Nur als das Domkapitel 1755 den vormaligen Telemann-Schüler, den „Praefekten des Schulchores“ und Infimus im Schulkollegium,

40 Ebd., Bl. 169: Rescript des Domdechants, 10.7.1794. Zur Stellung der Choralen vgl. Hobohm, *Die Organisation und Bedeutung des Magdeburger Musiklebens* (wie Anm. 2), S. 14.

41 Zu Liedern „mit Orgelklang“ und Liedern, die nur von den „Vicarien und [dem] gesamte[n] Chor“ gesungen wurden oder die „Von den Musicanten“ begleitet wurden, vgl. LHASA, MD, Rep. A 3a (Domkapitel zu Magdeburg) XVIII Nr. 101: *Acta betreffend das wegen Reformation des Gottesdienstes in der Domkirche am 30ten November 1667 gefeyerte Jubelfest*, nicht foliiert.

42 Rep. A 3a XVIII Nr. 172 (wie Anm. 17), Bl. 7: Memorial Hasses, 19.2.1684, darin: „das positiv, so zur Music gebraucht wird“.

43 LHASA, MD, Rep. A 12 Spec., Magdeburg Nr. 31 (wie Anm. 18), Bl. 131: Bestätigung von Johann David Tintzsch über geleistete Arbeiten an der kleinen Orgel, 5.9.1778.

44 Ebd., Bl. 22: Memorial Burgmüllers an das Domkapitel, 30.3.1767.

45 Ebd., Bl. 117–118: Memorial von Sievers an das Domkapitel, 27.3.1778.

46 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 81: Rescript des Domdechants an Sievers, 9.9.1784.

47 Zur Schulgründung vgl. Holstein, *Geschichte des Königlichen Domgymnasiums zu Magdeburg* (wie Anm. 2), S. 32f.

August Bernhard Valentin Herbing,⁴⁸ zum Adjunktus des alternden Georg Tegetmeyer ernannte, wurde im Entwurf des Anstellungsvertrages nachträglich notiert, dass Herbing „sich bey der Information der Jugend in Unsrer Dom Schule nach unsrer Verordnung mit gebrauchen laßen“ solle.⁴⁹ In der nur wenige Jahre später ausgestellten Bestallungsurkunde zum Domorganisten werden allerdings keine schulischen Verpflichtungen mehr erwähnt.⁵⁰ Erst als im Jahre 1806 der bisherige Domchoral und Praefectus des Chores, Johann Karl Heinrich Banck, zum Organisten ernannt wurde, sollte er zusätzlich auch Unterricht in der Domschule (Musik, Orgelspiel und andere Schulwissenschaften) unentgeltlich erteilen.⁵¹

Der Domorganist füllte sein Amt üblicherweise bis zum Tod aus, in den letzten Lebensjahren oft unter Zuhilfenahme eines Adjunktus. Er gehörte zum Collegium Vicariorum, erhielt also seine Bezüge zu einem Teil aus den Vikarien.⁵² Ansprüche aus der an das Organistenamt gebundenen Vicarie S. Clementis, die ein gleichbleibendes Quantum an Weizen und Roggen einbrachte,⁵³ erloschen mit dem Tod des jeweiligen Inhabers.⁵⁴ Bis in das Jahr 1723 hinein verfügte das Collegium Vicariorum zudem über Häuser „in den sogenannten Trollmännichen“. Als jedoch diese auf Anweisung des Fürsten Leopold I. von Anhalt-Dessau (1676–1747) im Hinblick auf geplante Neubauten „binnen 14 Tagen zu reumen“ waren, wandte sich Domorganist Georg Tegetmeyer bestürzt an das Domkapitel, weil die „Miethen überdem am neuen Marckte [= Domplatz] so rahr und kostbahr [seien], daß mein weniges Salarium als organiste fast darauf gehen würde“. Er erhielt daraufhin „statt der verlohrenen Wohnung [...] jehrlich 40 Thl. zur Hauß Miete“, ⁵⁵ einen Betrag, der seitdem auch in der Folge an die Organisten gezahlt wurde.

48 Ebd., S. 64; Hobohm, *Herbing* (wie Anm. 8); Hermann Kretschmar im Vorwort zu der in Anm. 8 genannten Edition, der mehrere Dokumente aus LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9) abdruckt.

49 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 1–2, 5.9.1755.

50 Ebd., Bl. 3: Bewerbung Herbings, 20.9.1764 (siehe Abb. 2 im Anhang).

51 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 121, 22.9.1806.

52 Vgl. Mitgliederliste des Domkapitels u. a. in LHASA, MD, Rep. A3a Domkapitel Magdeburg Tit. XVIII Nr. 196: *Acta die Celebrirung des auf den 1sten Advent Sontag ao. 1767 einfallenden Zweijten Jubilæi Reformationis der Hohen Stiffts Kirche zu Magdeburg De ao 1767* (nicht foliiert), und diverse Bestallungsurkunden, siehe LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 1 und 2 (siehe Anm. 7 und 9). In Bezug auf Sievers heißt es an anderer Stelle, dass der Organist „auch gleich seinen Antecessoren in officio die von Alters her dem organisten auch incorporirte Vicarie S. Clementie, nebst der Stelle in Collegio Vicariorum residertium bey unserer Dom Kirche conferiret“ würde, vgl. LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 114f.: Abschrift einer Akte vom 23.8.1806 über Einkünfte des Domorganisten, exemplifiziert am Beispiel von Sievers. Vgl. auch Georg Adalbert von Mülverstedt, *Zur Magdeburgischen Hierographie. Die Altäre und Vicarien im Dom und in der Nicolaikirche zu Magdeburg*, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, Magdeburg* 5 (1869), S. 105–116.

53 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 6.

54 Ebd., Bl. 7, 10: Betr. Gesuch der Tochter Georg Tegetmeyers.

55 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 1 (wie Anm. 7), Bl. 76–77: Memorial Georg Tegetmeyers an das Domkapitel, 23.1.1723; vgl. auch ebd., Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 114–115. Zu den Vikarienhäusern in den „sogenannten Trollmännichen“ (benannt nach dem ehemaligen Kloster der Brüder vom gemeinsamen Leben, der Hieronymiten, auch als Trillmönche, Trillmännchen, Trollbrüder, Trollmönche, Troilusbrüder oder Trüllmönche bezeichnet, etwa im Bereich des heutigen südlichen Fürstenwalls) vgl. *Häuserbuch der Stadt Magdeburg*, Tl. 1: 1631–1720, Magdeburg 1931, Tl. II, aus dem Nachlass von Ernst Neubauer bearbeitet und mit Registern versehen von Hanns Gringmuth-Dallmer, Halle 1956, besonders Tl. I, S. 145f., 159f., Tl. II, S. 56ff., S. 65 (*Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt* 12). Tegetmeyer kaufte 1723 ein Haus am Friedhof der Sebastianskirche; vgl. ebd. Tl. II, S. 54f.

Die Besoldung der Magdeburger Domorganisten bestand aus 75 Talern, 12 Scheffel Roggen und 40 Talern für die Miete. Hinzu kamen die Zuwendungen aus der Vicarie und einige Akzidenzien, z. B. wenn der Organist „bey Herumführung der Fremden die Orgel gespielt“ hat.⁵⁶ Die festen Einkünfte des Magdeburger Domorganisten lagen damit im unteren Drittel der Besoldungen für die Organisten der Magdeburger Stadtkirchen⁵⁷ und weit unter denen der an der Domschule tätigen Kollegen,⁵⁸ schienen aber dennoch durchaus lukrativ zu sein, was einige Bewerber um das Amt zur Sprache brachten. Kein Hehl am materiellen Zugewinn machte z. B. der ständig unter finanziellen Nöten leidende Organist am Kloster Unser Lieben Frauen, Otto Philipp Märtens, der sich 1766 und 1776 erfolglos um die Domorganistenstelle bewarb.⁵⁹ Auch Johann Friedrich Ludwig Sievers wies bei seiner Bewerbung darauf hin, dass „die Einkünfte“ als Organist der Andreas-Kirche in Braunschweig „nicht so beschaffen [sind], daß ich mit meiner jetzt zahlreich gewordenen Familie davon nothdürftig leben kan.“⁶⁰

Die Bewerber um die Organistenstelle am Dom zu Magdeburg stammten vorrangig aus dem Magdeburger und Halberstädter Raum, kamen aber auch aus Havelberg, Zerbst, Braunschweig, Wolfenbüttel, Dessau und Berlin (siehe Anhang). Offensichtlich strahlte die besondere Bedeutung eines Doms auch auf das Renommee des Organistenamts aus. Das zeigt die stattliche Reihe von Bewerbern, die sich für das 18. Jahrhundert nachweisen lassen und die vermutlich – wie schon ein Kandidat 1647 äußerte – eine „große beliebung [verspürten,] bey dieser ansehnlichen undt in der gantzen Weldt berühmten hohen Stiffts Kirchen mich gebrauchen zu lassen.“⁶¹

Zu den Interessenten um die nach dem Tod von Johann Christian Burgmüller zu besetzende Domorganistenstelle gehörte 1776 auch Johann Christoph Kühnau (1735–1805). Er, der seiner Bewerbung Empfehlungsschreiben von Christian Friedrich Schale und Johann Philipp Kirnberger beifügte (siehe Abb. 4 im Anhang),⁶² hatte in Magdeburg u. a. das Landschullehrerseminar am Kloster Berge besucht, und war, als

56 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 114–115: Abschrift einer Akte über Einkünfte des Domorganisten, 23.8.1806. Vgl. auch ebd., vol. I, Bl. 3: Bestallung für Georg Schüler, 3.3.1654, und Bl. 25: Bestallung für Christoph Götten, undatiert, hier noch ohne den Zusatz der 40 Taler Hausmiete, da Götten noch die Kurie nutzen konnte.

57 Eine Übersicht der Salaria der Organisten bei Hobohm, *Die Organisation und Bedeutung des Magdeburger Musiklebens* (wie Anm. 2), S. 18.

58 Holstein, *Geschichte des Königlichen Domgymnasiums zu Magdeburg* (wie Anm. 2), S. 59.

59 „Ich habe seit etlichen Jahren bey der hiesigen Closter Kirche U. l. Frauen als Organist bey einem sehr geringen Gehalt gestanden, habe auch ohnerachtet meine Verrichtung durch Verlegung der Guarnison Kirche ungleich vermehrt worden, demnach bey diesem geringen Gehalte, mich durch unermüdeten Fleiß immermehr zu perfectioniren gesucht, und wünschte nichts mehr als durch gnädigster conferirung der vacanten Dohm Organisten=Stelle, meine Umstände verbeßert zu sehen.“, vgl. LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 18: Bewerbung von Otto Philipp Märtens, 27.2.1766. Ähnlich ebd., Bl. 41: Bewerbung desselben vom 5.9.1776. Vgl. auch Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, Hamburg 1783–1786, hier: Jg. 2 (1784), 1. Hälfte, S. 41f.; Brit Reipsch, *Märtens, Otto Philipp*, in: *Magdeburger Biographisches Lexikon* (wie Anm. 10), S. 445.

60 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 50: Bewerbung von Sievers, 19.8.1776.

61 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 1 (wie Anm. 7), Bl. 7: Bewerbung von Benedictus Höfer, 10.7.1647.

62 Ebd., Bl. 56: Empfehlungsschreiben von Johann Philipp Kirnberger für Kühnau, 14.8.1776, und Bl. 57: Empfehlung des Berliner Domorganisten Christian Friedrich Schale, 10.8.1776. Er attestierte, dass „H. Kühnau nicht allein genugsame Geschicklichkeit zum Organisten, sondern auch in anderen Musicalischen Wissenschaften besitzt“.

er sich am Magdeburger Dom bewarb, Lehrer an der Realschule in Berlin sowie Leiter des dortigen Schulchores.⁶³ Kühnau wurde nicht zum Probespiel zugelassen. Aus dem großen Kreis der Bewerber zog das Domkapitel Theodor Gottlieb Besser, Organist an St. Peter und Paul in Halberstadt, und Johann Friedrich Ludwig Sievers aus Braunschweig in die engere Wahl. Das Probespiel der beiden Kandidaten wurde vom Domschmissarius Johann Friedrich Ruhe (1699–1776)⁶⁴ und vom Kantor der Altstädtischen Schule Johann Heinrich Rolle am 21. September 1776 begutachtet. Ruhe berichtete darüber dem Domkapitel:

- „1.) Herr Beßer hat sich, was Fertigkeit und solidite betrifft [!], als organist gezeiget.
- 2.) Herr Sievers hat auch, ob er gleich die musicalische Stärcke nicht besitzt, sein Vermögen dargethan.
- 3.) Was das Singen im hohen Chor anlanget, habe ich Sie beyde ziemlich egal befunden.“⁶⁵

Johann Heinrich Rolle traf in seinem Gutachten über das „Orgelspielen“ der beiden Bewerber sowie über „die Ausführung derer ihnen vorgegebenen Probestücken“ eine ähnliche Feststellung (siehe Abb. 3 im Anhang):

„H. Beßer aus Halberstadt hat gezeigt, daß er der Orgel mächtig ist. Er hat mit viel musikalischer Gründlichkeit die ihm vorgegebenen Probestücke ausgeführt, viel Kenntniß in einer richtigen Harmonie und geschickten Modulation bewiesen, und nach Verhältniß der sich sehr schwehr spielenden Orgel zugleich viel Fertigkeit gezeigt.

H. Sievers aus Braunschweig spielt in seiner Art recht gut und fertig, wie wohl nicht mit eben der Stärke und musikalischen Gründlichkeit, als ersterer; doch hat er im Spielen etwas gefälliges, das mit mehrerer musikalischer Richtigkeit verbunden, sich Kennern und Nicht-Kennern ungleich beßer empfehlen würde.“⁶⁶

Die Kandidaten wurden in erster Linie im Hinblick auf ihre spieltechnischen und sängerischen Fähigkeiten geprüft. Kirnberger hatte dagegen in seinem Empfehlungsschreiben für Kühnau andere Schwerpunkte gesetzt (siehe Abb. 4 im Anhang).

„Kenner so wohl als Liebhaber der Musick erinnern sich immer mit Vergnügen an die vortreflichen Kirchenmusicken, die theils von ihm selbst componirt worden, theils unter seiner Direction aufgeführt sind. In jenen hat niemand einen reinen Geschmack in der Musick vermißt, und ein jeder hat sie mit Vergnügen gehört. Bey diesen hat er gezeigt, daß selbst ein Bachisches Oratorium aufzuführen ihm nicht zu schwer sey. Das Chor der Realschule ist von ihm errichtet, und zu einem solchen Flor gebracht

63 Georg Feder, *Kühnau, Johann Christoph*, in: MGG, Bd. 7, Kassel u. a. 1958, Sp. 1854–1857.

64 Zu Ruhe vgl. Hans Rudolf Jung, *Dom-Schmissarius Johann Friedrich Ruhe (1699–1776) und seine Gambesonaten*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 2), S. 57–93.

65 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 64.

66 Ebd., Bl. 65. Vollständige Wiedergabe des Briefes im Beitrag von Ralph-Jürgen Reipsch, *Der Briefwechsel des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle, S. ...-... im vorliegenden Band*.

worden, daß alle Kenner der Musick ihm den Vorzug vor allen übrigen Chören dieser Stadt geben; sowohl was die Auswahl der Stücke, deren mehrere er selbst componirt hat, als auch was die Ordnung und Genauigkeit betrifft, mit welcher es sich hören zu laßen gewohnt ist.“⁶⁷

Das Komponieren und Aufführen von Kirchenmusik jedoch wurde vom Organisten am Magdeburger Dom ebenso wenig erwartet wie die Leitung des Domchores.⁶⁸ Diese Aufgaben lagen vollständig in den Händen des als Director Musicus am Dom wirkenden Summissarius. Daran änderte auch das Ersuchen Johann Friedrich Ludwig Sievers' nichts, der 1804 um eine Gehaltserhöhung bat, woraufhin das Domkapitel die Einkünfte des Organisten denen des Summissarius Johann Friedrich Ruhe gegenüberstellte.⁶⁹ Vorausgegangen war eine Eingabe des Organisten, in der er sich beschwert, dass er „nicht so hoch als andre officianten steht“, insbesondere weniger als der Summissarius bekäme. Ihm wurde daraufhin mitgeteilt, dass diese auch „mehr Arbeit haben und ihnen nicht so wie Euch [Sievers] Zeit übrig bleibt, um sich durch Privat Unterricht Neben-Verdienst zu erwerben.“⁷⁰ – um diese Zeit ein gebräuchliches Argument, um Besoldungswünsche von Organisten abschlägig zu behandeln.⁷¹ Sievers' Aktivitäten außerhalb seines Amtes dürften dem Domkapitel bekannt gewesen sein. Seit 1780 veranstaltete er im „Roten Saal“ des Klosters Unser Lieben Frauen eine eigene öffentliche Konzertreihe, in der vorrangig Magdeburger Musikliebhaber und Dilettanten, gelegentlich auch auswärtige Virtuosen musizierten.⁷² Eigene Konzerte im Dom anzubieten, wäre für Sievers vermutlich nicht möglich gewesen.

Diesen zeitgemäßen Aktivitäten von Johann Friedrich Ludwig Sievers stand eine Amtsaufgabe beinahe paradox entgegen: In den reformierten Dom- und Stiftskirchen hatten die Mitglieder des Collegium Vicariorum als „Sing=Stell=Vertreter“ der Domherren und Kanoniker täglich „in ihrer förmlichen Amtsbedienung und umhangenen Chor-röcken, ohne irgend einer Versammlung von Zuhörern [...] ihre sogenannten Horas oder Stunden ab[zuhalten].“⁷³ Auch im Magdeburger Dom, in dem seit dem ersten Advent 1567 evangelisch gepredigt wurde, waren von dem Kollegium der Vikare täglich die Horen abzuhalten.⁷⁴ Die Organisten nahmen daran teil. Noch 1806 erkundigt sich der Altstadtkantor Johann Friedrich Ludwig Zachariä im Zusammenhang mit seiner Bewerbung zum Domorganisten danach, ob die Stelle auch getrennt vom Vikariat vergeben werden würde. In diesem Falle könnte er seinen

67 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 56.

68 Zur Sängerbesetzung am Dom vgl. Hobohm, *Zur Organisation und Bedeutung des Magdeburger Musiklebens* (wie Anm. 2), S. 14.

69 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 85, undatiert [1804].

70 Ebd., Bl. 86: Domdechant an Sievers, 13.9.1804. Zur Eingabe von Sievers vgl. ebd., Bl. 83–84, 12.3.1804.

71 Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982, S. 112 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXIII).

72 Reipsch, *Sievers* (wie Anm. 10).

73 Christian Carl Rolle, *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weitem Ausbreitung der Musik*, Berlin 1784, S. 44.

74 Dietrich Pietschmann, *Die Säkularisierung des Domkapitels in Magdeburg und seiner Nebenstifter*, in: *Beiträge zur Geschichte des Erzbistums Magdeburg*, hrsg. von Franz Schrader, Leipzig 1968, S. 123–154, hier S. 128 (*Studien zur katholischen Bistums- und Klostersgeschichte* 11).

„jetzigen Posten beybehalten [...], weil die Geschäfte beyder Stellen nicht in Collision kommen, da ich nur alle hohe Festtage eine kurze Kirchen-Musik aufzuführen habe, die schon beendigt ist, ehe der Gottesdienst im Dom beginnt, und ich an einem solchen Tage einen geschickten Mann stellen würde, der unter der Hora für mich spielte.“⁷⁵

Mit der auf vorreformatorische Traditionen zurückgehenden Verpflichtung zur Teilnahme an den Horen sowie dem weiteren, den Strukturen der ehemaligen Kathedralkirche verhafteten Handlungsbereich und seinen sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen blieb das Berufsbild des Organisten am Magdeburger Dom während des 17. und 18. Jahrhunderts weitgehend unverändert. Die Verpflichtung zum Unterrichten an der Domschule spielte erst wenige Jahre vor der Auflösung des Domkapitels 1810 eine Rolle. Gutachter-, Kompositions- und private Unterrichtstätigkeit als Möglichkeit des Zuverdienstes waren dagegen immer auch Ausdruck des persönlichen Engagements jedes einzelnen Domorganisten. Am Magdeburger Dom waren in dieser Hinsicht während des gesamten 18. Jahrhunderts ambitionierte Organisten beschäftigt, die als Künstler, Komponisten, Orgelsachverständige oder Konzertveranstalter über das gewöhnliche Maß hinausstraten – sei es der ob seiner Gutachtertätigkeit geschätzte,⁷⁶ „in vielen Dingen etwas extraordinaires und verwunderungs=würdiges“⁷⁷ aufweisende Tegetmeyer, der zu den Subskribenten von Telemanns Tafelmusik und Pariser Quartetten gehörte, sei es der wegen seiner originellen, zwischen Lied und Ballade stehenden Kompositionen über Magdeburg hinaus bekannte Herbing, oder sei es der das öffentliche Konzertwesen der Stadt befördernde Johann Friedrich Ludwig Sievers, dessen virtuose Klaviersonaten in Cramers *Magazin der Musik* wegen ihrer Modernität und Brillanz Erwähnung fanden.⁷⁸ Dieser Domorganist, dessen „gefälliges“ Spiel Rolle hervorgehoben hatte, scheint die Ära der so genannten Konzertorganisten des 19. Jahrhunderts einzuleiten,⁷⁹ wenngleich die Konditionen des Magdeburger Amtes diese Entwicklung nicht förderten. Ein neuerlicher Vorstoß in diese Richtung konnte erst Jahrzehnte später nach den Wirren der westfälischen Regierungszeit erfolgen.

75 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 2 (wie Anm. 9), Bl. 92–93: Bewerbung von Johann Friedrich Ludwig Zachariä, 24.8.1806, Hervorhebung original.

76 Für freundliche Hinweise danke ich Herrn Dr. Wolf Hobohm (Magdeburg).

77 LHASA, MD, Rep A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 1 (wie Anm. 7), Bl. 62: Abnahme des Probespiels von Tegetmeyer durch Summissarius Georg Heidler und Kantor Friedrich Just Hoppe, 3.4.1715.

78 Cramer, *Magazin der Musik* (wie Anm. 59), hier: Jg. 1 (1783), 1. Hälfte, S. 479.

79 Edler, *Der nordelbische Organist* (wie Anm. 71), S. 118ff., 211ff.

Anhang:

Bewerber um das Magdeburger Domorganistenamt (1643–1806) nach LHASA, MD, Rep. A 12 Spec., Magdeburg Nr. 17 Bd. 1 und 2

Domorganist Martin Scholle (1643–1644, gest. 2.10.1644)

Bewerber 1643:

nicht bekannt, der Dresdner Hoforganist Hans (Johann) Klemm setzt sich in einem Empfehlungsschreiben für einen Sohn Johann Hermann Scheins ein (Johann Samuel Schein)

Vermutlich zwischen 1644 und 1649 keine feste Besetzung (auch Martin Scholle ist am 3.7.1644 noch nicht im Besitz einer Bestallungsurkunde)

Bewerber nach 1644:

Nicolaus Müller aus Egelin, 3.12.1644

Daniel Faulicke, Domorganist aus Merseburg, 3.7.1646

Benedict Höfer, Organist an St. Peter in Braunschweig, 10.9.1647

Domorganist Bernhard Meyer (im Amt: 1649–1654)

Bewerber 1649:

Johann Bredwitz

Domorganist Georg Schüler (Bestallung am 3.3.1654, gest. 1667)

Domorganist Christoph Götten (zwischen 1667 und 1676 [?])⁸⁰

Domorganist Christian Friedrich Strunck (Bestallung am 19.7.1676, gest. 1676)

Domorganist Jacob Hasse (Bestallung am 2.9.1677, gest. im Oktober 1714)

Bewerber 1714:

Johann Christian Stuhlmann, geboren in Zerbst (Bewerbung erfolgt aus Magdeburg)

Johann Albert Schöpe, Organist zu St. Catharinen, Magdeburg

Valentin Bartholomäus Haußmann, Organist in Schafstädt (Sohn von Valentin Haußmann d. J. aus Löbejün)

Simon Conrad Lippe, Johannisorganist Magdeburg [?]

Matthias Rostcke, Stadtorganist in Havelberg

W. G. Haake, Organist in Brandenburg

Johann Caspar Hiersche, Organist und Scholar in der Neustadt Magdeburg

Interimistisch besorgten den Organistendienst vom 22.7.1714 bis 24.2.1715:

Johann Neudi, Organist am Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg

Johann Christoph Francke, Choral am Dom

Domorganist Georg Tegetmeyer (Bestallung am 12.6.1715, gest. 19.9.1764)

Domorganist August Bernhard Valentin Herbing (Bestallung am 22.9.1764, gest. 26.2.1766)

Amtseinführung erfolgte ohne Bewerbungsverfahren

80 Valentin, *Musikgeschichte Magdeburgs* (wie Anm. 7), S. 33, gibt statt Götten im Jahr 1665 Christoph Stöcken als Domorganisten an. Vgl. aber in o. g. Akte, Bl. 24, Memorial von Jacob Hasse, der seinen „proantecessoren H. Götten“ erwähnt, und ebd., Bl. 25 die undatierte Anstellungsurkunde für Christoph Götten.

Domorganist Johann Christian Burgmüller (Bestallung am 11.3.1766, gest. 12.7.1776)

Bewerber 1766:

Christian Heinrich Müller, Organist in Halberstadt (nochmalige Bewerbung 1776)

David Georg Höltzner, Burg

Johann Dietrich Christian Graff, Organist der Hauptkirche in Wolfenbüttel

Heinrich Philipp Grunert

Theodor Gottlieb Besser, Organist an St. Petri und Pauli in Halberstadt (nochmalige Bewerbung 1776)

Otto Philipp Märtens, Organist am Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg (nochmalige Bewerbung 1776)

Domorganist Johann Friedrich Ludwig Sievers (Bestallung am 22.9.1776, gest. 28.6.1806)

Bewerber 1776:

Johann Ferdinand Süssmilch, Sohn von Christoph Andreas Süssmilch (Jacobi-Organist in Magdeburg)

Adam Gottfried Weicke, Schüler von Burgmüller

Johann Adam Ziegler, Organist an der Heilig-Geist-Kirche in Magdeburg

Otto Philipp Märtens, Organist am Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg (s. o.)

Theodor Gottlieb Besser, Organist an St. Peter und Paul in Halberstadt (s. o.)

Christian Heinrich Müller, Domorganist in Halberstadt (nochmalige Bewerbung, s. o.)

August Ludwig Mushacke, Braunschweig

Johann Christoph Kühnau, Kantor der Realschule, Berlin

J. A. L. Meinshausen, Organist an der französisch-reformierten Kirche, Halle

Maximilian Ehrenburg, Hofmusiker in Dessau (Schüler von Gottfried August Homilius in Dresden)

August Werner Keyser, Kantor in Wolmirstedt

Johann Karl Heinrich Banck (Bestallung am 22.9.1806, gest. 2.5.1842)

Bewerber 1806:

Crusius, Organist an St. Gotthard in Braunschweig

Johann Wilhelm Schulze, Organist in Schönebeck

Johann Christian Samuel Müller, Domorganist in Halberstadt

Johann Friedrich Ludwig Zachariä, Musikdirektor der Stadt Magdeburg

C. G. Gehrmann, Kantor, Organist und Lehrer in Salbke

Johann Andreas Seebach, Organist am Kloster Berge bei Magdeburg

Prager, Domorganist in Havelberg

Wilhelm Holzmärker, Organist an der St. Bonifatius- und Mauritiuskirche in Halberstadt

Friedrich Kühnau, Sohn von Johann Christoph Kühnau

Zur reparatur beyder itzigen Orgeln getraue ich mich nicht
zu wagen. Denn wenn sie auf aufschafft geschicket, so werden
etlich von ihrem Tausch, und unvollkommenen und nach
meiner Kunstschafft dergleichen Arbeit über ein solches Geld
laufen, vergangen in Kaufman hin, das wenn ein ganz
neues mäsiges Werk etwa auf den Hüften (vor angelegt
werden könnte, was zu Subsonige so in der großen Orgel über
flüßig und die kleine defekte Orgel ganz neuweg gemacht
werden könnte, was etwa sehr gut mit employret werden könt
schicket, so ist nicht in der Kunst von einem Lieblichen effect
seyn, sondern auch mit wenigeren Kosten als die repara-
turer. Das alte werden besichtigen vor dem Richte.
Dortof einem Kaufman, dem Capital überlassen, alles lediglich
zu gütlich geschickter Lustbegierung. So ist in devotischer
Veneration verbleiben.

Georg Meißner, Tischlauffender Loth
und Organistenmacher
Magdeburg

Magdeburg den
17ten Junij 1703

unterhändigster
Georg Legetmeyer
Vice et Org.

Hochwürdige, Durchlauchtigste, Hoch- und Hochw
 lobene Herren,
 Gnädige Herren,

Ich, Hochwürden, Hochfürstlichen Durchlauchtigen,
 Hoch- und Hochwohlgeborenen Erzbischofen in Eudorfhain
 mit zu bringen, sey es der göttlichen Jungfau
 nach Ihm neuen Rath gefallen, wann Emeriten
 ein bischöflichen Organisten und Vicarium in Summo,
 George Segetmeyer, nach einer langwierigen Krank
 heit den 19. Junii mit einem Zeitverlust in
 die Irigkeit zu versetzen, nach dem meine Selbst
 nach Capitul erwidert zu sein. Darum muß die
 Erwid. all. Comodita Organisten u. Vicarium Stelle so
 ladigt werden, und ich schon seit vielen Jahren
 namentlich in General Capitul Regidii d. 2. Septemb
 1755, von einem Hochwürdigem Dom Capitul
 mit quädigt eigener Erwählung, den folgenden Geor
 Segetmeyer, mit der schonfliehen Konfirmation, ad
 glect worden: Ich ist nun in allem Willen die
 nicht ihm als Organist und Vicarium in Clu
 fulden solta; ich auf inbrücken schon, nach das Org
 nisten Clu. bezieht, in derballe Bewuß an die

Abb. 2: Bewerbung von August Bernhard Valentin Herbing um die Domorganistenstelle, 20. September 1764.

Ich so ganz allein geben zu verwalten müssen: Als auch in demselben
 Hr. Hochwürden, Hochfürstliche Durchlauchten, Hoch und Hochwohlgebornen
 Gnaden, unterthänig anzuflehen,
 ich und gedenke mich zu bitten: mir ein, wenigstens
 ein mündliches Emeriti, valdige und gründlichst professus
 Organisten und Vicarinstelle zu conferieren, und dem
 Collegio Vicariorum in Suavia gründliche Anweisung zu geben,
 mich in das Collegium zu recipieren und introducieren,
 was auf ein, in meinerocation und Confirmation
 zum Adjunctur, gründlichst professus... Königlichem
 bey demselben zu haben.

Hr. Hochwürden, Hochfürstliche Durchlauchten, Hoch und
 Hochwohlgebornen Gnaden, besondern Gnade heißt mich zu sein,
 daß mein unterthäniges Anliegen und Bitte, in die gütliche
 Erfüllung gesehene wird. Ich ist dem mir anstehenden
 meinem unterthänigen mit dem in der Erhaltung eines
 unternommenen Examen, Gläubigen und Ansehenes laubend
 zu bedauern, daß ich nicht der dinstelben Veneration anstehet.

Hr. Hochwürden, Hochfürstliche Durchlauchten, Hoch
 und Hochwohlgebornen
 Meiner insondere gnädigen Herrern

Magdeburg d. 20^{ten} Junij 1764.

Augustinus, Valentin, Gumbert,

65

Die hochwürdiges Domcapitel hat die Gnade gehabt,
 mich zu erwählen und zu ernennen, das Organisten-Prober der
 beyden Cantoraten, Hr. Caplan und Gallenpach, und
 Hr. Diener mit Luauersprung, beyzuwohnen, mit pflichtmäßiger
 Besicht darau zu verhalten. Durch diese Lese und gründliche
 Besicht habe ich das Prober beyder Cantoraten beyzuwohnen
 und ihre Orgelstellen mit aller Aufmerksamkeit zuge-
 sehet, und die Ausführung derselben in dem vorgeschriebenen Pro-
 bestanden geprüft.

Hr. Caplan und Gallenpach hat gezeigt, daß er der Orgel
 mächtig ist. Er hat mit viel musikalischer Gründlichkeit die
 ihm vorgeschriebene Probestücke vorgeführt, viel Ansehen in
 einer richtigen Harmonie und geschickten Modulation bewiesen,
 und wohl Ansehung der für sich selbst geschriebenen Orgel
 zugleich viel Leichtigkeit gezeigt.

Hr. Diener mit Luauersprung spielt in seinem Art wohl
 gut und fertig, sein Werk muß nicht aben der Meider und
 musikalischen Gründlichkeit, als vorher; daß hat er in
 Orgeln etwas gefällig, daß mit mehrerer musikalischer
 Lustigkeit verbunden, für Ansehen und Nicht-Kennen nicht
 beyden vorsehen müßte. Magdeburg den 21 September
 1746.

Johann Heinrich Rolke.

Abb. 3: Schreiben Johann Heinrich Rolles an das Magdeburger Domkapitel, 21. September 1776.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Magdeburg: Rep A 12 Ältere Konsistorialbehörden im späteren Regierungsbezirk Magdeburg. Specialia, Magdeburg Nr. 31, Bl. 1.

Abb. 2: Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Magdeburg: Rep A 12 Ältere Konsistorialbehörden im späteren Regierungsbezirk Magdeburg. Specialia, Magdeburg Nr. 17 Bd. 2, Bl. 3.

Abb. 3: Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Magdeburg: Rep A 12 Ältere Konsistorialbehörden im späteren Regierungsbezirk Magdeburg. Specialia, Magdeburg Nr. 17 Bd. 2, Bl. 65.

Abb. 4: Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Magdeburg: Rep A 12 Ältere Konsistorialbehörden im späteren Regierungsbezirk Magdeburg. Specialia, Magdeburg Nr. 17 Bd. 2, Bl. 56.

In der Geschichte der protestantischen Kirchenpassion gilt die Zeit von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als eine Zeit ausgeprägter Regionalität.¹ Nach der Ablösung des responsorialen Modells in den oratorischen Passionen – zuerst bei Thomas Selle in Hamburg – bilden sich in den Dörfern, Städten und Residenzen jeweils eigene musikalische Traditionen heraus, deren Vielfalt von der jeweiligen musikalischen Leistungsfähigkeit der örtlichen Kantoren und Kantoreien abhängig und damit kaum zu überblicken ist. Erst als nach der Mitte des 18. Jahrhunderts Carl Heinrich Grauns Passionsoratorium *Der Tod Jesu* seine denkbar breite Aufnahme als Passionsmusik findet, tritt diese ausgeprägte Regionalität wieder in den Hintergrund. Eine wesentliche Voraussetzung dafür scheint im schwindenden Einfluss der lutherischen Orthodoxie zu liegen, die angesichts der aktuellen empfindsamen und gefühlsfrommen Strömungen dem Lehrcharakter der Passionslektion keine hervorragende Aufmerksamkeit mehr widmet.² Begleitet wird diese Entwicklung von einem Generationswechsel jener Komponisten, die der Gattung besondere Beachtung geschenkt haben: Gottfried Heinrich Stölzel stirbt 1749 in Gotha, Johann Sebastian Bach 1750 in Leipzig, Christoph Graupner 1760 in Darmstadt und Georg Philipp Telemann 1767 in Hamburg. Ihre jeweiligen Amtsnachfolger wenden sich der Komposition von Passionsmusiken deutlich seltener zu: Bachs italophiler Amtsnachfolger Gottlob Harrer beispielshalber komponiert ein eher klein dimensioniertes Passionsoratorium *La Passione del nostro Signore*,³ Telemanns Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bach beschränkt sich zumeist auf das Arrangieren von Pasticci aus den Passionsmusiken seines Amtsvorgängers und Taufpaten, Arbeiten, die er konsequenterweise gar nicht in das eigene Werkverzeichnis aufnimmt.⁴

1 Vgl. dazu Werner Braun, *Passion*, IV. *Die protestantische Passion*, in: MGG2, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1469–1488.

2 Vgl. die eingehende Darstellung bei Elke Axmacher, „Aus Liebe will mein Heiland sterben“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984.

3 Ein (entgegen der Angabe in RISM A/II offenbar vollständiger) Stimmensatz erhalten in PL-GD: Ms. Joh. 216; vgl. Ulrike Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsischen-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*, Beeskow 2006, S. 219–222 (*Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte* 12). Der gedruckte Umschlagtitel des Stimmensatzes nennt das Werk eine „Cantata“.

4 Vgl. Günter Wagner und Ulrich Leisinger, *Bach, Carl Philipp Emanuel*, in: MGG2, Personenteil Bd. 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 1312–1358, hier Sp. 1321f. und 1348. Ein zuvor nur kursorisch gesichteter Teil dieser Pasticci findet sich im Archiv der Berliner Sing-Akademie; der grundsätzliche Befund, dass Bachs eigenschöpferischer Anteil an diesen – freilich überaus geschickt eingerichteten – Passionen gegen Null tendiert, wird von den neuen Quellen nicht in Frage gestellt.

Die Praxis der Passionsmusiken in den sechs Magdeburger Stadtkirchen – St. Johannis als Hauptkirche, St. Ulrich, St. Katharinen, St. Jacob, St. Petri und St. Spiritus – hebt sich von dieser Entwicklung in mehrfacher Hinsicht ab. Nachzuvollziehen ist das nicht allein anhand der nachweisbaren Passionsmusiken von Christian Friedrich und Johann Heinrich Rolle, die für die Jahre von 1722 bis 1785 recht gut dokumentiert sind,⁵ sondern auch anhand der Akte A. I. P. 83 des Magdeburger Stadtarchivs, betreffend die „Passions-Büchlein“ und die „Passions-Music“ im Zeitraum von 1722 bis 1807.⁶ Diese Akte, im Folgenden kurz als „Passionsakte“ bezeichnet, befasst sich mit den vertonten Texten und liefert eine Fülle von Material, die es erlaubt, die Praxis der Passionsmusiken im fraglichen Zeitraum nachzuzeichnen. Das Jahr 1722 ist dabei gleichbedeutend mit dem Jahr des Amtsantritts von Christian Friedrich Rolle als Kantor an St. Johannis und städtischer Musikdirektor, das Jahr 1807 ergibt sich aus dem Datum des letzten Aktenstückes, wobei die Regelmäßigkeit der Aufführungen in der zeitgenössischen Beschreibung Johann Christian Friedrich Berghauers belegt ist.⁷ Der für diesen Beitrag gewählte Darstellungszeitraum lässt sich zwanglos bis in das Jahr 1816 ausweiten, denn hier zeigt ein separat überliefertes Textbuch die offenbar letztmalige Aufführung einer Passion Johann Heinrich Rolles an.⁸

Für die Jahre 1722 bis 1816 sind demnach 14 Passionsmusiken nachweisbar, wenn auch die Musik nur noch von sieben der acht Passionsmusiken Johann Heinrich Rolles erhalten ist:⁹

Christian Friedrich Rolle

- 1722 Lukas[?]-Passion, verschollen
- 1728 Matthäus-Passion, verschollen
- 1734 Markus-Passion, verschollen
- 1739 Johannes-Passion, verschollen

Johann Heinrich Rolle

- 1744 Lukas-Passion *Das schmerzliche, aber auch erquickende Angedencken des blutigen Leidens und Sterbens unsers am Creutz getödteten Fürsten des Lebens etc.*
- 1748 Matthäus-Passion *Die am Creutz über Sünde, Tod, Teufel und Hölle triumphierende Liebe unsers Blut-Bräutigams und Erlösers Jesu Christi*
- 1752 Markus[?]-Passion *Die durch das schmerzliche Leiden und blutige Sterben unseres Weltversöhners und Seligmachers JESU Christi entstandene Hülfe aus Zion, verschollen*
- 1757 Johannes-Passion *Der durch das Leiden des Todes mit Preis und Ehren gekrönte JESUS*

5 Ralph-Jürgen Reipsch und Andreas Waczkat, *Rolle (Familie)*, in: MGG2, Personenteil Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 301–308.

6 D-MAsa: A. I. P. 83: *Passions-Büchlein betre. item Passions. Music. betre. 1722–1807.*

7 Johann Christian Friedrich Berghauer, *Magdeburg und die umliegende Gegend*, 2 Tle., Magdeburg 1800 und 1801, hier Tl. 2, S. 137: „Abwechselnd nach der Reihe wird [...] in den Fasten die Passion gesungen. Diese besorgt der Musik-Director mit dem Altstädter Singe-Chor.“ Auch im Dom wird regelmäßig die Passion musiziert; vgl. ebd., S. 135.

8 D-MAs: Km 987.

9 Nachweise der Quellen in Reipsch, Waczkat, *Rolle (Familie)* (wie Anm. 5), Sp. 302f.

1761 Lukas-Passion *Das schmerzliche, aber auch erquickende Angedencken des blutigen Leidens und Sterbens unsers am Creutz getödteten Fürsten des Lebens etc.*

1762 Passionsoratorium *Das Leiden und der Tod Jesu Christi* („Weinet heilige Tränen“) (Text: Christian August Albrecht)

1767 Matthäus-Passion *Die am Creutz über Sünde, Tod, Teufel und Hölle triumphierende Liebe unsers Blut-Bräutigams und Erlösers Jesu Christi* [?]

1771 Passionsoratorium *Die Leiden Jesu* („O meine Seel, ermuntre dich“) (Text: Samuel Patzke)

1776 Passionsoratorium *Die Freunde unter dem Kreuze des Propheten Gottes* („Der du voll Blut und Wunden“) (Text: Samuel Patzke)

1783 Passionsoratorium *Die Feier des Todes Jesu* („Heilige Ehrfurcht, sanfte Stille“) (Text: August Hermann Niemeyer)

Johann Friedrich Lebrecht Zachariä

1797 „eine kürzere höchstens 3/4 Stunden dauernde Musik“

1816 Aufführung von Rolles Passionsoratorium *Die Feier des Todes Jesu*

Die Folge der Evangelisten bleibt bis 1761 offenbar konstant; hierauf beruhen die Annahmen für die Passionen 1722 und 1752. Dass diese Folge beibehalten wird und eine Passion für den Zeitraum von etwa vier bis sechs Jahren hinweg in Gebrauch bleibt, ist der Passionsakte an mehreren Stellen zu entnehmen. Der Grund für diese besondere Praxis – in den meisten Städten war es üblich, die Passion jährlich zu wechseln – scheint in der Verbreitungspraxis der Textbücher zu liegen, für die die Magdeburger Buchbinder ein sorgfältig überwachtes Monopol hatten. So stehen am Anfang der Passionsakte die umfangreichen Aufzeichnungen über einen Streit zwischen Christian Friedrich Rolle und der örtlichen Buchbinderinnung.¹⁰ Rolle hatte, vielleicht aus der Gewohnheit an seiner früheren Wirkungsstätte Quedlinburg heraus, die Textbücher der Passion auf eigene Kosten drucken und „unter dem Kirchturm von Schülern“ verkaufen lassen, wogegen sich die Buchbinder erfolgreich zu wehren wussten. Die Auflage scheint bereits erheblich gewesen zu sein, denn der Streit betrifft auch noch das Jahr 1723. Dass die Auflage der Textbücher die Gebrauchsdauer der Passionsmusiken zumindest mitbestimmte, lässt sich deutlich Christian Friedrich Rolles Anmeldung der Markus-Passion 1734 entnehmen. Rolle führt dort aus,

„daß ich viele Jahre hindurch die Heil. Passions-Geschichte aus dem Evangelisten Matthaeo in hiesigen Stadt-Kirchen musizieret, und die Liebhaber der Music gerne eine neue Arbeit hören möchten, weil man alljährl. einerley Melodie überdrießig würde, auch das löbl. Buchbinder Gewercke, wegen Abgang derer Exemplaria dieses Jahr eine neue Auflage besorgen müßen, zu geschweigen, daß die bisher gemachte Passion mir zu lang gerathen, und kaum in 2 Stunden habe absolviren können, wann schon die Da Capo in denen Arie weg gelaßen werden. Wann dann, in erwegung dabey zu einer neuen Composition aus dem Evangelisten Marco mit darin vorkom-

¹⁰ D-MAsa: A. I. P. 83, fol. 1r.–34v., vgl. auch Bernhard Engelke, *Die Aufführung der Matthäuspassion. Heimatkundliches zur Geschichte der hiesigen Passionsaufführungen*, in: *Magdeburgische Zeitung*, 29./30. April 1922 und Anette Driehaus, *Die Passionsvertonungen Johann Heinrich Rolles. Ein Beitrag zur Geschichte des Passionsoratoriums im späten 18. Jahrhundert*, Magisterarbeit Hamburg 1989, S. 13.

menden Choralen, Soliloquiis und Arien um beliebter Kürze willen, zu schreiten entschloßen, auch den Text unter der Censur Eines HochEhrwürdigen Ministerii von des Herrn Senioris Struwens HochEhrw. wieder zugeschickt bekommen.“¹¹

Noch deutlicher heißt es zur Matthäus-Passion 1748:

„Es hat ein löblich Buchbinder Gewerbe durch Herrn Strubberg mir melden laßen, daß die Exemplaria von der Passions-Music, so von anno 1744 bis 1747 und also vier Jahre hindurch gedauret, nunmehrö gänztlich vertheilet. Es ist dannhero an einer neüen Passions-Musique, so aus dem Evangelisten Mattheo genommen, der Anfang gemacht.“¹²

Lediglich aus den Anmerkungen zur Matthäus-Passion von 1728 und der folgenden Markus-Passion lassen sich Rückschlüsse auf die musikalische Gestaltung dieser verschollenen Passionsmusiken ziehen. Der mit verteilten Rollen deklamierte Evangelistenbericht ist demnach mit Chorälen und Arien durchsetzt, folgt also dem in dieser Zeit bekannten und verbreiteten Typ der oratorischen Passion. Dass die Matthäus-Passion dabei „kaum in 2 Stunden“ hat musiziert werden können, belegt, dass es sich um eine Komposition handelt, deren Aufwand nicht hinter den Leipziger Passionen Bachs oder den Hamburger Passionen Telemanns zurücksteht.

Wenn die Regionalität der Magdeburger Passionsmusiken deutlich über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus Bestand hat, dürfte der Grund zu einem erheblichen Teil darin zu sehen sein, dass der andernorts konstatierte Generationswechsel der zuständigen Komponisten ausbleibt. Obwohl Johann Heinrich Rolle erst im März 1752 zum Nachfolger seines Vaters berufen worden ist, spricht dennoch sehr viel dafür, dass er auch als Komponist der Passionen von 1744 und 1748 angenommen werden muss und somit der Übergang des Amts 1752 in dieser Hinsicht gar keinen Einschnitt bedeutet.

Freilich hat Christian Friedrich gegenüber dem Magdeburger Konsistorium beide Passionen als eigene Werke ausgegeben. Zur Lukas-Passion schreibt er:

„Ew. HochEdelgeb. Hoch- und Wohlgelahrte habe gehorsamst melden wollen, daß ich eine neue Passions-Music besorget, und zwar aus dem Evangelisten Luca, nach dem die vorige von 1739 bis 1743 und als 5 gantze Jahr gedauret. Die Liebhaber der Kirchen-Music haben schon vor dem Jahre eine neue erwartet. Nun kann ihnen damit dienen, wann ich zuvor die Einwilligung ab Ampliss. Senatu als meinen hohen Patronis erhalten.“¹³

Sinngemäß lautet es auch in der Eingabe zur Matthäus-Passion von 1748. Für die Zuschreibung beider Werke an Johann Heinrich gibt es jedoch einige gewichtige Argumente. So gibt Rolle in seiner Autobiographie in Carl Friedrich Cramers *Magazin der*

11 D-MAsa: A. I. P. 83, fol. 38v.

12 Ebd., fol. 54r.-54v.

13 Ebd., fol. 51r.

Musik an, er habe acht Passionen komponiert, darunter vier Passionsmusiken nach den Evangelisten.¹⁴ Der Magdeburger Advokat und Kunstmäzen Friedrich von Köpken stützt dies in seinen Erinnerungen mit einem Bericht:

„Er setzte auch dort [in der Königlichen Kapelle in Berlin] schon ein Passionsoratorium, das er seinem Vater nach Magdeburg zur Aufführung schickte, welches aber des sehr schlechten Textes wegen, so wie seine mehresten nachfolgenden Kirchenstücke, unendlich verlieren mußte, und nur den Musikus interessiren kann.“¹⁵

Da die zuvor gespielte Johannes-Passion Christian Friedrichs aus dem Jahr 1738 stammt, und somit noch vor Johann Heinrichs Berliner Tätigkeit in den Jahren 1741 bis 1746 zu datieren ist, kann sie hier von Köpken nicht gemeint sein. Ebenso kann es sich nicht um die Matthäus-Passion von 1748 handeln, da Johann Heinrich zu dieser Zeit bereits das Magdeburger Organistenamt an St. Johannis innehatte. Zur Matthäus-Passion sind zudem die erhaltenen Quellen eindeutig: Während die einzige Partiturquelle der Lukas-Passion lediglich den Nachnamen „Rolle“ nennt und ein – nicht erhaltenes – Textbuch die Passion als Werk Christian Friedrichs ausweist,¹⁶ nennen alle fünf erhaltenen Partiturquellen der Matthäus-Passion eindeutig Johann Heinrich als Komponisten.¹⁷ Wenn Christian Friedrich gegenüber dem Konsistorium auch diese Passion als eigenes Werk ausgibt, geschieht das offenbar lediglich zuständigkeitshalber: Als städtischem Musikdirektor obliegt es ihm, für die Passionsmusik zu sorgen. Möglicherweise – dies sei als sehr vorsichtige Vermutung angefügt – sind schon die früheren Passionen Christian Friedrichs nicht mehr nachweisbar, weil er sich bereits hier auf fremde Kompositionen gestützt hat.

Johann Heinrich hat die Lukas-Passion unter seinem eigenen Namen 1761 als regelmäßige Passionsmusik wieder aufgenommen, jedoch schon im folgenden Jahr durch das Passionsoratorium *Das Leiden und der Tod Jesu Christi* nach dem Text von Christian August Albrecht, Kantor an St. Gotthard in Brandenburg, ersetzt. Nach fünfjähriger Aufführung wurde diese Passion 1767 ausweislich einer Anzeige in der *Magdeburgischen Privilegierten Zeitung* von einer „neuen von dem Herrn Music-Director Rolle componirten Paßions-Music“ abgelöst, hinter der sich vermutlich die überarbeitete Matthäus-Passion von 1748 verbirgt.¹⁸ Die Partiturquelle dieser Passion in der Magdeburger Stadtbibliothek nämlich zeigt Spuren einer späteren recht tief greifenden Überarbeitung. In dieser späteren Fassung sind die ursprünglichen biblischen Texte einiger Rezitative durch frei gedichtete Passagen ersetzt. Diese neuen Texte nun sind nicht mehr

14 [Johann Heinrich Rolle], *Biographische Nachrichten: Johann Heinrich Rolle*, in: *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, 1 (1783), S. 1379–1383, hier S. 1381.

15 [Friedrich] v[on] K[öpken], *Ueber den verstorbenen Musikdirektor, Herrn Johann Heinrich Rolle, zu Magdeburg*, in: *Der teutsche Merkur* 15,2 (1787), 2. Vierteljahr, S. 223–237, hier S. 226.

16 Partiturquelle in D-B: Mus. ms. 18710. Die erste Notenseite ist überschrieben mit *Paßion. di Sigr. Rolle*. Auf dem Vorlageblatt findet sich dazu ein handschriftlicher Vermerk: „Komponist nach einem von Dr. [Bernhard] Engelke in Familienbesitz entdeckten Textbuch Christian Friedrich Rolle. Mitteilung vom 9. September 1920.“ Dieses Textbuch muss demnach zur Aufführung von 1744 gehört haben.

17 D-MAs: 4^o VIII 88 (entgegen der bibliographischen Angabe handelt es sich nicht um ein Autograph); D-BDk: 125; D-ABGa: 155; F-Pn: D. 12975 und F-Pn: D. 13478.

18 *Magdeburgische privilegierte Zeitung* (im Folgenden MpZ), Nr. 43 vom 9. April 1767: „Es ist bey denen hiesigen Buchbindern der Text zu der neuen von dem Herrn Music-Director Rolle componirten Paßions-Music vor 1 Gr. zu bekommen, welches hiermit bekandt gemacht wird.“

dem Tenor allein vorbehalten, sondern auf alle vier Solostimmen verteilt. Zudem sind einige Striche und Umstellungen angebracht worden. Die Änderungen sind auf anderem Papier geschrieben in die ursprüngliche Partitur eingeklebt, dem Papierbefund nach sind sie deutlich jünger als die auf 1748 datierte eigentliche Partitur. Man wird daher mit einigem Recht in dieser Überarbeitung die neue Passionsmusik von 1767 vermuten können.

Zwischen diesen Passionsmusiken stehen jene von 1752 und 1757, für die sich lediglich sekundäre Zeugnisse anführen lassen. Für die Johannes-Passion von 1757 hat sich in der Passionsakte wenigstens das Textbuch erhalten,¹⁹ die erste von Johann Heinrich als städtischem Musikdirektor verantwortete Passionsmusik ist jedoch nur noch aus einer Anzeige in der *Magdeburgischen Privilegierten Zeitung* von 1756 zu belegen, in der die Neuauflage der Textbücher zu dieser „in den letzten 4 Jahren von dem Herrn Music-Director Rollen in denen hiesigen 6 Pfarr-Kirchen aufgeführten Paßions-Music“ beworben wird.²⁰ Die Jahrgänge 1752 und 1753 der *Magdeburgischen Privilegierten Zeitung* sind nicht erhalten, und auch in der Passionsakte findet sich keinerlei Hinweis auf die Passion von 1752, die daher nur aufgrund der regelmäßigen Folge der Evangelisten als eine Markus-Passion zu vermuten ist.

Das Fehlen von Hinweisen auf diese Passion ist umso auffälliger, da die Passionsakte für die Passion 1757 einen merkwürdigen Vorgang dokumentiert. Johann Heinrich Rolle wird dort für seine Eigenmächtigkeit bei der Anfertigung der Passionsmusik getadelt:

„H. H. Rat der Stadt Magdeburg hat mit befremden vernommen: daß Ihren Cantor Johann Heinrich Rolle sich angemaßet, eine neue Paßions-Geschichte ohne vorhergegangenes Antragen und approbations-Gesuch zum druck zu befürdern u. zur Aufführung in den Pfarr Kirchen alhier musikalisch zu componiren.

Wenn aber demselben als Nachfolger seines verstorbenen Vaters nicht nur bekannt sein können, daß ihm solches nicht gebüret, vielmer gedachte sein Vater, gleich seinen Vorgängern im Amte bei vorhabender Veränderung der Passionsmusik sich allemal die Erlaubnis dazu schriftlich erbeten und erhalten; allenfalls sich von selbß versteht, daß ohn obrigkeitliche Vergünstigung kein Veränderung bei den öffent. Gottesdienst vorgenommen, noch zu diesem Zwecke Schriften ohn[e] geh[örige] Censur zum druck befördert werden dürfen, zumalen es keine an sich schon ausgemachte Sache ist, daß den Cantori alle 4 Jar eine neue Passions Musik drucken zu lassen erlaubt worden; sondern es allemal von dem Gutbefinden der Obrigkeit abhanget, ob eine solche Veränderung mögte nützlich sein. Wie dann auch seinem verstorbenen Vater sowol als anderen seiner Vorgängern, solches zumalen erst nach 5. 6. und mehreren Jahren verstattet worden.

Als wird demnach wol gedachten Rath demselben sein eigenmächtiges Unternehmen hiermit nachdrücklich verwiesen, mit der rechtlichen Anweisung; [...] bei [...] vorhabender Composition einer Passions Musiken jedesmal solches vorher anzudeigen, u. nach erhaltener Concession den Text zuerst zur Censur einzureichen [...].

Herrn Cant: Joh: Heinrich Rolla zur achtung.“²¹

19 D-MAsa: A. I. P. 83, fol. 62: *Der durchs Leiden des Todes mit Preis und Ehren gekrönte Jesus [...]*, Magdeburg 1757.

20 MpZ Nr. 43 vom 8. April 1756.

21 D-MAsa: A. I. P. 83, fol. 63r.–63v.

Dass Rolle trotz genauer Kenntnis der Magdeburger Verhältnisse seine Johannes-Passion ohne Genehmigung aufgeführt hat, bestätigt zumindest mittelbar seine Autorschaft auch an den drei vorangegangenen Passionsmusiken: Da anfangs noch sein Vater für die Anmeldung verantwortlich war, hatte es auch zuvor keiner Genehmigung bedurft, eine neue Passion zu komponieren; 1752 lag Rolles Berufung zum Musikdirektor am 4. März so knapp vor der Karwoche, dass einer neuen Passion im Umfeld des Dienstantritts eine vergleichsweise geringere Bedeutung zukommt als in späteren Jahren.

Für den langsamen Übergang von der biblischen oratorischen Passion hin zum frei gedichteten Passionsoratorium lässt sich die Johannes-Passion von 1757 mit gewissem Recht in Anspruch nehmen, da in ihr erstmalig in einer Magdeburger Passionsmusik eine allegorische Person, nämlich die „Andacht“, in Erscheinung tritt. Unter der Voraussetzung, dass sich in der textlich bearbeiteten Quelle der Matthäus-Passion die 1767 aufgenommene Passionsmusik verbirgt, ist sie Teil dieses Übergangs, der dann erst mit den Passionsoratorien der Jahre 1771 bis 1783 vollzogen ist. Dabei ist das Passionsoratorium *Die Leiden Jesu*, gedichtet von Rolles bevorzugtem Librettisten Samuel Patzke, Prediger an St. Spiritus und ab 1783 Senior des Geistlichen Ministeriums, von herausragender Bedeutung. Gemessen an der Zahl der nachweisbaren Quellen und Aufführungen außerhalb Magdeburgs wird man diesem Werk eine bislang noch nicht erkannte Bedeutung für die protestantische Kirchenpassion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusprechen müssen.²²

Im äußeren Umfang unterscheiden sich die Passionsoratorien von 1762 und 1771 nur unwesentlich, wohl aber in ihrer textlichen Gestaltung. Während Albrecht in *Das Leiden und der Tod Jesu Christi* der Empfindungsschilderung nicht wenig Raum gibt und das Werk damit in die Nähe der lyrischen Passionsoratorien rückt, erweist sich Patzke als ein dramatisch sensibler Librettist; nicht umsonst ist er der erste Librettist der musikalischen Dramen Rolles. Zwar übernehmen die vier Solisten hier noch keine konkreten Rollen, wie es in seinem folgenden Passionslibretto der Fall sein wird, doch sind alle Solisten am Bericht des Passionsgeschehens beteiligt. In *Die Freunde unter dem Kreuze des Propheten Gottes* ist dieser Weg des frei gedichteten, doch dramatisierten Passionslibrettos dann konsequent verfolgt: Das Passionsgeschehen wird aus dem Blickwinkel eines „Fremdlings“ und eines „Blindgeborenen“ berichtet, die einzelne Stationen des Passionsgeschehens miterleben und von den Akteuren der Handlung gewissermaßen in ‚Überblendungen‘ die Hintergründe der jeweiligen Ereignisse erfahren. Der Bericht des Fremdlings und des Blindgeborenen wird szenisch mit den Kommentaren der Beteiligten verflochten, wobei sich Bericht und Kommentar im Verlauf der Passion immer weiter einander annähern. Für eine kirchliche Passionsmusik ist das eine im 18. Jahrhundert wohl einzigartig gebliebene Technik, die vermutlich daher rührt, dass Rolle sie gar nicht als Kirchenpassion komponiert hat. Die Uraufführung fand nämlich, ohne dass die Passionsakte irgendwelche Einwände dagegen dokumentiert hätte, zum Abschluss der öffentlichen Konzerte im Seidenkramer-Innungshaus statt, jener Konzertreihe, für die Rolle seine musikalischen Dramen komponiert hat. Im separaten Textdruck in Patzkes *Musikalischen Gedichten* 1780 rechtfertigt Patzke dennoch ausdrücklich den Gebrauch als Kirchenpassion:

²² Neben dem Autograph in D-SWL: Mus. 4543 sind neun weitere handschriftliche Partituren sowie davon unabhängig drei vollständige Stimmsätze nachweisbar; vgl. Reipsch, Waczkat, *Rolle (Familie)* (wie Anm. 5), Sp. 303.

„Es ist bekannt, daß man sonst in den meisten Städten von Deutschland die Leidensgeschichte dramatisch absang, aber ohne Geschmack und Würde. Die spätern Kantaten verdrängten diese geschmacklosen Paßionen, und doch hat die dramatische Behandlung große Vorzüge. Der Sänger hat seinen bestimmten Charakter, und die Darstellung ist ungleich lebendiger. Man hat einen Versuch gemacht, sie dramatisch zu bearbeiten, und dem Leser muß das Urtheil überlassen bleiben, ob es mit Geschmack und Würde geschehen.“²³

Nachdem Rolle noch 1783 ein Oratorium als regelmäßige Passionsmusik für die Magdeburger Hauptkirchen komponiert hatte, ist unklar, wie die Praxis der Passionsmusiken nach seinem Tod 1785 aussah. Rolles Nachfolger und persönlicher Vertrauter Zachariä dürfte wenig Anlass gehabt haben, sehr schnell eine eigene Passionsmusik zu komponieren. Die Passionsakte weist dazu auch keine Vorgänge aus, erst 1797 findet sich ein Schriftstück, dem zu entnehmen ist, dass es Vorbehalte gegenüber der Länge der bisherigen Passionsmusik gab:

„Der Grund aller Klagen schien mir in der bisherigen zu langen dauer der Passionsmusik zu liegen, welche machte, daß ein Theil der Gemeinde der für die Musik war, die Musik nach Endigung derselben verließ und die Predigt nicht abwartete, ein ander Theil, den die Musik weniger interessierte nach Endigung derselben eintrat und so durch das Kömmen und Weggehen Störungen in der bereits angefangenen Predigt verursacht wurden. Ich habe daher in diesem Jahr dafür gesorgt, daß eine kürzere höchstens 3/4 Stunden dauernde Musik aufgeführt werde.“²⁴

Da kein Text zu genehmigen war, ist nicht nachzuvollziehen, ob es sich bei dieser kürzeren Musik überhaupt um eine Komposition Zachariäs handelt. Der Formulierung nach ist ebenso gut denkbar, dass Zachariä ein geeignetes kürzeres Werk beschafft und dessen Aufführung vorbereitet hat. Anlass zu dieser Annahme gibt ein in der Magdeburger Stadtbibliothek aufbewahrtes Textbuch von 1816. Demnach hat Zachariä in diesem Jahr die letzte Passion seines Amtsvorgängers aufgeführt – ob es lediglich ein zufälliges Zusammentreffen mit dessen 100. Geburtstag ist, lässt sich aufgrund der Quellen leider nicht genauer ermitteln,²⁵ belegt aber einmal mehr, dass die ausgeprägte Regionalität der Passionsmusiken in den Magdeburger Hauptkirchen zwischen 1722 und 1816 mit der besonderen persönlichen Konstellation der Komponisten verbunden ist.

23 Johann Samuel Patzke, *Musikalische Gedichte. Nebst einem Anhang einiger Lieder für Kinder*, Magdeburg und Leipzig 1780, S. 226.

24 D-MAsa: A. I. P. 83, fol. 71r.

25 Es ist nicht klar, in welchem Umfang die Musik Johann Heinrich Rolles nach seinem Tod noch die kirchenmusikalische Praxis in den Magdeburger Kirchen geprägt hat. Dass ein Zusammenhang zwischen der Aufführung der Passion und Rolles 100. Geburtstag besteht, ist gleichwohl aus einem anderen Umstand weniger wahrscheinlich: Die ältere biographische Literatur geht, gestützt auf Rolles Autobiographie, fälschlicherweise davon aus, dass Rolle 1718 geboren sei. Wenn die Passionsaufführung 1816 damit von einem äußeren Anlass unabhängig ist, lässt sich danach allerdings mutmaßen, dass Rolles Passionen auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch durchaus regelmäßig musiziert worden sind.

Mark Emanuel
Amtstätter

Imaginäre Opern.
Singernde Deklamation und musikalisches Drama
bei Klopstock und Rolle

Johann Heinrich Rolle schreibt am 21. Mai 1772 an den Verleger Breitkopf über die Vertonung des *David und Jonathan*, einer Szene aus Klopstocks biblischem Drama *Salomo*:

„Die von mir dazu gemachte Musik ist die Frucht einer Unterredung, die Klopstock und Sulzer von der heutigen Singecomposition vor einigen Jahren mit mir gehabt. So viel ich mich noch erinnere, so war man mit den lang ausgeführten Arien und ihr Da capo, mit den darin so oft vorkommenden unnöthigen Wiederholungen des Textes und eben denselben Klauselchen, mit den Dehnungen eines oft unbeträchtlichen Wortes, mit der Vernachlässigung einer guten Declamation und des wahren Ausdrucks des Affekts, sehr unzufrieden. Bey der jetzigen Mode der Singemusik würden wir noch immer weit von der Musik der Alten entfernt bleiben, davon wir doch so viele grosse Effecte lasen. Die Alten hatzen die Singemusik für nichts anderes als für eine erhöhete Declamation gehalten. Diese sollte der Musicus fleissiger studiren. Kurz, man wollte, dass der Gesang an sich selbst so voller Ausdruck seyn sollte, dass er auch ohne Begleitung der Instrumente, oder höchstens nur von einem leisen Bass begleitet, dennoch seine völlige Wirkung thäte; und was dergl. mehr [...]“¹

Stattgefunden hat die besagte Unterredung Rolles mit Klopstock und Sulzer vermutlich Mitte Juni 1763.² Die hier angesprochene ästhetische Problematik kommt auch im Rahmen von Glucks Opernreform, so z. B. in der bekannten Vorrede zur Oper *Alceste*, zum Ausdruck.³ Und auch Rolle und Klopstock waren in dieser Hinsicht offensichtlich einer Meinung, denn beide versuchten sich etwa ab Ende der 1760er Jahre selbst mit voneinander unabhängigen, individuellen künstlerischen Lösungsversuchen. Ich möchte diese im Folgenden kurz skizzieren und dabei jedoch nicht – wie es vielleicht zunächst nahe liegen würde – auf Rolles besagte Klopstock-Vertonung *David und Jonathan* zu sprechen kommen,⁴ sondern zur Grundlage meiner Überlegungen Klopstocks Hermann-Dra-

1 Der Brief ist nicht mehr erhalten und wird zitiert nach Rudolf Kaestner, *Johann Heinrich Rolle. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Kassel 1932, S. 25f.

2 Vgl. Monika Lemmel, *Klopstocks „Jonathan“, ein Drama? Zur Entstehung von Johann Heinrich Rolles musikalischer Elegie „David und Jonathan“*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2003. Klopstock und die Musik*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 341-347, hier S. 344.

3 Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben – seine Werke*. Zürich [1954], S. 142-147.

4 Vgl. dazu den Beitrag von Monika Lemmel (wie Anm. 2).

men⁵ und Rolles⁶ *Herrmanns Tod* einander gegenüberstellen. Vor allem Klopstocks mit den drei Hermann-Dramen verwirklichte eigenwillige Dramenkonzeption und der dazu gehörende poetologische Hintergrund bedürfen jedoch zunächst einiger Erläuterung.

Im Rahmen von Klopstocks Überlegungen zur Poetik spielt der Begriff der „Darstellung“, den Klopstock eng mit dem Begriff der „Täuschung“ verbindet, eine sehr große Rolle.⁷ Klopstock versteht unter „Darstellung“ eine aus zwei Komponenten bestehende poetologische Konzeption, die einerseits die konkrete poetische Beschaffenheit des gedichteten Textes selbst betrifft, andererseits seine Übermittlung an den Hörer (bzw. hörenden Leser) im deklamatorischen Akt: „Der Zweck der Darstellung ist Täuschung. Zu diesem muß der Dichter den Zuhörer, so oft er kann, hinreißen, und nicht herleiten.“⁸

Klopstock unterscheidet dafür „wirkliche Dinge und Vorstellungen, die wir uns davon machen. Die Vorstellungen von gewissen Dingen können so lebhaft werden, daß diese uns gegenwärtig, und beynah die Dinge selbst zu seyn scheinen. Diese Vorstellungen nenne ich *fastwirkliche* Dinge.“⁹

Klopstock erreicht dieses Fastwirkliche, dieses Hinreißen des Zuhörers zunächst durch die Beschaffenheit des Textes, seine Wortwahl, seine Wortstellung, seine Rhythmik, welche die seelisch-körperlichen Bewegungen in rhythmische übersetzt.¹⁰

„Die Täuschung ist eine so zarte Blume, daß sie von jedem zu kühlen Lüftchen hinwelkt. Ein solches Lüftchen ist z. E. jedes unedle, unschicklich, oder auch nur übelgestellte Wort.

Der Wohlklang, und noch mehr das bedeutende Sylbenmaß, diese ψυχαι φωνητικαι, (beseelte Töne, [...]) haben viel Ausdruck; wenn sie zu dem Inhalte passen: und unterbrechen die Täuschung; wenn sie nicht dazu passen. Auch hier kann so manches welkmachende Lüftchen leicht zum Wehen kommen.

Der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat, oder vielmehr nur (ich sage dieß in Beziehung auf den Reichthum unserer Sprache) die Nebenausbildungen solcher Empfindungen, er kann sie, durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten ähnlichen, mit ausdrücken.“¹¹

5 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Herrmanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne*, Hamburg und Bremen 1769; Klopstock, *Herrmann und die Fürsten. Ein Bardiet für die Schaubühne*, Hamburg 1784; Klopstock, *Herrmanns Tod. Ein Bardiet für die Schaubühne*, Hamburg 1787.

6 *Herrmanns Tod, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt und als ein Auszug zum Singen beym Klaviere [...] herausgegeben von Johann Heinrich Rolle, Musikdirektor in Magdeburg*, Leipzig [1783].

7 Zu Klopstocks Begriff der Darstellung vgl. Winfried Menninghaus, „Darstellung“. *Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas*, in: *Was heißt „Darstellen“?*, hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig, Frankfurt (Main) 1994, S. 205-226; Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 149-229 (Kap. IV. „Fastwirkliche Dinge“: *Klopstocks Theorie der Darstellung*).

8 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Von der Darstellung*, in: *Abhandlungen über Poesie und über Künste und Wissenschaft überhaupt*, hrsg. von August Leberecht Back und Albert Richard Constantin Spindler, Leipzig 1830, S. 5 (*Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften* 4, *Klopstocks Sämtliche Werke* 16).

9 Ebd., S. 4.

10 Vgl. dazu Mark Emanuel Amtstätter, *Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislaufoden*, Tübingen 2005.

11 Klopstock, *Von der Darstellung* (wie Anm. 8), S. 10.

Diese „Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat“, sind also im „bedeutenden Sylbenmaß“ mitausgedrückt und sollen laut Klopstock zusammen mit den in der Sprache „völlig ausgedrückten“ Empfindungen aufgrund einer Art von somatischem Verstehen dem Zuhörer übermittelt werden.

„Wir bekommen die Vorstellungen, welche die Worte, ihrem Sinne nach, in uns hervorbringen, nicht völlig so schnell, als die, welche durch die Worte, ihrer Bewegung nach, entstehn. Dort verwandeln wir das Zeichen erst in das Bezeichnete; hier dünkt uns die Bewegung gerade zu das durch sie Ausgedrückte zu seyn. Diese Täuschung muß dem Dichter eben so wichtig seyn, als sie ihm vortheilhaft ist.“¹²

Dieses gleichsam unmittelbare körperliche Verstehen von rhythmisch-seelischer Bewegtheit ist nun aber an den Akt der Deklamation gebunden, der den zweiten wesentlichen Teil von Klopstocks Darstellungskonzept ausmacht. Hier unterscheidet Klopstock nun zwei Arten von Deklamation, die aber nur graduell unterschieden sind. Und auch hier kommt wieder etwas zum Ausdruck, „wozu die Sprache keine Worte“ hat.

„Die singende Declamation läst dasjenige Leidenschaftliche hören, wozu die Sprache keine Worte hat. (Da diese fürs Ohr bezeichnet; so muste sie, um das Überflüssige zu vermeiden, der Stimme etwas *Mitbezeichnung* überlassen.) Die redende Declamation thut, in ihrer Art, eben das, nur daß die singende stärker und schöner ist. Jedoch wird der letzten dieser Vorzug nur alsdann zugestanden, wenn der Componist die Melodie durch die Harmonie nicht allein nicht wegkünstelt, sondern sie merklich vorwalten läst. [...] Der Singcomponist drückt dasjenige Leidenschaftliche aus, das dem Dichter, der Sprache wegen, unausdrückbar ist. Was also der Dichter, wenn ihn die Sprache nicht gehindert hätte, noch würde ausgedrückt haben, *das ganz*, aber auch *nur das* muß der Componist ausdrücken.“¹³

Auch hier sollen also auf *beiden* Ebenen, sowohl auf der Ebene der Beschaffenheit des Textes als auch im Akt der Deklamation, ebenso Dinge, für die die Sprache *keine* Worte hat, mitausgedrückt werden. All dies ist insofern wesentlich, als nun in den Hermann-Dramen dieses deklamatorisch-musikalische Darstellungs-Konzept zur Anwendung kommt.

Obwohl der Entstehungszeitraum der Hermann-Dramen bis zum Druck des letzten Teils ungefähr 20 Jahre umfasst, sind die drei Dramen, die Klopstock *Bardiete* nennt, im

12 Klopstock, *Vom deutschen Hexameter*, in: Metrische Abhandlungen, hrsg. von August Leberecht Back und Albert Richard Constantin Spindler, Leipzig 1830, S. 5 (*Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften* 3, *Klopstocks Sämtliche Werke* 15), S. 207.

13 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, begründet von Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann, hrsg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlbusch und Rose-Maria Hurlbusch †, Berlin und New York 1974ff. (im Folgenden HKA), *Werke VII/2: Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 2: *Text/Apparat*, hrsg. von Klaus Hurlbusch, Berlin und New York 2003, S. 48f.

Großen und Ganzen in zwei großen Arbeitsschüben¹⁴ entstanden. Sowohl eine konzeptionelle als auch formale Einheit ist schon allein aus diesem entstehungsgeschichtlichen Grund zu konstatieren: von *Hermanns Schlacht* aus dem Jahr 1769 über *Hermann und die Fürsten* von 1784 bis zu *Hermanns Tod* von 1787. Entscheidend für alle drei Dramen ist dabei die poetologisch-formale Konzeption der Trilogie wie sie in *Hermanns Schlacht* vorgestellt wird.

In erklärenden Anmerkungen, die dem Text nachgestellt sind, erläutert Klopstock unter anderem den Begriff „Bardiet“ oder „barditus“:

„Der Bardiet fängt oft, wenn die Schlacht am hitzigsten ist, mit leisem Murmeln an, und nimmt nach und nach so zu, daß er zuletzt wie Wellen tönt, die an Felsen schlagen. Marcell.

Sie singen, wenn sie zur Schlacht heranrücken. Sie haben auch Lieder, durch deren Absingung, die sie Bardiet nennen, sie die Streitenden anfeuern. Sie urtheilen von dem Ausgange der Schlacht, sie schrecken oder zittern, nachdem der Gesang des Heers getönt hat, der harmonischer durch den vereinten Muth als durch die Stimme ist. Sie wählen rauhe und gebrochne Töne. Sie halten den Schild gegen den Mund, daß die Stimme durch den Widerschall stärker und kriegerischer werde. Tac.“¹⁵

Die letzten, von Klopstock selbst aus dem dritten Kapitel der *Germania* des Tacitus¹⁶ übersetzten Sätze weisen auf ein dualistisches System aus Stimme und Bewegung hin, ähnlich dem rhetorischen Begriff der Actio, der nach Cicero und Quintilian gleicher-

14 Vgl. Klopstock an Gleim vom 19. Dezember 1767: „Hermanns Schlacht, ein Bardiet für die Schaubühne‘ liegt auch zum Drucke fertig. [...] Hermanns Schlacht wird auch bald eine Zwillingsschwester haben: Hermann u Ingomar [*Hermann und die Fürsten*] (unsre Schlacht mit Cäcina Tac) Ich kann nicht sagen, daß Kopf u Arme schon da sind; denn ich arbeite nach meiner, wie ich glaube, löblichen Gewohnheit, sehr stükweise; aber zwey Dritthel sind fertig.“ (HKA, *Briefe* V/1: *Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text*, hrsg. von Klaus Hurlbusch, Berlin und New York 1989, S. 45f. [Nr. 31]). *Hermann und die Fürsten* erschien im Februar 1784, doch war laut einer Tagebucheintragung von Matthisson auch *Hermanns Tod* bereits Anfang September desselben Jahres vollendet: „10. September bei Klopstock; er hatte eben Hermanns Tod vollendet“ (vgl. HKA, *Briefe* VIII/2: *Briefe 1783–1794*, Bd. 2: *Apparat/Kommentar/Anhang*, hrsg. von Helmut Riege, Berlin und New York 1999, S. 448). Noch am 7. April 1784 hatte Ebert in einem Brief an Johanna Elisabeth von Winthem nachgefragt: „Schreiben Sie mir doch, ob wir denn noch wirklich *Hermanns Tod* zu hoffen haben, und wann“ (Hs. D-Hs: KN 48, 255). Am 18. Dezember 1784 schreibt Juliane von Reventlow an Klopstock: „Wir haben letzgens Hermann und Segest [*Hermanns Tod*] gemeinschaftlich gelesen“ (HKA, *Briefe* VIII/1: *Briefe 1783–1794*, Bd. 1: *Text*, hrsg. von Helmut Riege, Berlin und New York 1994, S. 50 [Nr. 49]), wie das fertige Drama im Manuskript zu dieser Zeit von Klopstock selbst betitelt wurde.

15 Klopstock, *Hermanns Schlacht* (wie Anm. 5), S. 140.

16 Vgl. Tacitus, *Germania*, zweisprachig, übertragen und erläutert von Arno Mauersberger, Frankfurt (Main) 1980, S. 26–29. Der lateinische Text lautet: „Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditus vocant, accendunt animos futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur: terrent enim trepidantve, prout sonuit acies, nec tam voces illae quam virtutis concentus videntur. Affectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, obiectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat.“

maßen Stimme und Bewegung umfasst.¹⁷ Nachdem nun etwa ein Drittel des Textes der *Hermanns Schlacht* (180 Strophen) aus den so genannten *Bardengesängen* besteht und sich Klopstock auch gegenüber Herder¹⁸ so geäußert hat, dass die Handlung der *Hermanns Schlacht* darin bestünde, dass die „Personen in H. S.“ „nicht *in* der Schlacht; sondern *ausser* der Schlacht in Absicht *auf* die Schlacht“ handeln und auch die Barden „handelnde Personen“ seien, „denn Sie helfen siegen“ – kann durchaus konstatiert werden, dass die äußere Handlung zugunsten einer Klangaktion zurückweicht, die in den rhythmisch genau mit metrischen Zeichen festgelegten freirhythmischen Bardengesängen Bedeutung und Handlung als Klang und Rhythmus im Sinne von Klopstocks oben dargelegtem semantisch-deklamatorischem Darstellungskonzept transportiert. Ja, man gewinnt sogar die Vermutung, hier würden schon rein durch den Text Schritte in eine ganz eigene musikdramatische Gattung *sui generis* ausprobiert – auch ohne die von Gluck über 20 Jahre hinweg verfolgte Komposition der *Hermanns Schlacht*, die leider nicht erhalten ist.¹⁹

Als konkretes Beispiel könnte man in der *Hermanns Schlacht* den Totengesang für Hermanns Vater, Siegmars, nennen. Siegmars liegt im Sterben²⁰ und fordert von den Barden den Vortrag dieses Gesanges, denn nach Siegmars eigenen Worten ist „das Lied [...] auch für die, welche unten in der Schlacht sterben!“²¹ Das Sterben der Krieger in der Schlacht vollzieht sich folglich im Gesang für den im Sterben liegenden Siegmars, nicht als äußerlich auf der Bühne sichtbare Schlachtaktion also, sondern imaginär als rhythmische Wortbewegung, die die Bedeutung „Tod“ trägt, als todverkündender und todbringender „singend deklamierter“ Schlachtgesang, der in seiner rhythmischen Äußerung als Stimme auch gleichzeitig die Bewegung und Verkörperung des Todes ist.

Dass auch die Zeitgenossen allein für den Text eine gewisse Nähe zur Oper festgestellt haben, zeigt u. a. eine Stelle im Artikel *Oper* in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, worin für die *Hermanns Schlacht* „viel Aehnlichkeit mit der Oper [...]“

17 Vgl. Marcus Tullius Cicero, *Opera* [...], edidit Io. Casp. Orellius, Volumen I, Turici 1826, S. 461. (M. Tullii Ciceronis ad Marcum Brutum, *Orator*: XVII, 55): „Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, quum [cum] constet e voce atque motu.“ Marcus Tullius Cicero, *Der Redner*, deutsch von Prof. Dr. Julius Sommerbrodt, vierte Auflage, [um 1920], S. 20 (*Langenscheidt Bibliothek* 86: Cicero IX): „Der Vortrag ist gewissermaßen die Beredsamkeit des Körpers, da er auf der Stimme und der Bewegung beruht.“ Und: M. Fabii Quintiliani, Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae, Ausbildung des Redners*, Libri XII, Zwölf Bücher, [...], hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Teile, Darmstadt 1988 (*Texte zur Forschung* 2 und 3). Pars posterior, Zweiter Teil, 608/609: „Pronuntiatio a plerisque ‚actio‘ dicitur, sed prius nomen a voce, sequens a gestu videtur accipere. namque actionem Cicero alias ‚quasi sermonem‘, alias ‚eloquentiam quandam corporis‘ dicit. idem tamen duas eius partis facit, quae sunt eadem pronuntiationis, vocem atque motum: quapropter utraque appellatione indifferenter uti licet.“: „Der Vortrag heißt bei den meisten ‚actio‘ (Auftreten), jedoch scheint er den ersteren Namen von der Verwendung der Stimme, den letzteren von der des Gebärdenspiels zu haben. Denn Cicero nennt ‚actio‘ einmal ‚gleichsam die Sprache‘, ein andermal ‚eine Art von körperlicher Beredsamkeit‘. Zugleich indessen zerlegt er sie in zwei Teile, die zugleich die Teile der ‚pronuntiatio‘ sind, Stimme und Bewegung; deshalb darf man beide Bezeichnungen ohne Unterschied gebrauchen.“ Vgl. dazu auch Amtstätter, *Beseelte Töne* (wie Anm. 10), S. 27ff.

18 Für folgende Zitate vgl. HKA, *Briefe VI/1: Briefe 1773–1775*, Bd. 1: *Text*, hrsg. von Annette Lüchow, Berlin und New York 1998, S. 43 (Nr. 37: Klopstock an Johann Gottfried Herder vom 5. Mai 1773).

19 Zu Gluck und Klopstock vgl. Einstein, *Gluck* (wie Anm. 3), S. 178–189, zu *Hermanns Schlacht* ebd., S. 182f.

20 Klopstock, *Hermanns Schlacht*, S. 72–75.

21 Ebd., S. 72.

wie unser Ideal sie zeigt“, konstatiert wird. Und weiter heißt es: „Eine solche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man sich, wenn man Klopstocks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann.“²²

Inwieweit Klopstock selbst den Opernbegriff mit den Hermann-Dramen in Verbindung gebracht hat, ist aufgrund widerstreitender Zeugnisse nicht zu entscheiden. So spricht Klopstock in einem Brief an Carl Friedrich Cramer vom 16. Dezember 1795 entschieden von dem „Bardiet, der keine Oper ist“.²³ Andererseits überliefert Voß jedoch in einem Brief an den Hainbund vom 30. März 1774 ein Gespräch mit Klopstock, worin es heißt:

„Er sprach auch von der Entstehung der Hermannsschlacht, seinen Oden, u der neuen Ausgabe des Meßias. Von der Oper spricht er wie wir, sie muß nur seyn, wo was sangbares ist. Ich sagte ihm, daß ich Hermannsschlacht für die einzige Oper hielte. Er lächelte. Meynen Sie das? Ich habs auch gewollt.“²⁴

Ein kurzer Blick auf Rolles „musikalisches Drama“ *Herrmanns Tod*, das mit Klopstocks Trilogie textlich nichts zu tun hat, sondern dessen Text von Johann Samuel Patzke stammt, mag beide künstlerischen Positionen abschließend beleuchten.²⁵

Anfang und Ende des Werkes sind durch Chorpartien gerahmt. Wie Patzke selbst im Druck des Textes als auch Rolle im Klavierauszug angeben, geht die Textvorlage für die umfangreichen Chorpartien zu Beginn zurück auf Karl Friedrich Kretschmanns 1769 erschienenen *Gesang Rhingulphs des Barden* und bildet gewissermaßen eine paraphrasierende Neukombination ausgewählter Stellen.²⁶ Da für *Herrmanns Tod* bereits eine vorangestellte kurze Inhaltsangabe in die Ausgangssituation der Handlung zu Beginn einführt, liegt hier mit diesem Zitat-Konglomerat nun also eine doppelte Einführung vor. Diese – nur durch kurze Rezitative unterbrochenen – Chorpartien betreffen noch nicht die dramatische Entwicklung an sich, sondern dienen inhaltlich als *Chor der Barden* einer gewissen stimmungsmäßigen Situierung des Ganzen, die vom Dramatischen

22 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste, Zweyter Theil* (Bd. 1), Leipzig 1775, S. 352.

23 HKA, *Briefe IX/1: Briefe 1795–1798*, Bd. 1: *Text*, hrsg. von Rainer Schmidt, Berlin und New York 1993, S. 29 (Nr. 24: Klopstock an Carl Friedrich Cramer vom 16./21. Dezember 1795).

24 Johann Heinrich Voß an den Hainbund vom 30. März 1774, zit. nach dem Briefanhang von Annette Lüchow, *„Die heilige Cohorte“: Klopstock und der Göttinger Hainbund*, in: *Klopstock an der Grenze der Epochen*, hrsg. von Kevin Hilliard und Katrin Kohl, Berlin und New York 1995, S. 152–220, hier S. 211.

25 Vgl. Johann Samuel Patzke, *Musikalische Gedichte. Nebst einem Anhang Einiger Lieder für Kinder*, Magdeburg und Leipzig 1780, S. 123–146: *Herrmanns Tod* (1770). Zu Patzkes Text selbst im Besonderen und zu Rolles „musikalischen Dramen“ im Allgemeinen vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolles „Musikalische Dramen“ – Notizen zu Grundlagen und Erscheinungsbild einer musikalischen Gattung*, in: *Händel-Jahrbuch 47* (2001), S. 203–223; ders., *Johann Heinrich Rolles Werke für den Konzertsaal – Korrigenda und Errata zu Datierung, literarischen Vorlagen und Überlieferung*, in: *Klopstock und die Musik* (wie Anm. 2), S. 311–340, darin zu *Herrmanns Tod* S. 318f., wo Reipsch als Jahr der Uraufführung von *Herrmanns Tod* 1771 nennt (S. 319 und 333). Zu Rolle ferner Janet Best Pyatt, *Music and society in eighteenth-century Germany: The music dramas of Johann Heinrich Rolle (1716–1785)*, Ann Arbor 1991, vgl. zu *Herrmanns Tod* S. 202–204.

26 Karl Friedrich Kretschmann, *Der Gesang Rhingulphs des Barden. Als Varus geschlagen war*. Leipzig 1769. Vgl. dazu Reipsch, *Johann Heinrich Rolles Werke für den Konzertsaal* (wie Anm. 25), S. 319. Sowohl der Druck von Rolles Klavierauszug zu *Herrmanns Tod* (S. II) als auch der Abdruck des Textes bei Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 25), S. 124, weisen darauf hin.

aus betrachtet stagniert, auf deren Boden sich jedoch das musikalische Drama dann entfalten kann. Dieses, die eigentliche dramatische Situation, liegt nun rein im Dialogischen begründet, im dramatischen, *gegen* jegliche Stagnation angelegten Wechsel von Rezitativen, Arien, Ariosi und Ensembles. Die im Vergleich zu den Eingangschören wesentlich längeren Rezitative unterstützen im Changieren mit den kurzen Arien, Ariosi und Ensembles die dramatische Entwicklung des Textes in der Weise, wie es auch der eingangs zitierte Brief gefordert hatte. Der *Chor der Barden* dagegen hat nur die Funktion von Prolog und Epilog, von Einführung und Schluss, und steht hier abweichend zu anderen „musikalischen Dramen“ Rolles außerhalb des eigentlichen Dramas. Der *Chor* ist hier nur die rahmende Einbettung des Dramas. Eine Art imaginäre Oper ist Rolles „musikalisches Drama“, da zwar eine opernhafte dramatische Szene mit Regieanweisungen vorliegt, diese aber nicht für die Bühne bestimmt ist und deshalb also imaginär genannt werden kann.

Bei Klopstock liegen die Verhältnisse nun genau umgekehrt. Die Bardengesänge sind hier gerade Träger der Handlung, die als deklamierte Sprachbewegung imaginär sich ereignet. Die Dialoge, die real auf der Bühne stattfinden, kommentieren nur. Damit sind hier die *Prosadialoge* die rahmende Einbettung des Dramas, das seinerseits in den Bardengesängen stattfindet. Die dramatische Klanglichkeit, in der sich das Drama ereignet, ist eine reine Sache des Hörens und der Vorstellung – und Klopstocks Konzeption aus diesem Grund als imaginäre Oper zu bezeichnen.

Fazit: Abseits von Gluck, der mit sehr ähnlichen ästhetischen Vorstellungen die tatsächliche reformierte Oper repräsentiert, sind hier ausgehend von der anfangs zitierten Briefstelle von Klopstock und Rolle zwei künstlerische Wege beschritten worden, die völlig verschieden sind, aber im Rahmen *imaginärer Opernentwürfe* derselben musikdramatischen Zielsetzung einer „erhöhten Deklamation“ folgen, bei Rolle im Rahmen seines eigenwilligen Oratorientyps des „musikalischen Dramas“, bei Klopstock im Rahmen seines semantisch-deklamatorischen Darstellungskonzeptes, wie es sich auch in den Hermann-Dramen äußert.

Ralph-Jürgen Reipsch Der Briefwechsel des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle¹

Johann Heinrich Rolle darf mit einigem Grund als die exponierteste Persönlichkeit des Magdeburger Musiklebens im 18. Jahrhundert betrachtet werden. Sein Wirken ist nicht nur im Bereich der ihm übertragenen Amtsaufgaben des Petri- bzw. Johannisorganisten oder des Altstadtkantors zu suchen. Mit seinen Kompositionen von Kantaten und Passionen für die Magdeburger Kirchen, die zwar zu seinen Dienstobliegenheiten gehörten,² setzte er Maßstäbe. Er baute seine Stellung als Musiker, Komponist und Musikunternehmer nach und nach in erheblichem Maße aus. Beeinflusst von den literarischen und geistigen Strömungen der Zeit, veranstaltete er von 1764 an in ungebrochener Folge bis 1785 regelmäßige Winterkonzerte, die er zur Subskription ausschrieb. Hier führte er größtenteils eigene Vokalwerke auf, die speziell für diesen Zweck entstanden. Es ist zu vermuten, dass ihm für sein Unternehmen ein recht heterogener, aus Stadt- und Militärmusikern, Schülern, dilettierenden Musikern und Sängern bestehender musikalischer Apparat zur Verfügung stand, den er im Laufe der Zeit formte.³ Rolle griff somit weit über die originären Amtspflichten hinaus und zeigte sich zugleich als ein moderner Konzertveranstalter und Komponist, für den ein bürgerliches Selbstverständnis vorauszusetzen ist.

Seinem Wirken in der Stadt steht ein über dieselbe hinausgehendes künstlerisches wie unternehmerisches Sendungsbewusstsein gegenüber, das in den seit 1771⁴ regelmäßig erscheinenden, bei Breitkopf gedruckten und teilweise daselbst verlegten Klavierauszügen von Musikalischen Dramen dokumentiert ist. Die in vielen dieser Druckwerke vorangestellten Subskriptionslisten, zahlreiche Rezensionen, eine weit gestreute Überlieferungssituation von gedruckten und handschriftlichen Quellen insbesondere von Kirchenmusik und Oratorien zeigen, dass es kaum eine Region im deutschsprachigen

1 Eine kommentierte Edition der erhaltenen Korrespondenz Johann Heinrich Rolles wird für das Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik vorbereitet.

2 Vgl. die Wiedergabe der Vokations- und Bestallungsurkunde in: Waldemar Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit*, Halle 1886, S. 300–302, hier S. 301.

3 Spezialstudien über die Zusammensetzung des Rolleschen Aufführungsapparates sind ein Desiderat der Magdeburger Musikforschung.

4 Zuerst erschien bei Breitkopf in Leipzig der Klavierauszug zum Musikalischen Drama *Der Tod Abels*.

Raum gab, in welcher Rolles Werk nicht Fuß gefasst hätte. Mit den Musikalischen Dramen schuf er zudem eine Form des Oratoriums, die eine ganz besondere Stellung in der Geschichte dieser Gattung einnimmt.⁵

Ohne eine ausgedehnte Briefkorrespondenz mit Librettisten, Verlagen, Subskribenten und Kollekteuren ist die Entstehung und Verbreitung seines Oeuvres nicht zu denken. Folglich ist die Auseinandersetzung mit dem derzeit erschlossenen Briefkorpus lohnenswert, werden dadurch doch unbekannte Details zu Rolles Biographie, zum biographischen Umfeld und zum musikalischen Schaffen zugänglich.

Johann Heinrich Rolles Briefwechsel muss sehr umfangreich gewesen sein. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt lassen sich 155 Briefe nachweisen (siehe Anhang). Nur 18 davon sind im Original erhalten, die meisten von ihnen waren bislang unbekannt. Ein weiteres Schreiben Rolles ist als Teilfaksimile überliefert.⁶ Von den an Rolles adressierten Briefen überdauerte nach derzeitigem Stand der Forschung nur ein Exemplar. Ein in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlicher Brief wurde Rolles fälschlich zugeschrieben.⁷

Allein für den Bereich der Geschäftspost dürfte nur ein minimaler Bestand nachgewiesen sein, denn von der weit gefächerten Korrespondenz, die zum Einwerben und Bedienen des stets mehrere hundert Personen umfassenden Subskribentenkreises

5 Zu Rolles Musikalischen Dramen vgl. u. a. folgende neuere Studien: Laurenz Lütken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, passim (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24); Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolles „Musikalische Dramen“ – Notizen zu Grundlagen und Erscheinungsbild einer musikalischen Gattung*, in: *Händel-Jahrbuch* 2001, S. 203–223; Jürgen Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte „wahrer“ Kirchenmusik*, passim (*Abhandlungen zur Musikgeschichte* 7); Andreas Waczkat, *Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen. Studien zu Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer musikdramatischen Gattung im Kontext bürgerlicher Empfindsamkeit*, Habilitationsschrift, Rostock 2004.

6 Otto Riemer, *Musik und Musiker in Magdeburg. Ein geschichtlicher Überblick über Magdeburgs Beitrag zur deutschen Musik*, Magdeburg 1937, Abb. nach S. 56 (*Magdeburger Kultur- und Wirtschaftsleben* 14).

7 D-B: Mus. ep. J. H. Rolle 3. Der vom 8. März 1774 datierte Brief ist der Schrift und dem zum Unterzeichnen verwendeten Monogramm zufolge Rolles Amtsnachfolger Johann Friedrich Lebrecht Zachariä (1753–1807) zuzuordnen. In diesem Brief bedankt sich Zachariä für die Zusendung von Stimmen eines „Hasseschen Oratorio“, die er nicht verwenden könne, „weil die Instrumente fehlten“. Außerdem würden die ihm vorliegenden beiden Partiturfassungen dieses Werkes – in deutscher und italienischer Sprache – nicht zu der zu verwendenden Libretto-Übersetzung Johann Joachim Eschenburgs passen, insbesondere bei den Rezitativen. Bei den Arien hätte er jedoch bereits „von Herrn Prof. Eschenburgs Poesie Gebrauch gemacht“, wie er mit einem beigelegten Textdruck beweist. Aus diesen Äußerungen geht hervor, dass es sich um Hasses Passionsoratorium *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore* handelte, von dem Eschenburg 1771 eine Übersetzung vorgelegt hatte (*Die Pilgrime bei dem Heiligen Grabe*, Braunschweig 1771). Da Zachariä Eschenburg grüßen lässt und die Briefanrede „Liebster Herr Professor“ lautet, wird es sich bei dem Adressaten um einen von dessen Kollegen am Braunschweiger Carolinum gehandelt haben, vermutlich um Friedrich Wilhelm Zachariä. Es ist denkbar, dass die aus Braunschweig nach Magdeburg gesandten Stimmen aus der umfangreichen Musikaliensammlung Eschenburgs stammten, der damit auch einen gewissen Leihverkehr betrieb. In seinem Nachlass befanden sich Partitur und Stimmen zu Hasses *Pellegrini* (vgl. Christine und Dieter Martin, *Johann Joachim Eschenburgs Musikalien. Erträge eines unbekanntes Auktionskataloges*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert*, 24 [2000], H. 1, S. 54–74, hier S. 58, 61, 73). Die von Zachariä erwähnte „italienische Partitur“ gehörte seiner Mitteilung nach „dem Fürsten von Dessau“, also Fürst Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. Da die *Magdeburgisch privilegierte Zeitung* in der Winterkonzertsaison 1773/74 keine Konzertveranstaltungen anzeigt, ist nicht festzustellen, wann Hasses Oratorium aufgeführt wurde. Eine Ausnahme stellt der Hinweis auf die Karfreitagsmusik im Dom dar (38. St., 29. März 1774), bei der Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* unter der Leitung des „Dom-Summissarius“ Johann Friedrich Ruhe (1699–1776) erklang.

notwendig gewesen war, blieb so gut wie nichts erhalten. Der familiäre Briefwechsel fehlt völlig, ebenso jener mit Freunden und Bekannten wie Friedrich von Köpken (1731–1811), Johann Samuel Patzke (1727–1787) oder mit Musikerkollegen wie Georg Philipp Telemann, Johann Adam Hiller und Friedrich Wilhelm Marburg. Von Rolles Korrespondenz ist bislang nur der Kondolenzbrief an Georg Michael Telemann vom 7. Juli 1767 vollständig veröffentlicht worden.⁸

In der älteren Rolle-Literatur sind Auszüge aus mehreren Briefen zu finden (vgl. Anhang). Einige dieser Textstellen jedoch können aufgrund der ungenauen Angaben in diesen Veröffentlichungen keinem konkreten Brief zugeordnet werden.⁹ Dies ist insofern zu bedauern, als die Vorlagen heute verschollen sind. Vier Briefgruppen lassen sich unterscheiden:

1. Geschäftspost mit Verlagen, Kollekteuren bzw. Subskribenten;
2. Briefe an Librettisten;
3. Briefwechsel mit Berufskollegen;
4. Briefe im Rahmen der dienstlichen Anstellung.

Der nachweisbare Briefbestand soll nun nach den Korrespondenten geordnet vorgestellt werden, wobei vorrangig die im Original erhaltenen Briefe Berücksichtigung finden.

Der weitaus größte Teil der verschollenen Briefe befand sich dem von Wilhelm Hitzig veröffentlichten Katalog des Breitkopf-Archivs¹⁰ zufolge bis zu seiner Vernichtung im Zweiten Weltkrieg im Archiv des Leipziger Verlagshauses Breitkopf & Härtel. Es handelte sich um 134 Briefe aus dem Zeitraum 1756 bis 1785.¹¹ Außerdem lagerten dort 31 Briefe von Rolles Witwe Rahel Christiana¹² aus der Zeit zwischen 1786 und 1797, die ebenfalls verloren gingen. Auch die Briefe Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs an Rolle müssen als verloren gelten.

Über den Beginn des Kontaktes zwischen Rolle und dem Verlag Breitkopf sind wir durch Hermann von Hase informiert. Er teilte mit, dass Breitkopf sich „zu Beginn des Jahres 1756 um Rat wegen der Herausgabe eines Generalbaßlehrbuches und Zusammenstellung eines Kirchenkantatenjahrgangs“ an Rolle gewandt hatte.¹³ Auf Rolles Abraten hin wurden diese Projekte jedoch nicht realisiert. Vielleicht war es Johann Adam Hiller gewesen, der den Verlag auf Rolle aufmerksam gemacht hatte. 1757 erbat

8 Wolf Hohohm, *Zwei Kondolenzschreiben zum Tode G. Ph. Telemanns*, in: DJbM 14 (1969), S. 117–119; *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1980, S. 277–279; Christine Klein, *Dokumente zur Telemann-Rezeption 1767 bis 1907*, Oschersleben 1998, S. 8f. (*Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte*, Serie II: *Forschungsbeiträge*, 1).

9 Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 2), passim; Hermann von Hase, *Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte*, in: ZfMw 2 (1919/1920), H. 8, S. 454–481, zu Rolle S. 456–459. Einzelnachweise siehe Anhang.

10 *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, hrsg. von Wilhelm Hitzig, Bd. II: *Brief-Autographe*, Leipzig 1925.

11 Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 2), S. 303, zählte nur 117 Briefe.

12 Rahel Christiana Rolle, geb. Jacobi. (1737 Hamburg – 1805 Magdeburg). Vgl. Erich Valentin, *Johann Heinrich Rolle. Ein Mitteldeutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch Sachsen und Anhalt, Historische Kommission für die Provinz Sachsen und für Anhalt*, IX (1933), hrsg. von Walter Möllenberg, S. 109–160, hier S. 132, 148.

13 Hase, *Beiträge* (wie Anm. 9), S. 456.

sich Breitkopf von Rolle musikalische Neuigkeiten und Sinfonien. Rolle antwortete am 30. Juni 1757: „Ehedem habe ich Sinfonien genug gemacht, allein gute Freunde haben mir selbe auf ewig, wie es scheint, abgeliehen. Ich habe niemals eine davon wieder zu Gesichte bekommen.“¹⁴ Offenbar kamen diese Sinfonien in den nächsten Jahren wieder in den Besitz Rolles, denn in Hillers bei Breitkopf verlegter *Raccolta delle migliori Sinfonie* erschien 1762 mit der für Cembalo bearbeiteten F-Dur-Sinfonie das erste Werk Rolles in diesem Verlag überhaupt. Hiller war laut Hase auch an der Entstehung des Breitkopfschen Archivs der Musikmanuskripte beteiligt¹⁵ – im selben Jahr bot Breitkopf handschriftliche Partituren von sechs Sinfonien Rolles an.¹⁶ Dass Breitkopf Grüße von und an Hiller vermittelte, wie Kawerau leider ohne konkrete Quellenangabe mitteilt, könnte für die vermittelnde Funktion Hillers sprechen.¹⁷

Mit der Druckvorbereitung des Klavierauszugs zu dem so erfolgreichen Musikalischen Drama *Der Tod Abels* begann ab 1771 eine neue Phase des Briefwechsels, der bis zum Tode Rolles nicht abbrach. Breitkopf druckte oder verlegte von diesem Zeitpunkt an Klavierauszüge von zwölf Musikalischen Dramen,¹⁸ einer musikalischen Elegie, einem Singspiel, zwei Liedersammlungen und in den Anhängen der Dramen außerdem eine Klaviersonate f-Moll und sechs weitere Lieder.¹⁹ Auch Kammermusik und Cembalokonzerte sowie handschriftliche Partituren und Aufführungsmaterialien zu einigen Musikalischen Dramen sowie zu einer Matthäuspassion bot Breitkopf in seinen Verlagskatalogen an.²⁰ Weitere Lieder erschienen in Liedanthologien.²¹ Diese Fakten korrelieren mit der großen Zahl der Briefe an die Firma Breitkopf, die zugleich deutlich machen, mit welcher Kraft und Intensität der Komponist die Publikation seiner Werke betrieb. Dem Umfang sowie dem Inhalt nach lässt sich dieser Briefbestand mit dem Breitkopf-Briefwechsel Carl Philipp Emanuel Bachs vergleichen.²² Die Beweggründe für Rolles Zusammenarbeit mit dem Breitkopfschen Hause dürften ebenso im künstlerischen Sendungsbewusstsein als auch in wirtschaftlichen Überlegungen zu suchen sein, hatten doch Kapitalbesitzer nach dem Siebenjährigen Krieg und der danach erfolgten preußischen Währungsreform bis zu 75 Prozent Vermögensverlust hinzunehmen.²³ Es liegt nahe, dass der Musikdirektor das

14 Ebd.

15 Hermann von Hase, *Johann Adam Hiller und Breitkopf*, in: *ZfMw* 2 (1919), H. 1, S. 1–22, hier S. 17.

16 *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, hrsg. von Barry S. Brook, New York 1966, S. 24.

17 Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 2), S. 189.

18 Das Musikalische Drama *Gedor* erschien 1786 postum, hrsg. von Johann Friedrich Leberecht Zachariä.

19 Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolles Werke für den Konzertsaal – Errata und Korrigenda zu Datierung, literarischen Vorlagen und Überlieferung*, in: *Klopstock und die Musik. Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2003*, Beeskow 2005, S. 311–340; Ralph-Jürgen Reipsch und Andreas Waczkat, *Rolle, Familie*, in: *MG2*, Personenteil Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 301–308, Werkverzeichnis zu Johann Heinrich Rolle, Sp. 303–306.

20 Hase, *Beiträge* (wie Anm. 9), passim; *The Breitkopf Thematic Catalogue* (wie Anm. 16), S. 888: „Rolle Oratorium. Die am Creutz über Sünde, Tod, Teufel und Hölle triumphierende Liebe unsers Bräutigams und Erlösers Jesu Christi, aus Mattheo am 26. und 27. Capitel.“

21 R.-J. Reipsch, Waczkat, *Rolle, Familie* (wie Anm. 19), Sp. 305.

22 Vgl. Hase, *Beiträge* (wie Anm. 9), S. 456. Zum Briefwechsel C. Ph. E. Bach – Breitkopf vgl. Hitzig, *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel* (wie Anm. 10), S. 2f.; *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nicolaus Forkel*, hrsg. und kommentiert von Ernst Suchalla, Tutzing 1985 (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*, 19); *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Ernst Suchalla, 2 Bde., Göttingen 1994 (*Veröffentlichungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften*, 80).

23 Wolfgang Trapp, *Kleines Handbuch der Münzkunde und des Geldwesens in Deutschland*, Stuttgart 1999, S. 90.

städtische Salär durch Nebeneinnahmen aufzubessern suchte. So werden im Briefwechsel auch immer wieder finanzielle Fragen behandelt, etwa wenn sich die Auslieferung der Subskribentenexemplare verzögert und Rolle dadurch in finanzielle Engpässe gerät, oder wenn Rolle beim Verlag Schulden hat. 1784 klagt er über die „Theuerung“, die „das, was zu anderen Endzwecken bestimmt war, weggenommen hat.“²⁴

Die hohe Verlustrate bei der Verlagskorrespondenz jedoch bedeutet nicht, dass der Breitkopf-Briefwechsel vollständig verloren wäre. Zu den erhaltenen Briefen zählen fünf Schreiben Rolles an Breitkopf, die Hitzig schon 1926 nicht mehr im Verlagsarchiv vorfand und die folglich in seinem Katalog fehlen.²⁵ Drei von ihnen stammen z. B. aus der von Hermann Härtel (1803–1875), dem Mitinhaber des Verlages Breitkopf & Härtel, begründeten Sammlung, die 1969 von der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin erworben wurde.²⁶ Unter diesen ist ein Brief vom 29. Dezember 1773 hervorzuheben, da Rolle Breitkopf darin ausführlich sein Konzept für die *Sammlung geistlicher Lieder* (Leipzig 1775) erläutert und betont, seine Lieder bewusst von dem kunstvollen Stil der Gellertschen Oden Carl Philipp Emanuel Bachs durch eine „leichtere, faßlichere und der Art eines Liedes mehr angemessene Melodie“ abzugrenzen, die „auch wenig geübtere Clavierspieler ohne viele Mühe zur Ausübung bringen können“. Bachs Oden, so stellt er fest, seien von „bloßen Liebhabern“ aufgrund gewisser „Schwierigkeiten“, die für den Komponisten typisch wären, nicht ausführbar. Konkret benennt er den zu großen Stimmumfang von zehn bis zwölf Tönen.

Andere Breitkopf-Briefe behandeln Details zu den Druckausgaben, berühren aber auch – vor allem in späteren Jahren – familiäre Themen.

Ein anderer Briefkreis eröffnet sich in der Korrespondenz mit dem jungen Hallenser Theologen und Librettisten August Hermann Niemeyer (1754–1828), welche den von Waldemar Kawerau²⁷ und Karl Menne²⁸ ausgewerteten, aber offenbar nicht mehr erhaltenen Briefwechsel Niemeyers mit dem Rolle-Freund und literaturbeflissenen Magdeburger Advokaten Friedrich von Köpken ergänzt.²⁹ Die sechs überlieferten Briefe stammen aus dem Zeitraum von 1778 bis 1785, Rolles Todesjahr. Niemeyer war 1774 durch Vermittlung Köpkens mit Rolle bekannt geworden.³⁰ Schon zwei Jahre später, am 30. November 1776, wurde mit *Abraham auf Moria* Rolles erstes Musikalisches Drama auf ein Niemeyer-Libretto uraufgeführt.

Zum Gegenstand haben diese Briefe u. a. Details zur Entstehung der Libretti. Da Niemeyer oft in Magdeburg zu Gast war, insbesondere im Hause des gemeinsamen Freundes Köpken, stellte sich rasch ein familiär zu nennender Ton ein, der den oft beschriebenen sanften und freundlichen Charakter des Musikdirektors bestätigt.³¹ So erfahren wir auch

24 Brief an Breitkopf, Magdeburg, 12. Oktober 1784, zitiert nach: Hase, *Beiträge* (wie Anm. 9), S. 459.

25 Hitzig, *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel* (wie Anm. 10), S. 4f.

26 Mitteilung von Roland Schmidt-Hensel, Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung.

27 Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 2), passim.

28 Karl Menne, *August Hermann Niemeyer. Sein Leben und Wirken. Zum Gedächtnis des 100jährigen Todes-tages*, Halle 1928, Nachdruck Tübingen 1995.

29 Nach Valentins Angaben (*Johann Heinrich Rolle* [wie Anm. 12], S. 145) befanden sich im Niemeyerschen Familienarchiv keine Briefe Rolles mehr.

30 Friedrich von Köpken, *Meine Lebensgeschichte, besonders in Rücksicht auf Geistes- und Charakterbildung. Für meine Kinder aufgesetzt im September 1794*, in: *Familien-Nachrichten für die Nachkommen A. H. Franckes*, Sechstes Stück, Halle (Saale) 1916, S. 1–63, hier S. 39, 49.

31 Vgl. Friedrich von Köpken, *Ueber den verstorbenen Musik-Direktor, Herrn Johann Heinrich Rolle, zu Magdeburg*, in: *Der Teutsche Merkur*, 1787, 2. Vierteljahr, S. 223–237, hier S. 236.

etwas über das Alltagsleben Rolles, beispielsweise über ein Mittagessen im Hause des Magdeburger Kaufmanns Daniel Conrad Vollrath Gleim (1723–1785), bei welchem dessen Bruder, der Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim, das Tischgespräch zu sehr dominierte (12. September 1778), über Rolles Sohn Christian Benedikt (1759–1837),³² der seit 1778 in Halle studierte und als Kandidat der Theologie in Magdeburg erste Predigten hielt (30. August 1779, 28. September 1780, 22. Februar 1781, 8. Januar 1783), über Rolles Frau (27. April 1785) und die Familie Köpken (28. September 1780), in die Niemeyer 1786 einheiratet wird, über Niemeyers Hauskauf im Jahre 1779 (30. August 1779), über das zerstörerische Frühjahrshochwasser der Elbe im Jahre 1785 (27. April 1785) und über Rolles Hypochondrie in den letzten Lebensjahren, die seinen Arbeitsdrang hemmte (8. Januar 1783). Hervorhebenswert ist Rolles Brief vom 12. September 1778, in dem er auf eine Rezension seiner Werke Bezug nimmt. Auf diesen Brief wird weiter unten näher einzugehen sein.

An den gleichfalls als Textdichter in Erscheinung tretenden Gotthilf Sebastian Rötger (1749–1831), Propst des Klosters Unser Lieben Frauen zu Magdeburg, sind zwei Briefe erhalten.³³ Einer der Briefe, der auf den 10. November 1775 zu datieren ist, betrifft Details zur Drucklegung des Textbuches für die Uraufführung des neuen Musikalischen Dramas *Jakobs Ankunft in Ägypten* nach Rötgers Dichtung, die am 18. November 1775 stattfand. Bei dem zweiten handelt es sich um ein humorvolles Briefgedicht Rolles vom 5. Dezember 1780, der sich damit für Rötgers Lieferung von Austern bedankt. Es zeigt den Komponisten nicht nur als Gourmet, sondern auch als einen geschickten Gelegenheitsdichter, so dass nicht auszuschließen ist, dass Rolle durchaus auch Dichtungen zu eigenen Kompositionen verfasst hat.

Ein weiterer Brief, datiert vom 2. März 1778, ist an den Berliner Komponisten Johann Christoph Kühnau (1735–1805) gerichtet. Rolle führte Kühnaus Oratorium *Das Weltgericht* am 14. Februar dieses Jahres in Magdeburg auf und bot in der *Magdeburgischen privilegierten Zeitung* als Kollekteur den Klavierauszug dieses Werkes zur Subskription an.³⁴ Es ist davon auszugehen, dass er Kühnau seit dessen Magdeburger Zeit kannte, ja vielleicht hatte er zu seinen Musikern gezählt. Kühnau war ab 1753 Schüler des am Kloster Berge bestehenden, von Johann Adam Steinmetz (1689–1762) gegründeten Schullehrerseminars gewesen und hatte Orgelunterricht bei dem dort amtierenden Organisten Markus Christfried Grosse³⁵ erhalten, bevor er 1763 nach Berlin ging, wo er

32 Das bisher nicht bekannte Sterbedatum entstammt der Pfarrerkartei der Kirchenprovinz Sachsen (Halle).

33 Uwe Förster, *Rötger, Gotthilf Sebastian*, in: *Magdeburger Biographisches Lexikon 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Guido Heinrich und Gunter Schandera, Magdeburg 2002, S. 594f.; R.-J. Reipsch, *Johann Heinrich Rolles Werke für den Konzertsaal* (wie Anm. 19), S. 313–315.

34 *Magdeburgische privilegierte Zeitung*, 18. Stück, 12. Februar 1784 (Wiederholung am 14. Februar). Rolle trat mehrfach als Kollekteur auf, so z. B. im Jahre 1784, als er in der *Magdeburgischen privilegierten Zeitung* (24. Stück, 26. Februar 1784) folgende Liedersammlung zur Subskription ausschrieb: *Compositionen der in dem ersten Theile der Gedichte meines Vaters [Johann Andreas Cramer] enthaltenen Oden und Lieder. Von Friedrich Ludewig Aemilius Kunzen. Herausgegeben von C. F. Cramer, Leipzig, gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1784.*

35 Zu Kühnau und Grosse vgl. Wolf Hobohm, *Musik im Kloster Berge und im Gesellschaftshaus. Ein erster Versuch*, in: *Kloster Berge, Klosterberggarten, Gesellschaftshaus, Telemann-Zentrum. Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft eines Magdeburger Areals, Bericht des Wissenschaftlichen Kolloquiums am 29./30. August 2003 in Magdeburg*, hrsg. von Carsten Lange, Halle 2004, S. 117–143, hier S. 126, 128f., (*Beiträge zur Regional- und Landeskultur Sachsen-Anhalts*, 35).

als Lehrer und später als Kantor wirkte. 1776 bewarb er sich – unterstützt von Johann Philipp Kirnberger – um das Amt des Magdeburger Domorganisten, wurde aber nicht zum Probespiel eingeladen.³⁶ Rolle bespricht in diesem Brief kompositorische Details des damals recht erfolgreichen Oratoriums *Das Weltgericht*, wobei er vor allem das kontrapunktische Handwerk des Kirnberger-Schülers lobt.³⁷ Über die Magdeburger Aufführung berichtet Rolle: „Die Zuhörer schienen auch sehr zufrieden, besonders mit der ersten [Arie] Ich werde seyn etc. und mit der letzten obligaten Diskant Arie, deren Laufwerk mein Diskantiste recht gut executirte[,] ich also nicht nöthig hatte, zu simplificiren.“ Der hervorragende Diskantist, Rolles „Lieblingssänger“,³⁸ war der Thüringer Johann Christoph Gottfried Bartholomesi (ca. 1767–1785), der 1781 mit 14 Jahren als Sänger nach Magdeburg gekommen war und für den Rolle manch eine Partie komponiert haben dürfte. Er verstarb schon im Alter von 18 Jahren, etwa einen Monat vor Rolle, am 25. November 1785. Der Zufall wollte es, dass er und Rolle einen gemeinsamen Nachruf im *Journal von und für Deutschland* erhielten, in dem auch ein Gedicht aus der *Magdeburgischen privilegirten Zeitung* eingerückt wurde:

„Du eilst von uns in höhern Chören,
Geliebter Sänger, eilst zu Gottes Thron,
Willst alle Engel deine Lieder lehren,
Doch alle Engel singen Rollens Hymnen schon.

S.“³⁹

Rolles weiter oben bereits erwähnter Brief an Georg Michael Telemann, den Enkel seines Freundes, des – wie Rolle hochachtungsvoll schreibt – „Vaters der Musik“, Georg Philipp Telemann, ist bekannt und muss hier nicht eingehend besprochen werden.⁴⁰ Er informiert uns u. a. über Rolles im Frühjahr 1767 erfolgten Besuch bei Georg Philipp Telemann in Hamburg. Rolle besaß durch seine Frau, eine gebürtige Hamburgerin, familiäre Beziehungen nach Hamburg und wird sicher nicht zum ersten Male die Reise dorthin unternommen haben. Die Tatsache, dass er sich um die Nachfolge des noch im selben Jahr verstorbenen Hamburger Musikdirektors bewarb, lässt die Vermutung zu, dass er schon bei seinem Hamburg-Aufenthalt diesbezüglich erste Kontakte geknüpft bzw. die Lage sondiert hatte.⁴¹

Vom 29. Februar 1752 datiert der früheste unter den erhaltenen Briefen. Der bisherige Magdeburger Johannisorganist Rolle unterrichtet darin das ihm vorgesetzte Kirchenkollegium, dass ein „HochEdler und Hochweiser Magistrat wie auch ein Hochlöbliches

36 Hierzu vgl. im vorliegenden Band: Brit Reipsch, *Zu Aufgaben und Bedeutung des Organistenamtes am Magdeburger Dom im 18. Jahrhundert*, S. ###-###.

37 Vgl. auch Arnold Scherings Bewertung des Stückes in seiner *Geschichte des Oratoriums*, Wiesbaden 1911, Nachdruck Hildesheim u. a. 1988, S. 355f.

38 *Journal von und für Deutschland* 2 (1785), 11. St., S. 473. Bartholomesi war der Sohn des Kantors und Schuldieners in Oehrenstock bei Ilmenau, der als „geschickter Tonkünstler“ bezeichnet wird.

39 Ebd.

40 Vgl. Anm. 8. Von Ernst Suchalla wurden im Historischen Staatsarchiv Lettlands (Riga) Georg Michael Telemanns Konzepte zu Briefen mit der Nachricht über den Tod seines Großvaters aufgefunden, die er an verschiedene Musikerpersönlichkeiten gesandt hat. Ob sich darunter auch der Entwurf des Briefs an Rolle befindet, konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden. Veröffentlicht wurden die Entwürfe in: *Carl Philipp Emanuel Bach, Briefe und Dokumente* (wie Anm. 22), S. 89–98.

41 In den in Frage kommenden erhaltenen Bewerbungsakten ist laut Mitteilung des Staatsarchivs Hamburg vom 28. Januar 2005 kein Brief Rolles zu ermitteln.

Scholarchat mich zu dem Amte eines Musik Directoris alhier erwehlet“ habe, und er seine „bisherige Stelle und die mir anvertraute Orgel bis zum völligen Antritt meiner neuen Bedienung pflichtmäßig versehen“ werde. Der neu gewählte Magdeburger Musikdirektor stattet den Mitgliedern des Kollegiums in wohlgewählten Worten seinen Dank ab und wünscht ihnen zugleich „ein tüchtiges, Gott und Menschen wolgefälliges Subjectum an meine Stelle“. Auch kündigt er an, dass sein neues Amt ihm künftig öfter die Möglichkeit geben werde, in der Johanniskirche mit „neuen Musiquen“ aufzuwarten.

Als einflussreicher Gutachter für das Probespiel um das Amt des Domorganisten erscheint Rolles in seinem Schreiben vom 21. September 1776 an das Magdeburger Domkapitel.⁴² Das Kapitel folgte der Empfehlung Rolles und berief den aus Braunschweig stammenden Johann Friedrich Ludwig Sievers (1742–1806).

Drei Briefe Rolles (16. Oktober 1774, 18. Juni 1780, 12. Januar [1784?]) besitzen keinen eindeutig erkennbaren Adressaten. Doch sind sie deswegen nicht minder aufschlussreich, da sie Vertriebsmechanismen der Rolleschen Druckwerke und den Aspekt der Verbreitung von Musikmanuskripten berühren. Zwei von ihnen tragen Aufschriften, die zumindest die Bestimmungsorte erkennen lassen, einer davon auch eine Notiz, die Rückschlüsse auf den möglichen Empfänger erlaubt.⁴³ In diesem vermutlich an den Hallenser und später von Johann Wilhelm Ludwig Gleim nach Halberstadt gezogenen Pädagogen Gottlob Nathanel Fischer (1748–1800) gerichteten Brief vom 16. Oktober 1774 heißt es:

„Die von dem Herrn Klopstock in seiner Republick der Gelehrten geschehene Anzeige von Ew: HochEdelgebohren werthen Nahmen als Collecteur,⁴⁴ wird meine Freyheit entschuldigen, wenn ich dieselben hiemit ergebenst ersuche, auch mir diese besondere Gefälligkeit zu erzeigen, und die Subscription auf mein musikalisches Werkgen [*Sammlung geistlicher Lieder, Leipzig 1775*] gütigst zu befördern und anzunehmen.“

Friedrich Gottlieb Klopstock hatte bekanntlich für seine 1773 entstandene *Gelehrtenrepublik*⁴⁵ versucht, unter Umgehung von Buchhändlern und Verlegern neuartige Vertriebswege zu beschreiten, um die Interessen der Autoren besser wahren zu können. Auch wenn sich Klopstocks Idee auf dem Buchmarkt auf Dauer nicht durchsetzen konnte,⁴⁶ so hat sie für den Musikalienhandel der Zeit doch einige Bedeutung erringen können, zumal im Umfeld der Breitkopfschen Presse.⁴⁷ Rolles versuchte ab 1774 gezielt, die neu formierten Vertriebsmöglichkeiten zu nutzen. Carl Philipp Emanuel Bach war

42 Hierzu vgl. im vorliegenden Band: B. Reipsch, *Zu Aufgaben und Bedeutung des Organistenamtes am Magdeburger Dom* (wie Anm. 36), Faksimile des Briefes S. ###.

43 „Hr. Fischer | in Halle“.

44 Zu Klopstocks Kollekteuren in Halle zählte „Herr Fischer, Lehrer am Pädag.“, bei dem es sich nur im G. N. Fischer handeln kann. Ich danke Frau Carmela Keller (Franckesche Stiftungen zu Halle, Studienstiftung August Hermann Francke) für Auskünfte über Lehrer am Königlichen Pädagogium zu Halle. Vgl. auch [Arthur] Richter, *Fischer, Gottlob Nathanel*, in: ADB, Bd. 7, S. 68f.

45 Ausgeliefert erst 1774, vgl. Günter Berg, *Die Selbstverlagsidee bei deutschen Autoren im 18. Jahrhundert*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 6 (1966), Sp. 1371–1396, hier Sp. 1383.

46 Ebd., Sp. 1383–1386.

47 Vgl. hierzu auch Klaus Hortschansky, *Pränumerations- und Subskriptionslisten in Notendruckten deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*, in: *Acta musicologica* 40 (1968), S. 154–174, hier S. 157f.

von Klopstock dazu ausdrücklich ermuntert worden,⁴⁸ Gleiches ist für Rolle zu vermuten. Der erste Druck, den Rolle im Oktober 1774 zur Pränumeration anbot,⁴⁹ war seine *Sammlung geistlicher Lieder für Liebhaber eines ungekünstelten Gesanges und leichter Clavierbegleitung* (Leipzig: C. B. Breitkopf & Sohn, 1775). Die im Druck veröffentlichte Liste weist immerhin 364 Pränumeranten auf. Dass sich Rolle seinerseits später auch als Kollekteur für andere einsetzte, wurde bereits erwähnt.⁵⁰ Im zweiten Brief vom 18. Juni 1780 an einen Quedlinburger Empfänger, der gewiss im Umfeld des dort bestehenden Collegium musicum zu suchen ist,⁵¹ versucht Rolle, einen Subskribenten oder Kollekteur für den Klavierauszug der *Thirza* in seiner Geburtsstadt zu finden, da sein bisheriger Korrespondent, der Rektor des Gymnasiums, Christoph Gottfried Hergt, 1779 verstorben war.

Neben dem dank der Breitkopfschen Lettern sich schnell entwickelnden Musikalien-Druck blieb die Verbreitung von Musikalien durch handschriftliche Kopien als notwendige Alternative noch lange bestehen. Auch Rolle vertrieb seine Werke auf diesem Wege. In einem vom 12. Januar (um 1784)⁵² stammenden Brief entschuldigte er sich bei einem ungenannten Empfänger für eine nicht rechtzeitig abgeschlossene Notenkopie, die sein Sohn erstellen sollte: „In meinem Manuscript fällt wieder etwas vor, darinn sich mein Sohn nicht finden kann. Fragen kann er nicht, ich bin nicht im Hause, folgl. mußte er seine Schreiberey liegen laßen.“ Zwei Briefe korrespondieren mit dieser Mitteilung über Rolles Kopisten. Im Brief an Niemeyer vom 8. Januar 1783 heißt es:

„Dieser Brief hat mit der Frühpost fortgesollt. Da mein Sohn, der mein Notenexemplar, das ich für Sie geschrieben, durchgespielt, aber glaubt, daß meine Notenklaue Ihnen nicht so leserlich seyn mögte, [...] so will er es abschreiben, und deutlicher machen, daher denn erst die Abendpost es Ihnen überbringen wird.“

Schon früher, am 29. Dezember 1773, hatte er Breitkopf mitgeteilt:

„Eine correct und sauber geschriebene vollständige Partitur des Abels steht denen Liebhabern vor 5 Louisd'or zu Dienste, nur müßte von der Empfangszeit des Geldes angerechnet, zur Copie 14 tage Zeit gelaßen werden, nach deren Verlauf die Partitur so gleich erfolgen könnte.“

48 C. Ph. E. Bach an J. G. I. Breitkopf, Hamburg, 9. September 1774, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente* (wie Anm. 22), Bd. 1, S. 435.

49 Anzeige in der *Magdeburgischen privilegirten Zeitung*, 124. St., 15. Oktober 1774.

50 So z. B. für Johann Christoph Kühnaus Oratorium *Das Weltgericht* (vgl. Brief vom 2. März 1784; *Magdeburgische privilegirte Zeitung*, 18. St., 12. Februar 1784) und für die von Carl Friedrich Cramer herausgegebenen *Compositionen der in dem ersten Theile der Gedichte meines Vaters* von Friedrich Ludewig Aemilius Kunzen (vgl. Anm. 34).

51 Evtl. der Advokat Johann Andreas Kranz (1741–1808), der in der Subskriptionsliste zum Klavierauszug der *Thirza* (Leipzig 1781) erwähnt ist.

52 Das Wasserzeichen des Briefes vom 12. Januar [ohne Jahreszahl] entspricht dem des Briefes vom 2. März 1784. Daher dürfte der Zeitpunkt seiner Entstehung um 1784 anzusetzen sein.

Rolle hat also seine Werke in Magdeburg kopieren lassen, in den 80er Jahren offenbar auch durch seine Söhne Christian Benedikt und +(1765–1797),⁵³ die später beide als Pastoren in der Nähe Magdeburgs wirkten. Schriftvergleiche anhand vorhandener Kirchenakten könnten künftig vielleicht mehr Licht in die bisher weitgehend ungeklärten Schreiberfragen bei Rolle bringen.

Rolle als Briefverfasser ist anhand des hier Referierten recht gut zu greifen. Briefe an Rolle waren bisher nicht bekannt, sieht man einmal von jenen ab, die in Marpurgs Schriften veröffentlicht wurden und die von vornherein einen anderen Grad von Öffentlichkeit erreichen sollten:

1. Der 16. Brief der *Kritischen Briefe über die Tonkunst*, datiert vom 6. Oktober 1759, der den ersten Teil einer Lehre von der Rhythmik abschließt,⁵⁴ sowie

2. das in den *Historisch-Kritischen Beyträgen* abgedruckte „Glückwünschungsschreiben“ des Rektors des Altstädtischen Gymnasiums Magdeburg Elias Caspar Reichard (1714–1791),⁵⁵ der an die eigentliche Ansprache an das Hochzeitspaar Rolle⁵⁶ eine biographische Abhandlung über Martin Agricola (1486?–1556) fügt, einen der Vorgänger Rolles im Amt des Kantors der Altstädtischen Schule.⁵⁷

Inzwischen konnte ein bemerkenswertes Schreiben aufgefunden werden, das an den Magdeburger Musikdirektor gerichtet ist. Es handelt sich um einen Brief des jungen Carl Friedrich Zelter, datiert Magdeburg, den 6. Februar 1785.⁵⁸ Der Inhalt des Briefes bestätigt Erich Valentins Vermutung, dass sich Zelter zeitweilig in Magdeburg aufhielt.⁵⁹ Zelter hatte einige Zeit bei seiner in Calbe (Saale) verheirateten Schwester Marie Charlotte Syring (1754–1806) verbracht, wohl um Abstand von einer unglücklichen Berliner Liebe zu gewinnen.⁶⁰ Zelter besuchte während seines Aufenthaltes im nahe gelegenen Magdeburg die Aufführung von Rolles Singspiel *Melida* am 5. Februar 1785⁶¹ und wurde vom Komponisten empfangen.⁶² In seinem tags darauf verfassten Brief bedankt er sich

53 Sterbedatum nach der Pfarrerkartei der Kirchenprovinz Sachsen (Halle).

54 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 1, Berlin 1760, S. 121–125. Unterschrieben ist der Beitrag mit „Amisallos“, wohl das Pseudonym von Marpurg. Vgl. *Der kritische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1984, S. 200, 370.

55 Vgl. Wolf Hohohm, *Elias Caspar Reichard (1714–1791), ein Gelegenheitsdichter Georg Philipp Telemanns und Johann Heinrich Rolles*, in: *Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke – Funktion, Wert und Bedeutung. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 10. Magdeburger Telemann-Festtage, Magdeburg, 14. bis 16. März 1990*, Oschersleben 1997, S. 231–243.

56 Die Heirat von Johann Friedrich Rolle mit Rahel Christiana Jacobi fand am 18. Mai 1758 statt. Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 131.

57 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*, Bd. 5, Berlin 1760, Reprint Hildesheim u. a. 1970, S. 121–130.

58 Zur Quellenangabe siehe Anhang.

59 Erich Valentin, *C. F. Zelters Beziehungen zu Magdeburg. Ein Kapitel aus der Musikgeschichte Magdeburgs zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, in: *Montagsblatt, Das Heimatblatt Mitteldeutschlands. Wissenschaftliche Beilage der Magdeburgischen Zeitung* 74 (1932), Nr. 20, 16. Mai 1932, S. 153f.

60 Ebd.; Zelter berichtet in seiner Autobiographie nur von einer Reise in die „Gegend von Magdeburg“, vgl. *Zelter (Carl Friedrich)*, in: Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, Berlin 1861, Reprint Tutzing und Berlin 1965, S. 659–673, hier S. 664.

61 Lutz Buchmann, *Der Aufführungskalender J. H. Rolles im Spiegel der Magdeburgisch privilegierten Zeitung*, in: *Telemann-Beiträge. 2. Folge. Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag am 8. Juli 1988*, Magdeburg 1989, S. 47–64, hier S. 63 (*Magdeburger Telemann-Studien* 12).

62 Zu Rolles Singspiel: Ralph-Jürgen Reipsch, *Melida ein Singspiel in drei Aufzügen von Sucro und Rolle*, Einführungstext zur halbszenischen Erstaufführung am 16. Oktober 2005 im Gesellschaftshaus Magdeburg innerhalb des 4. *Magdeburgischen Concerts – Festtage zur regionalen Musikgeschichte Magdeburgs*.

für die „Freundschaft und Güte“, mit der Rolle ihm begegnete, geht auf Einzelheiten der Aufführung und der Komposition ein und beschreibt seine Empfindungen bei der Musik zu dieser höchst rührenden Tragödie, die in das geistige Umfeld des Siegwart-Romans Johann Martin Millers (1750–1814) gehört.⁶³ Schließlich lobt er Rolles Orchester und bestärkt den Komponisten in seinem Tun, nicht ohne abschließend darauf hinzuweisen, dass er selbst nur ein autodidaktisch sich bildender Musikliebhaber sei. Zelter schreibt:

„Heil, jedem Kunstmann, den sein richtiges Gefühl und seine Kenntniß des menschlichen Herzens, so glücklich führt. Und, Heil Ihnen mein würdiger Rolle, der, trotz allem Gebell unwißender Kritiker, die in Kunstwerken nur quinten und octaven aufsuchen, dennoch immer seinen eigenen Gang geht und seinen Zweck erreicht.“

Der Hinweis auf das „Gebell“ der Kritiker bezieht sich offensichtlich auf ein Thema, das im Gespräch mit Rolle berührt wurde. Die letzten Lebensjahre Rolles scheinen durch einige Kritiken in der Fachpresse vergällt worden zu sein, die zum Teil auch Anlass zu den schon genannten hypochondrischen Zuständen des Komponisten gewesen sein mögen. Noch sein Freund von Köpken hielt es 1787 für nötig, einige der Kritikpunkte im Nekrolog auf Rolle zu referieren.⁶⁴ Auf diese Kritiken und Rolles Reaktion soll abschließend eingegangen werden.

Wie schon erwähnt, schrieb Rolle am 12. September 1778 an Niemeyer einen Brief, in welchem er auf eine in Friedrich Nicolais *Allgemeiner deutscher Bibliothek* anonym veröffentlichte Rezension Johann Friedrich Reichardts über die gerade im Druck erschienenen Klavierauszüge zu *Saul oder die Gewalt der Musik* und *Davids Sieg im Eichthale* einging.⁶⁵ In dieser Kritik war Rolle in sehr direkter Weise vorgehalten worden, ein zwar mit „Feuer und Gefühl“, aber „ohne Plan arbeitender Künstler“ zu sein, der seine Werke zu schnell bekanntmachen würde. Zwar habe er „die mehresten vorzüglichen Anlässe, die ihm der Dichter gegeben, genutzt; hat aber dafür alles übrige, was ihn weniger erhitzt hat, vernachlässigt, alltäglich behandelt, und alles so, wie es die erste Arbeit gab, stehen lassen und – drucken lassen.“⁶⁶ Rolle sah sich hierdurch dem Vorwurf ausgesetzt, dass er im Schaffensprozess nicht mit der nötigen Überlegung und Prüfung des Entstehenden vorgehen würde. Weiter heißt es, dass dem Rezensenten in Rolles Werken das „musikalisch Ganze“⁶⁷ fehle – ein Begriff, den Reichardt schon kurz zuvor in einer gleichfalls anonymen Rezension von Schweitzers *Alceste* mit einer Definition bedacht hatte: „Das musikalisch Ganze besteht in der genauesten Beobachtung des Ganges der Leidenschaft und in der genauesten Bestimmung und Ausführung der Charaktere.“⁶⁸ Daran hatte sich eine minutiöse Anweisung angeschlossen, wie ein Komponist nach

63 Reipsch, *Johann Heinrich Rolles Werke für den Konzertsaal* (wie Anm. 19), S. 335, Anm. 165.

64 Friedrich von Köpken, *Ueber den verstorbenen Musik-Direktor, Herrn Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 31), S. 234: „Man hat Herrn Rolle Flecken in der Accentuation, in dem Uebertriebenen des Mahlerischen, und in dem eigentlichen ästhetischen des Satzes vorgeworfen“.

65 [Johann Friedrich Reichardt], Rezension von Rolles *Saul oder die Gewalt der Musik*, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, hrsg. von Friedrich Nicolai, 1778, Bd. 35, 2. St., S. 344–357.

66 Ebd., S. 347.

67 Ebd., S. 347.

68 [Johann Friedrich Reichardt], Rezension von Anton Schweitzers Oper *Alceste* (nach Wieland), in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, hrsg. von Friedrich Nicolai, 1778, Bd. 33, 2. St., S. 307–335, hier S. 308.

Ansicht Reichardts bei der Vertonung einer dichterischen Vorlage vorzugehen habe. 1782 druckte er in seiner Rezension zu Rolles *Thirza* im *Musikalischen Kunstmagazin*⁶⁹ die wichtigsten Teile seiner *Alceste*-Kritik nochmals ab – nun nicht mehr anonym!

Reichardt versuchte mit der zuerst genannten Rolle-Kritik in der für ihn so typischen rationalen Art, den in der Kunsttheorie behandelten Begriff des „Ganzen“ eines Kunstwerks – dort bezogen auf die Bildende Kunst und die Dichtung – auf die Musik zu übertragen, ein Versuch, der möglicherweise als Ergänzung zu Sulzers Artikel über das „Ganze“ in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771) zu verstehen ist, in dem die Anwendung des Begriffs auf die Musik nur am Rande erfolgt.⁷⁰ Reichardt verlangte von einem musikalischen Kunstwerk wie dem Oratorium, dass das Einzelne sich in das Ganze einbetten müsse, dass alle Teile planvoll auf die Wirkung des gesamten Werkes abgestimmt sein müssten. Nur so würde es als Ganzes erkennbar.

Seinen harschen Angriff auf Rolle versuchte Reichardt nun durch die Analyse der Werke und entsprechende Beispiele zu unterlegen. Ein wesentlicher Kritikpunkt bestand in der von ihm abgelehnten „Schilderey in der Musik“, insbesondere der „Schildereyen von Bildern, die zum Theil gar nicht Gegenstände der Tonkunst seyn können“.⁷¹ Weitere Gegenstände der Kritik waren die nach Ansicht des Rezensenten fehlerhafte Deklamation in den Rezitativen, mit denen er – wie er gestand – „am wenigsten zufrieden“⁷² sei, und die zu große Ähnlichkeit im Ausdruck ein und derselben Empfindung. Lob erhielten lediglich einzelne Passagen und Stücke der Rolleschen Kompositionen.

Rolle – auch wenn er es gegenüber Niemeyer explizite leugnete – war über diese Kritik sehr verärgert, und er machte sich im Brief an Niemeyer Luft:

„Die Recension hielt sich auf Werke aller großen verstorbenen und noch lebenden Musiker, Händel, Hasse, Graun und wie sie alle heißen. Sie haben alle gemalt, und Alle, recitativische Fehler und vielleicht noch mehrere, als ich gemacht. [...] In dem so berühmten Tod Jesu von Graun läßt er die Instrumente zittern und zagen, wie Christe zittert und zagt. Er läßt bey den Worten, da die Juden rufen: Sein Blut komme über uns etc. die Bäße rumpeln. Er läßt die Seraphime vom Himmel steigen; und andere Dinge mehr in eben der Paßion. In Opern müßen die Violinen das Bellen des Cerberus nachmachen etc. Heißt denn dies nicht gemahlt? [...] Und dann die Beybehaltung eines jeden Charakters? – Wer kann alle die Fehler zählen, die auch hierin von den bravesten Meistern begangen werden? – Überhaupt scheint Rec:[ensent] durch ganz was andres, als durch die angegebenen Fehler gereizt worden zu seyn, so zu recensiren, als er gethan. Wäre er eben ein so großer Practikus, als er zu raisonniren weiß, so würde er einsehen, daß manche seiner Forderungen hier in diesem Leben über das Vermögen der Musik geht, und nicht leicht erreicht werden können.“

69 Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, 1. Bd., Berlin 1782, Reprint Hildesheim u. a. 1969, S. 82–84.

70 Artikel *Ganz und Im Ganzen*, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig ²1792, S. 291–296 und S. 296f. Im diesem Kontext zu sehen ist auch der von Klopstock in seiner Abhandlung *Von der heiligen Poesie* (1755) geprägte Begriff vom „Grundriß des Ganzen“ und seine Übernahme durch A. H. Niemeyer in den *Gedanken über Religion, Poesie und Musik*, die dem Librettodruck des von Rolle vertonten *Abraham auf Moria* (Leipzig 1777) vorangestellt waren. Vgl. Laurenz Lütteken, *Epos und Grundriß des Ganzen. Die deutsche Oratoriendiskussion nach Händels Tod*, in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997*, hrsg. von Laurenz Lütteken unter Mitarbeit von Gudrun Busch, Kassel u. a. 2000, S. 23–39, hier S. 36f.

71 [Reichardt], Rezension (wie Anm. 65), S. 349, 352.

72 Ebd., S. 352.

Und schließlich führte er zum „musikalisch Ganzen“ aus:

„Er [der Rezensent] bekennt selbst, daß man noch gar kein vollkommenes Ganze in dem Fache der schönen Künste hätte. Dieser Klage könnte er abhelfen, wenn er der Welt ein solches unfehlerhaftes Werk vorlegte, das von alle dem frey wäre, was er an andern tadelt! und auch dem Zuhörer so gefiele, als ein Stück mit den benannten Fehlern. So lange Rec: dieses nicht thut, bleibt ihm alle mal der Vorwurf, daß es sich lauter raisonniren laße, als practiciren.“

Es hat den Anschein, als habe Rolle geahnt, welcher Autor sich hinter der anonym in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* veröffentlichten Rezension verbarg. Es wird kein Zufall sein, dass Rolle mit Händel, Hasse und Graun just die Komponisten aufzählt, die Reichardt in jener Phase seines musikalischen Denkens zu Musikheroen erkoren hatte.⁷³ Zwischen Rolle und dem in seinen Kritiken oft kompromisslos-harten, polemischen Reichardt⁷⁴ scheint es schon relativ früh zu Missstimmungen gekommen zu sein. So klingt in dem eigentümlichen Ton des Berichts über den Besuch bei Rolle im Mai 1774,⁷⁵ den Reichardt erst über drei Jahrzehnte später in seiner Autobiographie gibt, eine Diskrepanz zwischen beiden an:

„Da besuchte ich am andern Morgen früh den Musikdirector Rolle, für den ich schon nach seinen Oratorien, die ich in Berlin gehört, viel Achtung bekommen hatte, die durch seine persönliche Bekanntschaft aber noch um vieles erhöht wurde. In einer langen Unterredung zeigte er [Rolle] sehr feine, ausgebreitete theoretische Kenntnisse. Ich konnte ihm dagegen von mancher Erfahrung und practischen Kenntniß sprechen, an der es ihm zu fehlen schien und so ward unser Gespräch lebhaft und unterhaltend genug.“⁷⁶

Ganz ähnlich klingen die Notizen, die Reichardt schon 1776 im Zusammenhang mit seiner Rezension von Rolles *Der Tod Abels* im zweiten Teil der *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* gab.⁷⁷ Auch hier heißt es, dass er eine „musikalische Unterredung“ mit Rolle gehabt habe, der ihm „verschiedene Kirchenstücke“,⁷⁸ „Claviersachen“ und insbesondere ein „Clavier=Concert [...] in der Bachschen Manier“ zeigte, in dem Reichardt durchaus etwas „Eigenes“ erkennen konnte.⁷⁹ In der eigentlichen Rezension zum *Tod Abels* ist er des Lobes voll, noch nichts ist vom fehlenden „Ganzen“ zu lesen, nur hin und wieder kann er sich seiner Bedenken z. B. hinsichtlich der Malereien nicht enthalten.

73 Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Zürich u. a. 1963, Nachdruck Hildesheim u. a. 2002, S. 208.

74 Vgl. zu Reichardt als Musikkritiker: ebd., S. 198–204.

75 Ebd., S. 32.

76 Zitiert nach: *Johann Friedrich Reichardt, Autobiographische Schriften*, hrsg. von Günter Hartung, Halle 2002, S. 106.

77 Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, Teil 2, Frankfurt und Breslau 1776, Reprint Hildesheim u. a. 1977, S. 55–78.

78 Ebd., S. 55.

79 Ebd., S. 78.

Dass Rolle, dem erfahrenen und erfolgreichen Komponisten, Musikdirektor und Kenner seines Fachs das selbstbewusste Gebaren des gerade 22-jährigen Reichardt unangenehm gewesen sein könnte, liegt auf der Hand.⁸⁰ Reichardt hat Rolles Oratorien – sieht man einmal ab von der Rezension des *Tod Abels* – offenbar sehr kritisch gegenüberstanden.⁸¹ Wie ein roter Faden zieht sich die Bemängelung der musikalischen Malerei, der Deklamation sowie die Diskussion des „musikalisch Ganzen“ durch die Rolle betreffenden Texte. Das von Reichardt vermisste „musikalische Ganze“ indes dürfte im Grunde als eine sehr allgemeine Erscheinung zu betrachten sein. Reichardt selbst gestand 1782, dass er das „musikalisch Ganze“ nicht nur in den Dramen Rolles vermisse, sondern „in allen mir bekannten großen musikalischen Werken“.⁸² Somit relativiert sich Reichardts Kritik an Rolles Werken in diesem Punkt gewissermaßen zu einer allgemeinen Kritik am Zustand der Musik. Und dies hatte Rolle für sich erkannt und in seinen Gedanken an Niemeyer deutlich gemacht.

In welchem Maß sich Rolle ungerecht behandelt fühlte, unterstrich er in seinem Brief an Niemeyer mit der Kritik an der Kritik:

„Unterdeßen ist es allemal gut, wenn man in Recensionen eher strenger als nachsichtiger verfährt, nur müßten die Herrn nicht grob werden, und ihren eigenen Geschmack nicht als den einzigen richtigen, andern aufdringen, und nicht alles vor Wahrheit ausgeben, was sie für wahr halten. Sie haben sich aber auf den Dreyfuß gesetzt, und mich deucht, wehe dem, der ihnen widerspricht, oder sie gar vom Dreyfuß herunter schmeißen will! – Mann laße sie also raisonniren, recensiren, calumniiren, schimpffiren, prostituiren, und alles mögliche in iren [!] und verhalte sich ruhig! Der vernünftige Mann und Kenner glaubt das was er will.“

Die Bedeutung der Korrespondenz Johann Heinrich Rolles – das zeigt der hier gegebene Überblick – beschränkt sich nicht nur auf einen rein lokalgeschichtlichen Bereich. Sie berührt ganz allgemein Fragen des sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts formierenden musikalischen Verlags- und Vertriebswesens in Deutschland ebenso wie sozialgeschichtliche Aspekte, die z. B. in Äußerungen über die Alltagskultur erkennbar werden. Es tritt uns eine Musikerpersönlichkeit entgegen, deren in einem natürlichen Ton gehaltenen Briefe Gemüt, Humor, Verletzbarkeit, Familien- aber auch Geschäftssinn verraten. Kontakte zu bedeutenden Persönlichkeiten werden aufgedeckt, die den geistesgeschichtlichen Kontext umreißen, in dem Rolle und sein Werk zu betrachten sind. Nicht zuletzt spiegelt der Briefwechsel einzelne Facetten des ästhetischen Diskurses dieser Zeit wider.

80 Vgl. auch Salmen, *Johann Friedrich Reichardt* (wie Anm. 73), S. 32.

81 Vgl. Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauungen* (wie Anm. 5), S. 202.

82 Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin* (wie Anm. 69), S. 82.

Anhang

Nachgewiesene Briefe Johann Heinrich Rolles

Aus den Mitteilungen Hases und Hitzigs über die Korrespondenz mit dem Verlag C. B. Breitkopf & Sohn geht nicht hervor, ob Rolle mit dem Vater oder mit dem Sohn Breitkopf korrespondierte. Den einzigen aus der Zeit vor Johann Bernhard Breitkopfs Tod (28. März 1777) erhaltenen Brief vom 29. Dezember 1773 adressierte Rolle an die „Messieurs *Breitkopf*“. Es ist also nicht eindeutig zu klären, an wen sich Rolles Briefe im Einzelfall richteten. Zu vermuten ist allerdings, dass Rolle in erster Linie Kontakt zu Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf hielt, der den Bereich des Musikaliendrucks unter sich hatte.

Rolles Briefe sind – bis auf eine Ausnahme – sämtlich aus Magdeburg adressiert. Lediglich der Brief an den Prediger Friedrich Eberhard Boysen (1720–1800) aus dem Jahre 1745 entstand in Berlin.

Abkürzungen/Zeichenerklärung:

* – nicht erhalten

[] – Daten erschlossen

Hase – Hermann von Hase, *Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte*, in: *ZfMw*, 2 (1919/1920), H. 8, S. 454–481, zu Rolle S. 456–459.

Hitzig – *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, hrsg. von Wilhelm Hitzig, Bd. II: *Brief-Autographe*, Leipzig 1925.
Kaestner – Rudolf Kaestner, *Johann Heinrich Rolle. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Kassel 1932 (*Königsberger Studien zur Musikwissenschaft*, 13).

Kawerau – Waldemar Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit*, Halle 1886.

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

VB&H – Verlagsarchiv Breitkopf & Härtel Leipzig (nach Hase)

Empfänger	Datum	Standort	Briefauszüge/Erwähnung in der Literatur/sonstige Bemerkungen
Boysen, Friedrich Eberhard, Prediger (Magdeburg)	1745	Brief erwähnt im Protokollbuch der Johanniskirche, Archiv der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen in Magdeburg, St. Johannis-Gemeinde Magdeburg: Rep. J 02 Nr. 229 (Protokollbuch 1712–1797), Protokoll vom 25. Juli 1745, fol. 260r*	Kawerau, S. 184f.
Kirchenkollegium von St. Johannis (Magdeburg)	29.2.1752	Archiv der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen in Magdeburg, St. Johannis-Gemeinde Magdeburg, Rep. J 02 Nr. 154 (Besetzung Organistenstelle 1752–1896), fol. 1r–2r	Kawerau, S. 184f.
Breitkopf	12.2.1756	VB&H*	
Breitkopf	29.4.1756	VB&H*	
Breitkopf	9.5.1757	VB&H*	
Breitkopf	30.6.1757	VB&H*	Hase, S. 456
Telemann, Georg Michael (Riga)	7.7.1767	D-B: Mus. ep. J. H. Rolle 4	

Breitkopf	5.2.1772	VB&H*	
Breitkopf	21.5.1772	VB&H*	Hase, S. 457; Kaestner, S. 25f.; Kawerau, S. 205, 310.
Breitkopf	28.5.1772	VB&H*	
Breitkopf	5.10.1772	VB&H*	
Breitkopf	4.12.1772	VB&H*	
Breitkopf	31.1.1773	VB&H*	
Breitkopf	17.5.1773	VB&H*	
Breitkopf	9.9.1773	VB&H*	
Breitkopf	7.10.1773	VB&H*	Mit einem Brief des Magdeburger Verlegers Joachim Ernst Scheidhauer an Breitkopf und Sohn.
Breitkopf	15.11.1773	VB&H*	
Breitkopf	20.12.1773	VB&H*	
Breitkopf	29.12.1773	D-B: Mus. Samml. Härtel 232	
Breitkopf	24.1.1774	VB&H*	
Breitkopf	6.6.1774	VB&H*	
[Fischer, Gottlob Nathanel ?] (Halle)	16.10.1774	Klopstockhaus Quedlinburg, V/584/S	
Breitkopf	19.10.1774	VB&H*	
Breitkopf	3.11.1774	VB&H*	
Breitkopf	14.11.1774	VB&H*	
Breitkopf	5.1.1775	VB&H*	
Breitkopf	5.1.1775 [sic!]	VB&H*	
Breitkopf	20.2.1775	VB&H*	
Breitkopf	24.4.1775	VB&H*	
Breitkopf	1.5.1775	VB&H*	
Breitkopf	2.5.1775	VB&H*	
Breitkopf	2.5.1775 [sic!]	VB&H*	
Breitkopf	4.5.1775	VB&H*	
Breitkopf	8.5.1775	VB&H*	
Breitkopf	26.5.1775	VB&H*	

Breitkopf	8.6.1775	VB&H*	
Breitkopf	12.6.1775	VB&H*	
Breitkopf	26.6.1775	VB&H*	
Breitkopf	29.6.1775	VB&H*	
Breitkopf	6.7.1775	VB&H*	
Breitkopf	10.7.1775	VB&H*	Kawerau, S. 310
Breitkopf	13.7.1775	VB&H*	
Breitkopf	24.8.1775	VB&H*	
Breitkopf	18.9.1775	VB&H*	
Breitkopf	25.9.1775	VB&H*	
Breitkopf	2.10.1775	VB&H*	
Breitkopf	12.10.1775	VB&H*	
Breitkopf	16.10.1775	VB&H*	
Breitkopf	2.11.1775	VB&H*	
Breitkopf	9.11.1775	VB&H*	
[Rötger, Gotthilf Sebastian] (Magdeburg)	[10.11.1775]	D-B: Mus. ep. J. H. Rolle 2	
Breitkopf	7.12.1775	VB&H*	
Breitkopf	18.12.1775	VB&H*	
Breitkopf	27.12.1775	VB&H*	
Breitkopf	1.2.1776	VB&H*	
Breitkopf	15.4.1776	VB&H*	
Breitkopf	12.6.1776		Kawerau, S. 311 (Nicht in Hitzigs Katalog enthalten. Kawerau gibt vermutlich ein falsches Datum an. Es wird sich um den Brief vom 12. August 1776 handeln.)
Breitkopf	24.6.1776	VB&H*	
Breitkopf	12.8.1776	VB&H*	Hase, S. 457
Domkapitel Magdeburg	21.9.1776	Landeshauptarchiv Magdeburg: Rep. A 12 Spez. Magdeburg, Nr. 17, Bd. II, Bl. 65	
Breitkopf	18.11.1776	VB&H*	Kawerau, S. 306f.
Breitkopf	12.12.1776	VB&H*	
Breitkopf	3.4.1777	VB&H*	
Breitkopf	4.4.1777	VB&H*	

Breitkopf	14.4.1777	D-B: Mus. Samml. Härtel 233
Breitkopf	10.5.1777	VB&tH*
Breitkopf	22.5.1777	VB&tH*
Breitkopf	10.6.1777	VB&tH*
Breitkopf	19.6.1777	VB&tH*
Breitkopf	25.8.1777	D-LEu: Sondersammlungen
Breitkopf	1.9.1777	VB&tH*
Breitkopf	9.10.1777	VB&tH*
Breitkopf	23.10.1777	VB&tH*
Breitkopf	30.10.1777	VB&tH*
Breitkopf	19.11.1777	VB&tH*
Breitkopf	4.12.1777	VB&tH*
Breitkopf	1.1.1778	VB&tH*
Breitkopf	12.1.1778	VB&tH*
Breitkopf	29.1.1778	VB&tH*
Breitkopf	30.4.1778	VB&tH*
Breitkopf	18.5.1778	VB&tH*
Breitkopf	22.6.1778	VB&tH*
Breitkopf	17.8.1778	VB&tH*
Niemeyer, August Hermann (Halle)	12.9.1778	Klopstockhaus Quedlinburg: V/583/S
Breitkopf	24.9.1778	VB&tH*
Breitkopf	16.11.1778	VB&tH*
Breitkopf	7.1.1779	VB&tH*
Breitkopf	18.1.1779	VB&tH*
Breitkopf	25.2.1779	VB&tH*
Breitkopf	28.3.1779	VB&tH*
Breitkopf	15.4.1779	VB&tH*
Breitkopf	29.4.1779	VB&tH*
Breitkopf	13.5.1779	VB&tH*
Breitkopf	24.5.1779	VB&tH*
Breitkopf	3.6.1779	VB&tH*

Breitkopf	9.6.1779	VB&H*	
Breitkopf	9.8.1779	VB&H*	
Niemeyer, August Hermann (Halle)	30.8.1779	Stadtbibliothek Magdeburg* (nur Teilfaksimile erhalten)	Riemer, Abb. nach S. 56
Breitkopf	3.1.1780	VB&H*	
Breitkopf	16.3.1780	VB&H*	
Breitkopf	1.5.1780	VB&H*	
Breitkopf	18.5.1780	VB&H*	
[Kranz, Johann Andreas ?] (Quedlinburg)	18.6.1780	Klopstockhaus Quedlinburg: V/585/S	
Breitkopf	6.8.1780	VB&H*	
Niemeyer, August Hermann (Halle)	28.9.1780	D-B: Mus. ep. J. H. Rolle 1	
Breitkopf	26.10.1780	VB&H*	
Rötger, Gotthilf Sebastian	05.12.1780	D-MAt	
Breitkopf	13.12.1780	VB&H*	
Breitkopf	18.12.1780	VB&H*	
Breitkopf	4.1.1781	VB&H*	
Niemeyer, August Hermann (Halle)	22.2.1781	D-Hs: CS 15 : Rolle	
Breitkopf	22.2.1781	VB&H*	
Breitkopf	17.4.1781	VB&H*	
Breitkopf	26.4.1781	VB&H*	
Breitkopf	21.5.1781	VB&H*	
Breitkopf	18.6.1781	VB&H*	
Breitkopf	25.6.1781	VB&H*	
Breitkopf	30.7.1781	VB&H*	
Breitkopf	20.8.1781	VB&H*	
Breitkopf	22.11.1781	VB&H*	
Breitkopf	24.6.1782	VB&H*	
Breitkopf	2.9.1782	VB&H*	
Breitkopf	7.10.1782	VB&H*	
Breitkopf	24.10.1782	VB&H*	
Breitkopf	18.11.1782	VB&H*	

Niemeyer, August Hermann (Halle)	8.1.1783	Klopstockhaus Quedlinburg: V/586/S	
Breitkopf	6.2.1783	VB&tH*	
Breitkopf	15.5.1783	VB&tH*	
Breitkopf	12.6.1783	VB&tH*	
Breitkopf	19.6.1783	VB&tH*	
Breitkopf	14.7.1783	VB&tH*	
Breitkopf	19.7.1783		Kawerau, S. 242f. (Nicht in Hitzigs Katalog enthalten. Kawerau gibt vermutlich ein falsches Datum an. Es wird sich um den Brief vom 19.6.1783 handeln.)
Breitkopf	20.8.1783	VB&tH*	
Breitkopf	23.9.1783	VB&tH*	
Breitkopf	25.9.1783	VB&tH*	Mit einer Beilage.
Kühnau, Johann Christoph (Berlin)	2.11.1783	D-B: Mus. ep. J. H. Rolle varia 1	Es handelt sich um eine Quittung.
Breitkopf	22.12.1783	VB&tH*	
Unbekannt	12.1.[um 1784]	D-F, Manskopfsches Musikhistorisches Museum	
Kühnau, Johann Christoph (Berlin)	2.3.1784	D-B: Mus. ep. J. H. Rolle 5	
Breitkopf	17.6.1784	VB&tH*	
Breitkopf	21.6.1784	VB&tH*	Kawerau, S. 245
Breitkopf	19.7.1784	VB&tH*	
Breitkopf	12.8.1784	VB&tH*	Hase, S. 459
Breitkopf	21.10.1784	VB&tH*	
Breitkopf	23.12.1784	VB&tH*	
Breitkopf	13.1.1785	VB&tH*	
Rolle, Johann Heinrich (von Carl Friedrich Zelter)	6.2.1785	Freies Deutsches Hochstift/ Frankfurter Goethe-Museum	
Breitkopf	14.3.1785	VB&tH*	
Niemeyer, August Hermann (Halle)	27.4.1785	Klopstockhaus Quedlinburg: V/582/S	
Breitkopf	27.4.1785	VB&tH*	
Breitkopf	24.5.1785	VB&tH*	

Breitkopf	26.5.1785	VB&H*
Breitkopf	13.6.1785	VB&H*
Breitkopf	16.6.1785	VB&H*
Breitkopf	28.6.1785	D-LEu: Sondersammlungen
Breitkopf	18.7.1785	D-B: Mus. Sammlung Härtel 234
Breitkopf	29.8.1785	VB&H*
Breitkopf	26.9.1785	VB&H*
Breitkopf	25.10.1785	VB&H*

Briefe der Witwe Rahel Christiana Rolle

Breitkopf	5.1.1786	VB&H*	Todesanzeige für Johann Heinrich Rolle mit Nach- schrift der Witwe
Breitkopf	13.3.1786	VB&H*	
Breitkopf	23.4.1786	VB&H*	
Breitkopf	27.4.1786	VB&H*	
Breitkopf	22.5.1786	VB&H*	
Breitkopf	26.10.1786	VB&H*	
Breitkopf	26.3.1787	VB&H*	
Breitkopf	7.5.1787	VB&H*	
Breitkopf	4.6.1787	VB&H*	
Breitkopf	18.6.1787	VB&H*	
Breitkopf	8.7.1787	VB&H*	
Breitkopf	13.8.1787	VB&H*	
Breitkopf	30.8.1787	VB&H*	
Breitkopf	17.9.1787	VB&H*	
Breitkopf	19.2.1788	VB&H*	
Breitkopf	10.3.1788	VB&H*	
Breitkopf	29.5.1788	VB&H*	
Breitkopf	11.8.1788	VB&H*	
Breitkopf	22.6.1789	VB&H*	
Breitkopf	17.8.1789	VB&H*	
Breitkopf	17.12.1789	VB&H*	

Breitkopf	19.1.1792	VB&H*
Breitkopf	1.12.1792	VB&H*
Breitkopf	13.6.1793	VB&H*
Breitkopf	16.12.1793	VB&H*
Breitkopf	14.4.1794	VB&H*
Breitkopf	28.4.1794	VB&H*
Breitkopf	7.5.1794	VB&H*
Breitkopf	10.11.1794	VB&H*
Breitkopf	26.1.1797	VB&H*
Breitkopf	7.12.1797	VB&H*

Wenn im Folgenden von einer „Wende“ in der Genese der literarischen Verhältnisse Magdeburgs im 18. Jahrhundert die Rede sein soll, so versteht sich dieses Unterfangen keineswegs von selbst. Denn solches Reden vermag sich nicht auf ein Großereignis zu beziehen, das sich – etwa in sinngemäßer Anlehnung an gesellschaftspolitische Formierungen neueren Datums – im Horizont der lokalen Literaturgeschichte gleichsam vor aller Augen vollzogen hätte. Die hier intendierte „Wende“ meint denn auch keinen sinnfälligen Bruch, keinen schmerzhaft-abrupten Übergang, aber auch keinen bloß tendenziellen Vorgang mit unklaren Konturen und Reichweiten. Sie markiert vielmehr einen komplexen und vielschichtigen Prozess lokalgesellschaftlicher Umwendungen und Neuorientierungen, der sich mit dem Begriff „Paradigmenwechsel“ immer noch richtig, wenn auch nur unvollkommen – weil um den Preis seiner emotionalen Bestandteile gebracht – beschreiben ließe. Das wichtigste Merkmal dieses Prozesses kann allerdings präzise bezeichnet werden: Seine Folgen waren unumkehrbar und setzten für Magdeburg einen neuen, unhintergehbaren Standard für das Feld literarischer Produktion, Rezeption und Distribution. Wollte man die Magdeburger literarischen Bestrebungen während des Siebenjährigen Krieges in ein umgreifendes Bild zusammenfassen, so müsste man von einem stadtbürgerlich-literarischen Selbstermächtigungsprozess bürgerlicher Kulturreliten sprechen, der mit der illuminierenden Kraft der Aufklärung zu einem dauerhaften Beleuchtungswechsel im Magdeburger Kulturambiente der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geführt hat.

Zwei Hinweise zu den Besonderheiten dieses Vorgangs mögen als Orientierungsmarken an den Anfang der Ausführungen gestellt sein. Magdeburgs literarische Wende hat sich einerseits im Rahmen kulturgeschichtlicher Formationen vollzogen, deren Einflussphären urbane Wirkungskreise nur selten überstiegen haben. Ein Blick von außen auf Magdeburgs „schöne Wissenschaften“¹ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt: Sie fielen in überregionalen Kontexten weder qualitativ noch quantitativ so wirkungsvoll ins Gewicht, dass sie für dauerhafte Synergie-Effekte in der sich ausdifferenzierenden deutschen „Gelehrtenrepublik“ hätten sorgen können.² Es fällt auf, dass den Magdebur-

1 Die Aufwertung der fiktionalen Literatur, insbesondere der Dichtkunst, zur „Wissenschaft mit eigenständiger theoretischer Fundierung“ (Poetiken) ist ein Erbe der europäischen Renaissancekultur, das sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auch im deutschsprachigen Raum durchsetzt. Qualifizierte literarische Schöpfungsarbeit nach ästhetischen Maximen setzte neben handwerklichen Fähigkeiten und poetischer Begabung stets auch den Erwerb von „weltweisheitlichem Wissen“, d. h. den „poeta doctus“ voraus.

2 Zur urbanen Verankerung der Literatur Magdeburgs im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Guido Heinrich, *Zwischen Scylla und Charybdis - Magdeburger literarische Verhältnisse 1631-1871*, in: *Magdeburg. Die Geschichte der Stadt 805-2005*, hrsg. von Matthias Puhle und Peter Petsch, Döbel 2005, S. 539-548.

ger Literaten um 1760 nahezu durchgängig der notwendige missionarische Eifer fehlte, um ihren Ansichten und Produkten im grenzüberschreitenden literarischen Verkehr angemessenen Einfluss zu verschaffen. Die Autoren konzentrierten im Gegenteil ihre wirkungsästhetischen Absichten ganz bewusst – oftmals in strenger, ja überstrenger Selbsteinschätzung eigener schöpferischer Fähigkeiten – auf das städtische Gemeinwesen und profilierten sich hierin als literarisch ambitionierte Pragmatiker, die ihre vorzüglichen Arbeitsfelder vor der eigenen Haustür fanden. Magdeburg lieferte denn auch bis zum Ende des so genannten „tintenklecksenden Säkulum“ immer wieder Beispiele für das Wirken aufgeklärter und aufklärender bürgerlicher Subjekte, denen eine pragmatische Selbstbeschränkung auf Naheliegendes selbstverständlich war. Dies mag nicht verwundern, wenn man bedenkt, dass alle dauerhaft am literarischen Prozess Beteiligten ihr Auskommen in stadtbürgerlichen Berufen fanden und sie die Festungsstadt an der Elbe auch aus diesem Grund als einen ihnen genuin zugehörigen und motivierenden Ort für ihr öffentliches wie privates Engagement auffassten. Die pragmatische Durchbildung des selbstbewohnten städtischen Kulturraumes musste auf diese Weise gleichsam natürlicher Bestandteil einer bürgerlichen Selbstbildung werden, die nicht in den Bahnen raumübergreifender literarisch-theoretischer Diskurse verharren, sondern in den ihr vorgezeichneten gesellschaftlichen Grenzen praktisch werden wollte. In der Mitte des 18. Jahrhunderts liefen in Magdeburg auf diese Weise theoretische und praktische Selbstbestimmung in einem komplexen Selbstbemächtigungsprozess lokaler Bildungseliten zusammen. Das fortgesetzte rationale Illuminieren des eigenen Geistes – an sich dynamisch in Richtung auf eine künftige Perfektibilität ausgerichtet – wurde offenbar ganz bewusst mit dem durchgestaltenden Aneignen eines bürgerlichen Verkehrsraums verknüpft, der den literarischen Akteuren hinreichende Infrastrukturen für die Realisierung ihrer kulturellen Ambitionen bereitstellte.

Soziologisch betrachtet handelt es sich bei besagtem Selbstbemächtigungsprozess um die Herausbildung eines genuin literarischen Feldes mit autarken Strukturen innerhalb der Gesamtsphäre der Magdeburger Kulturproduktion. Aufgrund seiner lokal begrenzten Reichweite lassen sich Aussagen über die Stärke und Beschaffenheit dieses Feldes vorrangig aus seinem Verhältnis zu jenen gesellschaftlichen Kontexten ermitteln, die seine Ausbildung auf unterschiedliche Weise beeinflusst haben. Eine umfassende Untersuchung hätte deshalb notwendig zunächst die Verknüpfungen des literarischen Feldes mit anderen kulturellen Praxen lokaler Provenienz (u. a. Musik, Theater und Kunst) zu berücksichtigen, darüber hinaus aber sein Verhältnis zu den lokalen kulturtragenden Institutionen Kirche und Schule, aber auch die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen, die medien- und kommunikationsgeschichtliche Situation und nicht zuletzt mentale Dispositionen lokalgesellschaftlicher Kollektive ins Auge zu fassen.³

Wohl auch deshalb ist die Magdeburger literarische Wende als wesentlich gesellschaftspraktisches Phänomen dem Licht der allgemeinen wie der speziellen Literaturgeschichte – man möchte fast sagen: mit Notwendigkeit – verborgen geblieben. Als Ereignis erscheint sie in komparatistischer Hinsicht deshalb wenig spektakulär, weil sie als bloßes Phänomen lediglich die Initiativen einer lokalen Bildungs- und Kulturelite umfasst, deren innovative Interessen aus besagten Gründen nirgends mit der Elle auf-

3 An dieser Stelle sei nachdrücklich auf das Fehlen einer dezidierten Kulturgeschichte Magdeburgs hingewiesen. Sie stellt in ihrer Komplexität ein schwerwiegendes Desiderat und eine künftige Herausforderung der Forschung dar.

klärerischer Berliner oder Leipziger Großprojekte gemessen werden wollen. Literaturgeschichte aber – auch die sozialgeschichtlich ausgerichteten – folgen den Regeln ihrer Fachdisziplin und bevorzugen eine Fixierung ihrer Gegenstände nach ästhetischen und gattungstechnischen Maßgaben. Im Gegenzug führt dies zwangsläufig zu einer nachhaltigen Marginalisierung oder gänzlichen Tilgung jener Kontexte, die lokale literarische Bewegungen erst in ihren eigendynamischen Grenzen verstehbar machen. Auch die älteren Arbeiten zur Magdeburger Literaturgeschichte⁴ sind – trotz ihrer weitgehend positivistischen Ausrichtung – in ihren Bewertungen dem Trend der ästhetischen Unterscheidung von Hoch- und Lokalkultur verpflichtet. Dem entgegen soll im Folgenden gezeigt werden, dass ein breiterer, kulturgeschichtlich ambitionierter Blick auf die Kontextuierungen lokaler literarischer Phänomene zu abweichenden und differenzierteren Bewertungen der urbanen Literaturproduktion führt.

Deshalb sei vorausgreifend zum anderen darauf hingewiesen, dass der hier in Rede stehende literarische Wendeprozess – und das mag nur auf den ersten Blick paradox anmuten – sich nicht allein dem eigenmächtigen Unternehmergeist seiner Initiatoren verdankt, die ihn etwa aus einem guten theoretischen Vorsatz durch gemeinsame Anstrengungen zur gesellschaftspraktischen Reife und Realisierung gebracht hätten. In seinem konkreten Vollzug war er vielmehr auf die Rückendeckung einer beweglichen gesellschaftlichen Gesamtsituation, auf einen flexiblen und lokal begrenzten gesellschaftlichen Hintergrund angewiesen, um sich selbst ins Werk zu setzen. Denn die weitgehend pragmatische Orientierung literarischer Initiativen in Magdeburg war bis zur besagten Wende zugleich deren größtes Manko: Sie mussten sich mit der etablierten Konkurrenz kulturpolitischer, theologisch-philosophischer oder pädagogischer Absichten in einen gemeinsamen lokalgesellschaftlichen Bezugsrahmen spannen lassen und je nach Interessen- und Großwetterlage ihre Kompromisse aushandeln. Erst die unmittelbaren Folgen des Siebenjährigen Krieges – an sich ein Ereignishorizont von eigenmächtiger Bedeutung – führten in Magdeburg zu einer langjährigen Ausnahmesituation und bewirkten eine grundsätzliche Lockerung der tradierten Verklammerungen kulturproduzierender Eliten.

Um diesen Umstand kurz zu verdeutlichen: Nahezu mit dem Beginn des Siebenjährigen Krieges trat die Elbestadt in eine historische Sondersituation ein, die sie im Kriegsverlauf von allen übrigen preußischen Orten und Gebieten radikal unterschied, denn der Kriegseintritt bildete für Magdeburg eine eindeutig positive Zäsur. Friedrich II. bestimmte die Stadt schon sehr früh, Anfang des Jahres 1757, aufgrund ihrer starken militärischen Befestigungen zum favorisierten Zufluchts- und Beherbergungsort staatstragender menschlicher und materieller Ressourcen, was nicht nur zu einer strategischen, sondern auch einer gesamtgesellschaftlichen Aufwertung Magdeburgs führte. Sie beherbergte nach Kriegseintritt nicht nur den preußischen Staatsschatz, Teile des königlichen Archivs und eine Münze, sondern 1757/58, 1759 und zuletzt 1760 bis 1763 die aus Berlin exilierte königliche Familie, einen Großteil der zugehörigen Hofgesellschaft, Hofbeamte, Geistliche und Mitglieder der anhängigen Berliner Aristokratie.⁵ Die

4 So etwa Waldemar Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit*, Halle (Saale) 1886 (*Beiträge zur Litteratur- und Culturgeschichte des 18. Jahrhunderts* 1)

5 Vgl. Rudolph Holzapfel, *Magdeburg als Zufluchtsstätte für die königliche Familie während des siebenjährigen Krieges*, in: *Festschrift zur 25jährigen Jubel-Feier des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde des Herzogtums und Erzstiftes Magdeburg*, Magdeburg 1891, S. 17-30.

besondere strategische Bedeutung als Festungsstadt verhängte über Magdeburg den umgekehrten militärischen Ausnahmezustand. Sie befand sich während der gesamten Kriegszeit im windstillen Auge der Auseinandersetzungen europäischer Großmächte und war von direkten Kriegshandlungen zu keiner Zeit betroffen. Mehr noch: Durch den permanenten Zuzug von schutzsuchenden Zivilisten, dem Hof nachreisenden Künstlern (Dichter, Theaterleute) und durch die – zumeist schonende – Einquartierung hochrangiger Kriegsgefangener, die sich in der Stadt frei bewegen durften, erhielt Magdeburg jene bedeutenden Infusionen lebendiger Kommunikationspotentiale, die den geplünderten und militärisch penetrierten preußischen Provinzen weitgehend abhanden kamen. Es entstand eine völlig neue Gemengelage zwischen Alteingesessenen und Neuangekommenen, die die vormalige Hierarchie der in der Stadt lebenden Bevölkerungsgruppen nachhaltig veränderte und die überlieferten gesellschaftlichen Passiva Magdeburgs in ein aktives Spannungsfeld überführte. So verwundert nicht, dass die Elbestadt während des Siebenjährigen Krieges – durch ihre geschützte Insellage begünstigt – einen außerordentlichen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung nahm.

Tatsächlich traten in Magdeburg zwischen 1756 und 1763 zahlreiche neue und kulturgeschichtlich höchst interessante Initiativen an das Licht der städtischen Öffentlichkeit. Der kursorische Durchgang muss sich an dieser Stelle auf die Behandlung der wichtigsten Phänomene beschränken:

1. Bereits im Verlauf des Jahres 1757 etablierten sich im Zeichen geselligen Austausches in Magdeburg eine Vielzahl von – im weitesten Sinne – kulturell ambitionierten Begegnungsstätten. Gemeint sind gesellige Treffen im privaten oder öffentlichen Rahmen, die Mitglieder der lokalen Bildungselite (Pfarrer, Lehrer), weitläufig Interessierte aus dem städtischen Bürgertum (Kaufleute, Beamte), Angehörige des Adels, des Militärs und illustre Magdeburger Gäste unterschiedlichster Herkunft in diversen Konstellationen zusammenführten. Die Spanne der Aktivitäten reichte von nachmittäglichen Teekränzchen bis zu abendlichen Tisch-, Tanz-, Konzert- und Theatergesellschaften, bei denen der gesellige Umgang zwanglos mit vielfältigen Zerstreuungstechniken und der Konversation über Tagesthemen kombiniert wurde. Sie bildeten in kurzer Zeit ein gut funktionierendes städtisches Netzwerk von höchster kommunikativer Durchlässigkeit. Um einen relativ festen Kern von Personen etablierten sich in diesem Zusammenhang in Magdeburg auch Gesellschaften mit ausgeprägt literarischen Interessen, in denen neben dem gemeinsamen Lesen der neuesten literarischen Werke auch die Diskussion über Literatur und der Lektüretausch gepflegt wurden. Solche Gesellschaften trafen sich sowohl in den Stadthäusern angesehener und begüterter Magdeburger Kaufleute und Militärs, aber auch – den neueren literarischen Zeittrends gemäß – im stadtnahen ländlichen Ambiente. Prominentestes Beispiel ist sicher das Gartenhaus des Kaufmannes Heinrich Wilhelm Bachmann (jun.) auf der Magdeburger Werderinsel, das Klopstock, Gleim, Sulzer, Karsch, den Leipziger Verleger Reich, den Maler Oeser u. a. Persönlichkeiten zu seinen vorübergehenden Gästen zählte.⁶ Im Unterschied zur geselligen Kultur Magdeburgs vor 1756, die zumeist auf diverse freisinnig-religiöse Erlebnisgemeinschaften (Pfälzer Kolonie) und deren geselligen Verkehr im engeren Familien- und

⁶ Zum Kreis um Bachmann immer noch maßgeblich: [Hugo Holstein], *Magdeburgs literarische und gesellschaftliche Zustände im achtzehnten Jahrhundert. Erster Abschnitt: Das Bachmann'sche Haus*, in: *Blätter für Handel, Gewerbe und sociales Leben (Beiblatt zur Magdeburgischen Zeitung)* 29 (1877), S. 249-251, 257-260, 265-267, 273-275, 281f., 295f.

Freundeskreis eingeschränkt blieb,⁷ profitierten die neuen literarischen Zirkel von der personellen Fluktuation und der Schubkraft der forcierten städtischen Kommunikation. Sie übernahmen spätestens ab 1757 bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges die Rolle von gesellschaftlich akzeptierten und öffentlich reputierten Innovationszentren, von denen eindeutige Impulse für die Um- und Neuprägung der urbanen Kultur ausgingen.

2. Im Zuge dieser Entwicklung wurde 1761 mit der Gründung der *Literarischen Gesellschaft* folgerichtig die erste literaturzentrierte Institution in Magdeburg ins Leben gerufen. Sie ging aus einem locker gefügten Freundeskreis und einer ein Jahr zuvor unternommenen sommerlichen Harzreise hervor, an der auch der Halberstädter Domsekretär Gleim teilgenommen hatte. Die literarische Interessengemeinschaft, die auch unter dem Namen *Gelehrter Club*, *Mittwochsgesellschaft* oder *Die Lade* firmierte, führte bei ihrer Gründung standesübergreifend Vertreter der ortsansässigen Bildungseliten und Mitglieder der exilierten Hofgesellschaft zu regelmäßigen Treffen im Zeichen der „Freundschaft“ zusammen.⁸ Die *Literarische Gesellschaft* blieb über Jahrzehnte fester Bestandteil der Magdeburger Stadtkultur und bildete nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges ein schmales, weil exklusives Sammelbecken für ortsansässige und auswärtige Enthusiasten der „schönen Wissenschaften“. Exklusivität bildete die unabdingbare Voraussetzung sowohl für die innere Stabilität dieses Forums als auch für die kontinuierliche Fortführung des literarisch inspirierten Gesprächs, das sich in weitgehender Unabhängigkeit von konkurrierenden gesellschaftlichen Kontexten (Kirche, Schule) in selbstgeschaffenen und selbstbestimmten Sprachräumen entfalten sollte. Aus diesem Grund traten auch persönliche literarische Ambitionen der assoziierten Mitglieder zugunsten eines ungetrübten freundschaftlichen Verkehrs zurück. In den Memoiren eines Gründungsmitgliedes der *Literarischen Gesellschaft*, des Magdeburger Juristen Friedrich von Köpken, heißt es dazu: „es ward vorgelesen, beurtheilt, freundschaftlich gestritten, gescherzt“.⁹

3. Als gewichtiges Indiz für eine schnell fortschreitende institutionelle Verfestigung literarischer Verhältnisse in Magdeburg ist auch die Einführung eines literaturkritischen Forums und dessen Kopplung an die lokale Presse zu werten. Die Samstagsbeilage der *Magdeburgischen privilegierten Zeitung* (MpZ) – eines etablierten und privilegierten Publikationsorgans mit flächendeckendem Verbreitungsgrad – wartete ab Mitte 1758 nicht mehr nur mit politischen und historischen, sondern erstmals auch mit „gelehrten“ Nachrichten, d. h. mit im weitesten Sinne literaturkritischen Beiträgen auf. Deren Ausführung lässt von Anfang an die Neigung der Autoren erkennen, ihre Bedürfnisse nach intellektueller Selbstausslegung mit den Bedürfnissen einer imaginierten literarischen Öffentlichkeit zu identifizieren. Die Gestaltung der Beilage oblag zunächst über zwei Jahre hinweg der wechselnden Federführung von Einzelautoren, deren persönliche Vorlieben den potentiellen Leser nach einigen skurilen Umwegen schließlich in das Gestrüpp ermüdender philologischer Feldarbeiten führten. Ab Mitte 1760 gewannen die „gelehrten“ Nachrichten jedoch durch Beteiligung von Autorenkollektiven nicht nur an

7 Vgl. Johannes Fischer, *Die Pfälzer Kolonie in Magdeburg. Zum Andenken an ihre vor 250 Jahren erfolgte Begründung*, Magdeburg [1939], S. 58ff. (*Magdeburger Kultur- und Wirtschaftsleben* 19).

8 Vgl. Heiko Borhardt, *Literatur in Magdeburg um 1800. Stadtkultur, Geselligkeit und literarisches Leben*, Hamburg 2005, S. 83ff.

9 Friedrich von Köpken, *Meine Lebensgeschichte, besonders in Rücksicht auf Geistes- und Charakterbildung*, in: *Familien-Nachrichten für die Nachkommen A. H. Franckes*, St. 6, Halle (Saale) 1916, S. 1–63, hier S. 28.

meinungsvielfältigem Gewicht, sondern auch an thematischer Breite. Neben Nachrichten aus dem theologischen, historischen und naturwissenschaftlichen Gebiet wurden nun auch solche aus dem Bereich der neueren Dichtung lanciert (Klopstock, Ramler, Gellert, Lichtwer). Erstaunlich genug: Anfang 1762 wurde die Samstagsbeilage der MpZ in ein rein literaturkritisches Organ umgestaltet und firmierte bis zu ihrer Einstellung Ende 1763 unter dem programmatischen Titel *Nachrichten zur Litteratur*. Als Autoren zeichneten die bekennenden Mitglieder der *Literarischen Gesellschaft* verantwortlich, die mit der redaktionellen Übernahme der Beilage der MpZ erstmals in der Geschichte Magdeburgs eine effektive, mediengestützte Plattform für die gezielte Propagierung ihrer aufklärungsinspirierten, kultur- und bildungspolitischen Absichten schufen.

4. Die Gründung der *Literarischen Gesellschaft* und die vollständige „Literarisierung“ der Beilage der MpZ verdeutlichen, dass ein erwachtes und forciertes Interesse an „gelehrter“ Literatur – und das schloss im Selbstverständnis der Zeit ausdrücklich die „schöne“ Literatur ein – deshalb zur Bildung eigener Institutionen tendierte, weil dieses Literaturinteresse in wirkungsästhetischer Perspektive von Anfang an eng mit der Aussicht auf einen zu erzielenden Gewinn auf den öffentlichen Informationsmärkten in Form eines literaturkritischen Mehrwerts verbunden war. Über die enge strukturelle Verknüpfung von frühkapitalistischer und literarischer Betriebsamkeit soll in mentalitätsgeschichtlicher Perspektive an dieser Stelle jedoch nicht spekuliert werden. Dass mit dem Interesse an „schöner“ Literatur in Magdeburg auch das missionarische Aufklärungsgeschäft zur Herstellung adäquater Öffentlichkeiten sichtbar in Gang kam, wird durch die Tatsache belegt, dass 1762 und 1763 mit dem *Kenner* und dem *Greis* die ersten Moralischen Wochenschriften Magdeburgs das Licht der literarischen Welt erblickten. Ihre federführenden Protagonisten – der Schulrektor Elias Caspar Reichard und der Pfarrer Johann Samuel Patzke – unterstellten ihre eigenen Ambitionen durchgängig den gesellschaftlichen Nützlichkeitsgeboten ihrer deutschsprachigen Vorbilder, um ihren lokalen Beitrag „zur Beförderung der Moral, zur Ausbreitung der Tugend und zur Erweiterung einer fruchtbaren Erkenntnis der Natur und des Herzens“¹⁰ zu leisten. Reichard und Patzke aktivierten flexible Foren für einen interaktiven Gedankenaustausch mit den Lesern, die die virtuellen Aufklärungsräume des Guten, Wahren und Schönen als die eigenen erkennen und in Besitz nehmen sollten. Dass dabei die ästhetisierten Intentionen der Redakteure der moralischen Wochenschriften oftmals mit den kodifizierten Normen und Maximen ihrer professionellen pädagogischen und theologischen Arbeitsfelder zusammenstimmten, überrascht in diesem Zusammenhang nicht.

5. Die vorgenannten Initiativen fielen zudem mit einer signifikanten Umstrukturierung der Herstellungs- und Distributionspraxis von literarischen Erzeugnissen zusammen, die ihren sichtbarsten Ausdruck in der Liberalisierung des innerstädtischen Buchmarktes fand. 1762 erhielt der Verlagsbuchhändler Daniel Christian Hechtel – gegen den üblichen Widerstand des Magdeburger Rates und des alteingesessenen Monopolisten, der Firma Seidel & Scheidhauer – als erster Buchhändler unter brandenburgisch-preußischer Ägide ein königliches Privilegium zur Etablierung eines zweiten Verlagsunternehmens in der Elbestadt, dessen Tätigkeitsfelder nicht den Interessenlagen der separierten französischen Kolonisten verpflichtet war. Hechtel veranlasste und vertrieb nicht nur die erwähnten Moralischen Wochenschriften Reichards und Patzkes, sondern profilierte

10 [Elias Caspar Reichard], *Der Kenner. Eine moralische und physicalische Wochenschrift*, 1. Stück, Magdeburg und Leipzig 1762, S. 5.

sich mit einem breiten Verlagsprogramm von Periodika, Lyriksammlungen, Dramen und Übersetzungen (Hagedorn, Gleim, Klopstock, Johann Gottwerth Müller, Voltaire u. a.) schnell als vielseitiger und stringent marktorientierter „Literaturverlag“. Mit Nach- und Raubdrucken gängiger Erfolgstitel aus allen Genres und Niedrigpreisoffensiven heizte Hechtel zudem den Kampf um Anteile am innerstädtischen und regionalen Buchmarkt an und schuf auf diese Weise auch neue Anreize für das lesende Publikum. Als sichtbares Indiz dafür mag die Anzeigenschlacht in der MpZ gelten, die im Mai 1762 unmittelbar nach der Etablierung des Hechtelschen Unternehmens in Magdeburg entbrannte.

Wie wenig solche komplexen literaturgeschichtlichen Formationen einseitig und kontextisoliert betrachtet werden dürfen, ergibt sich schon aus dem Umstand, dass sie während des Siebenjährigen Krieges mit einer ganzen Reihe bemerkenswerter Innovationen aus anderen Bereichen korrespondierten: Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die 1761 erfolgte Gründung der Freimaurer-Loge *Ferdinand zur Glückseligkeit*, die in gleicher Weise Ideale bürgerlicher Aufklärung und praktische Geselligkeit in einem autarken Binnenraum miteinander verknüpfte,¹¹ oder an die Etablierung von musikalischen Konzertreihen unter der Leitung des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle, für die bereits ab 1757 gleichgerichtete Vorläufer nachweisbar sind.¹² Würde man nun zur Beurteilung der Magdeburger literarischen Verhältnisse während des Siebenjährigen Krieges eine fortschrittsabhängige Perspektive wählen, ließen sich die beschriebenen Effekte dennoch leicht als vorübergehende Phänomene von geringer Signifikanz beschreiben, deren Bedeutung allein den besonderen Umständen ihrer Entstehung, und d. h. der Initiative temporärer Impulsgeber zuzuschreiben wäre. Für eine marginalisierende Ansicht spräche vor allem, dass literarische Innovationen in Magdeburg nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges und der Rückkehr der Berliner Exilierten weitgehend ausblieben und sich der innerstädtische Literaturbetrieb in den wiederkehrenden Routinen des Alltags und der Normalisierung des gesellschaftlichen Lebens deutlich nivellierte. Literarische Projekte wie die *Nachrichten zur Litteratur* und die *Moralischen Wochenschriften* scheiterten – trotz ihres zeitweiligen Erfolges – bereits kurze Zeit nach Kriegsende; die *Literarische Gesellschaft* arbeitete weitgehend in selbstgenügsamer Verborgenheit. In welcher Weise ließe sich also angesichts dieses Tatbestands die Rede von einer „Wende“ mit irreversiblen Folgen rechtfertigen?

Zur Beantwortung dieser Frage ist auf die kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen zu reflektieren, die einen solchen Wandlungsprozess nicht nur ermöglichten, sondern stabilisierten. Magdeburg hat – so die These – zwischen 1756 und 1763 einen gesamt-kulturellen Umschwung erfahren, der ohne den Krieg als funktionelle Klammer und Modus vivendi gesellschaftlicher Dekodierungen nicht realisierbar gewesen wäre. Dabei bleibt für die Magdeburger Verhältnisse folgender Umstand entscheidend: Der Krieg war im urbanen Geflecht der Kommunikationen und Handlungen städtischer Akteure stets nur auf indirekte, auf latente oder vermittelte Weise anwesend. Sein unmittelbares Bedrohungspotential blieb in jeder Situation durch die fiktive Sicherheit der Festungsmauern gemildert. Die körperliche Präsenz der königlichen Familie hatte deshalb zugleich auch

11 Vgl. Heike Kriewald, „*Ferdinand zur Glückseligkeit*“. *Aus der Geschichte einer Magdeburger Freimaurerloge*, Magdeburg 1992.

12 Vgl. die Rekonstruktion von Lutz Buchmann, *Die „Magdeburgische privilegierte Zeitung“ als musikgeschichtliche Quelle*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert*, Magdeburg 1986, S. 42–56 (Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen I).

einen verweisenden Charakter: Sie stand als leibliches Symbol für einen akuten, aber in Magdeburg dauerhaft abwesenden kriegerischen Ausnahmezustand, der allein durch kontinuierliche mediale Vermittlungsarbeit vergegenwärtigt werden konnte. So bot die Kriegssituation für die Elbestadt eine nahezu magische Versuchsanordnung, eine *Laterna magica* des Zeitgeistes, auf deren Wänden sich das Kriegsgeschehen außerhalb der Stadt für einen sich in der Versuchsanordnung befindlichen Betrachter darstellte und zur fortgesetzten Ansicht präsent hielt.

Magdeburg avancierte während des Siebenjährigen Krieges zu einer exorbitanten Versuchsstation für die Ausbildung von exzessiven zivilmental Befindlichkeiten unter gesellschaftlichen Extrembedingungen. Zweifellos nahm der Siebenjährige Krieg als horizontbindendes Großereignis wesentlichen Einfluss auf die mentalen Dispositionen aller preußischen Landeskinder – schon deshalb, weil die Verlagerung der staatlichen Innovationspotentiale auf das militärische Feld die zivile Gesellschaft prinzipiell zu einer sekundären, weil passionierten Gesellschaft im personellen Gesamthaushalt des Staates degradierte. In ihrer Selbstbefindlichkeit entmachtet und in ihren Entfaltungsmöglichkeiten eingeschränkt, konnte insbesondere den literarischen Produzenten die Aufgabe von Zulieferern und kommentierenden Begleitern militärischer Differenzierungs- und Entscheidungsprozesse zukommen, von denen ihr eigenes Schicksal abhing, die ihrer Einflussnahme jedoch konsequent entzogen blieben. So verwundert nicht, dass Teile der preußischen Zivilgesellschaft im Siebenjährigen Krieg auf ihre existentiellen Verlustängste und äußeren Bedrohungen mit kompensierenden „Selbstbemächtigungsakten“ reagierten und sich – analog zu den fortgesetzten militärischen Mobilisierungen von materiellen und menschlichen Reserven – in den Prozess einer kriegsbegleitenden mentalen Selbststimulierung in ideologisierten Horizonten einspannen ließen. Um es deutlich zu sagen: Die bürgerliche Aufklärungsarbeit übernahm im Siebenjährigen Krieg – aller kosmopolitischen Orientierung und menscheitsverbessernden Absicht zum Trotz – die Aufgabe einer vom Krieg inspirierten mentalen Selbstmobilisierung.

Die virtuelle *Laterna-magica*-Versuchsanordnung Magdeburgs bietet nun die Möglichkeit, einen solchen Vorgang in seiner reinen Verlaufsform zu beobachten, bei der sich mehrere Stadien unterscheiden lassen. Die Grundmobilisierung der Magdeburger Zivilbevölkerung vollzog sich standesübergreifend und entäußerte sich primär in einer religiös aufgeladenen patriotischen Begeisterung, die im Kriegsverlauf – auch und gerade wegen der Anwesenheit der königlichen Familie und des Hofes in Magdeburg – immer mehr die Form einer kollektiven Verpflichtung zur patriotisch richtigen Stellungnahme im Sinne einer feudalsolutistischen *Political correctness* annahm. Die patriotische Begeisterung fand im preußischen König ihren favorisierten Gegenstand, der als „Vater der Vaterlandes“ eine breite Projektionsfläche für emotionale Motivationen und intellektuelle Phantasien anbot und in diesem Zusammenhang auch seine erlösungstechnische Apotheose zur säkularisierten Gottheit erfuhr. Den nötigen Treibstoff für patriotische Phantasien und Selbstmobilisierungsprozesse lieferten intensiviert, die private wie öffentliche Sphäre umspannende Kommunikationsverhältnisse und der Einsatz von Printmedien mit hoher Zirkulationsgeschwindigkeit (Zeitungen, Flugblätter, Flugschriften, Sonderdrucke). In diesem Zusammenhang wird auch verständlich, dass und warum die *MpZ* spätestens ab März 1760 mit politischen Nachrichten aus der ersten Hand des in Magdeburg weilenden Hofes zur heimlichen „Hofzeitung“ aufsteigen konnte. Die mit dem realen Kriegsausbruch einsetzende printmediale Propagandaschlacht tat

ein Übriges dazu, die stadtgesellschaftliche Kommunikation zu beschleunigen und die patriotisierte Stadtbevölkerung zu „literarisieren“. Jeder Patriot avancierte zum medialen „Durchlauferhitzer“ und potentiellen Multiplikator im Prozess der Verbreitung und selektiven Veränderung von Nachrichten aller Art.

Die patriotische Selbstmobilisierung der Zivilgesellschaft wurde zudem durch die Übersetzung und produktive Verarbeitung der Kriegssituation in den kulturtragenden Institutionen der Stadt vorangetrieben. Vertreter von Kanzel, Katheder und journalistischer Schreibstube speisten ihrerseits in Reaktion auf einen deutlich erhöhten Informationsbedarf der Bevölkerung den Medienstrom mit zahlreichen eigenen Produkten und steigerten auf diese Weise in erheblichem Maße die Durchlaufgeschwindigkeit von Informationen. Die Überhitzung der innerstädtischen Kommunikation lieferte indessen den stärksten Grund dafür, dass sich der reale Feldkrieg in der preußischen Zivilgesellschaft Magdeburgs vor allem als virtuelles Gegenstands- und Gedächtnisfeld von wechselnden Gemütszuständen etablierte, bei denen der Bedarf an „guten“ Nachrichten den Bedarf an Hiobsbotschaften bei weitem überstieg. Die Unterscheidung von verbürgten und erfundenen Nachrichten, von wahren und falschen Meldungen wurde sowohl von Seiten der Nachrichtenproduzenten als auch von Seiten der Nachrichtennehmer zunehmend verwischt und führte zu einer durchgängig erhöhten Empfänglichkeit breiter Bevölkerungsschichten für fiktionale Tatbestände.

Nach dem Gesagten lässt sich leicht ausmachen, dass Magdeburg während des Siebenjährigen Krieges die geradezu idealtypischen Voraussetzungen für den breitenwirksamen Erfolg patriotischer Dichtungen bot. Nicht nur Gleims *Preußische Kriegslieder* (1758) sorgten in Magdeburg für Furore; patriotisch inspirierte Gedichte, Fabeln und Gebete sickerten als populäre Interventionen kontinuierlich auch in den Nachrichtenteil der MpZ selbst ein. Das fiktionale Potential poetischer Werke bot den Bürgern eine innovative Möglichkeit, die Kriegsrealität mit den eigenen Vorstellungen und Imaginationen zu einem organischen Ganzen zusammenzuschließen und über den Umweg intellektueller Verarbeitung die empfundene gesellschaftliche Kluft zwischen Militär- und Zivilgesellschaft zu schließen. Der Krieg motivierte insbesondere die lokalen Bildungseliten zur eigenproduktiven Auseinandersetzung mit der neuen Realität. Deren kontinuierliche Überformung und künstlerische Transposition kam einem tiefen Bedürfnis großer Teile der Zivilbevölkerung nach Transzendierung oder Fiktionalisierung bestehender Lebenszusammenhänge entgegen. Die erzeugten Orientierungsmuster wurden wiederum als temporär brauchbare Identifikationsfiguren an die Leser weitergereicht. Gerade der ungestörte Fortgang der Alltagsroutinen innerhalb der Festungsmauern, die wirtschaftliche Prosperität, die Internationalisierung der Stadtbevölkerung und die garantierte militärische Sicherheit schufen in Magdeburg die Plattform für die Konjunktur einer Dichtkunst, die im Zeichen patriotischer Begeisterung als idealer Klebstoff für den Zusammenhalt einer neuen Stadtkultur fungierte.

Folgerichtig ergriffen Magdeburger Literaten und Literaturfreunde um Heinrich Wilhelm Bachmann (jun.) die günstige Gelegenheit und kreierten das Modell eines „Magdeburgischen Patrioten von Geschmack“,¹³ um das entstandene breitenwirksame Bedürfnis nach ästhetischer Verwindung von Realität unter patriotischen Auspizien zur

13 *Historische und Gelehrte Merkwürdigkeiten, als eine Beylage zu der Magdeburgischen Privileg. Zeitung*, VII. Blatt (14. Februar 1761), S. 28.

Etablierung eines literarischen Diskurses zu nutzen und ihm im Kontext konkurrierender Realitätserklärungssysteme zum öffentlichen Durchbruch zu verhelfen. Die Rede von der literarischen Wende Magdeburgs meint genau dies: die öffentliche Akzeptanz eines spezifisch literarischen Diskurses als gesellschaftsformenden Träger und Vermittler von Informationen.

Vor diesem Hintergrund wird es auch möglich, den Kulminationspunkt der besagten Wende genauer zu terminieren. Am 7. Februar 1761 erschien in der MpZ eine neunzehnstrophige Ode der schlesischen Dichterin Anna Louisa Karsch auf den Sieg Friedrichs II. bei Torgau. Sie war das erste auf den Krieg bezogene Gedicht, das vollständig und separat in der Magdeburger Presse abgedruckt wurde und eine ganze Nummer der exponierten Samstagsbeilage füllte. Das Gedicht wurde von den „Magdeburgischen Patrioten von Geschmack“ als ästhetisch-kulturpolitisches Programm rezipiert und wohl auch deshalb wirkungsträchtig in der öffentlichen Wahrnehmung platziert. In der Tat ging von der Karschinschen Ode eine gesellschaftliche Initialzündung aus: Einerseits bündelte sie die patriotische Begeisterung weiter Teile der Stadtbevölkerung, indem sie ihren Befindlichkeiten nicht nur einen adäquaten und ungekünstelten Ausdruck, sondern auch eine unverwechselbare, identifikatorisch wirkende Stimme gab.¹⁴ Andererseits diente die patriotische Ode der lokalen Bildungselite als maßgeschneidertes Vehikel und „Trojanisches Pferd“, um die bis dato verkümmerte Diskussion über zeitgenössische deutsche Literatur und neue ästhetische Fragestellungen auf legitime Weise in den Horizont der lokalen Öffentlichkeit zu implantieren und dort dauerhaft zu verankern. Karschs Gedichtzeile „Dir aber donnern in die Seele Schlachten [...]“¹⁵ darf in diesem doppelten Sinne als paradigmatische Umschreibung des unumkehrbaren Literarisierungsprozesses bürgerlicher Seelenlandschaften im Zeichen patriotisch inspirierter mentaler Mobilmachungen gelten. Die Ode auf den Sieg Friedrichs bei Torgau konnte eine solche Wirkung nur deshalb erzielen, weil Anna Louisa Karsch durch ihre Herkunft und ihren gesellschaftlichen Habitus auf geradezu mustergültige Weise jenen neuen, patriotisch inspirierten Dichtertypus verkörperte, dessen wichtigstes Merkmal ein über alle gesellschaftlichen Stränge und rationalästhetischen Konventionen schlagender „Enthusiasmus“ war. Karschs poetische Bewunderer Mendelssohn, Gleim, Ramler, Sulzer und Bachmann (jun.) sahen 1761 in der naturbegabten schlesischen Viehhirtin eine gleichsam wie Phönix aus der Asche der verwüsteten Ostgebiete aufsteigende genieästhetische Inspirationsfigur für eigene poetisch-patriotische Phantasien. Sie schrieb nicht nur, wie Lessing über Gleims *Preußische Kriegslieder* urteilte, „voll den erhabensten Gedanken, in dem einfältigsten Ausdrücke“,¹⁶ unbekümmert um metrische Vollkommenheiten und regelgerechtes Dichten. Sie fertigte und edierte ihre Kriegsgedichte auch stets bei patriotischer Gelegenheit in situ und unterließ damit fortwährend die gängigen Konventionen dichterischer Produktion. Politischer und ästhetischer Enthusiasmus gingen bei Anna Louisa Karsch – gleichermaßen ihre rationalen Bindungen entgrenzend – eine überaus fruchtbare Symbiose ein. Die normsprenge Kraft der Karschinschen Poesie implantierte auch in Magdeburgs Öffentlichkeit eine neue ästhetische Wahrnehmung.

14 Das Gedicht wurde 1761 in mehreren separaten Ausgaben von der Faberschen und Pansaschen Druckerei in Magdeburg vertrieben.

15 Anna Louisa Karsch, *Auserlesene Gedichte*, Berlin 1764, S. 69.

16 Gotthold Ephraim Lessing, [Rezension zu Gleims *Preussischen Kriegsliedern*], in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Bd. 1, Stück 2, Berlin 1757, S. 426.

Die schlesische Dichterin war auch deshalb für Magdeburg von größter Wichtigkeit, weil sie sich – dem Hof folgend – zwischen Herbst 1761 und Sommer 1762 nahezu ein Jahr in der Elbestadt aufhielt, schnell zum unumstrittenen Star der Kulturszene aufstieg und maßgeblichen Einfluss auf die Ausbildung des lokalen literarischen Feldes gewann. Durch ihre bemerkenswerte Fähigkeit des Stegreifdichtens in Gesellschaft brachte sie leibhaftig die Kraft ihrer geniehaften Naturbegabung zur allseits bewunderten Aufführung. Folgerichtig bildete sie das innovative Bindeglied zwischen städtischen Bildungseliten und ihren literarischen Zirkeln sowie der Hofgesellschaft und der königlichen Familie und trug wesentlich dazu bei, einen ständeübergreifenden Magdeburger Diskurs unter dem Signum der Dichtkunst in Gang zu setzen und in Gang zu halten.

Die solcherart initiierte literarische Wende Magdeburgs war deshalb unumkehrbar, weil sie mit einem parallel laufenden, vielschichtigen Befreiungsprozess der Literatur aus dem konservativen Gewebe von gesellschaftlichen, konfessionellen und ästhetischen Routinen einherging. In gebotener Kürze sei abschließend auf zwei Punkte verwiesen, die die gesellschaftspolitische Sondersituation Magdeburgs im Zusammenhang mit der Eröffnung von Freiräumen für die Entwicklung exklusiver Kulturpotentiale verdeutlichen:

Zum einen setzte spätestens mit der Ankunft der Berliner Exilierten in Magdeburg eine grundlegende kulturmentale Trennungsbewegung ein, die zur Emanzipation der lokalen Literaturproduktion und -rezeption von den Maßgaben gesellschaftlicher Kontrollinstanzen führte. Im administrativen Vakuum von städtischen, zivilstaatlichen und militärischen Ansprüchen eröffnete sich unter Kriegsbedingungen eine kommunikative Freihandelszone zwischen Einheimischen und Zugereisten, die dem engagierten Stadtbürgertum innovative Gestaltungs- und Handlungsmöglichkeiten innerhalb seines urbanen Wirkungskreises eröffnete. Dieser gesellschaftliche Spielraum blieb nach Kriegsende als Status quo für das gesamte Feld der Magdeburger Kulturproduktion erhalten. Von besonderer Bedeutung für den Vollzug kulturmentaler Veränderungen während des Siebenjährigen Krieges war aber die Anwesenheit der königlichen Familie und der Hofgesellschaft. Ihre Mitglieder pflegten in Magdeburg nicht nur repräsentativen Aufwand, sondern auch einen Kommunikationsstil, der durch Weltläufigkeit mit europaweiten Orientierungen – man sprach allenthalben französisch – geprägt war. Noch gravierender fällt der Umstand ins Gewicht, dass mit der Einkehr höfischer Kultur in Magdeburg auch das „eitle Wesen“ weltlicher Vergnügungen in die seit der Reformation gern als „Herrgotts Kanzlei“ titulierte lutherische Hochburg zurückkehrte und die kirchlich-religiöse Aufbauarbeit am tugendhaften Bürger empfindlich zu unterminieren drohte. Das Magdeburger Tagebuch des Kammerherrn der preußischen Königin, des Grafen von Lehdorff,¹⁷ liest sich daraufhin wie ein Fahrtenschreiber adeliger Zerstreuungstechniken, die neben Lese- und Teenachmittagen auch Maskenbälle, Tanz- und Spielabende, Konzert- und Theaterbesuche, Gastmahle und Trinkgelage, Spaziergänge in der Stadt, Fahrten in die umliegende Gegend, Picknicks, Bootstouren auf der Elbe und ein ganzes Arsenal des Müßiggangs und spontaner Belustigungen wie Serenaden, Besuche von stadtbürgerlichen Hochzeiten und Beerdigungen u. v. m. umfassten. Trotz nachhaltiger Distanzierung weiter Teile der Hofgesellschaft vom „schrecklichen Magdeburg“ und seinen als

17 *Dreißig Jahre am Hofe Friedrichs des Großen. Aus den Tagebüchern des Reichsgrafen Ernst Ahasverus Heinrich von Lehdorff, Kammerherrn der Königin Elisabeth Christine von Preussen*, hrsg. von Karl Eduard Schmidt-Lötzen (2 Bde.), Gotha 1907-1910.

rückständig empfundenen stadtbürgerlichen Kontexten übernahm die höfische Kultur eindeutig lokalkulturelle Leitfunktionen. Doch nicht der unmittelbare Einfluss höfischer Kultur, sondern die kritische Differenz von dominierenden höfischen und dominierten stadtbürgerlichen Repräsentationsformen setzte kreative Energien frei, die sich bei den lokalen Bildungseliten als erhöhter Leistungs- und Anpassungsdruck niederschlugen. In diesem Zusammenhang wurde auch das massive Zurückdrängen von stadtgemeinschaftlichen Kontrollimpulsen in Form von allseits präsenten kirchlichen Ordnungs- und Moralvorstellungen durch das patriotische Wohlwollen der Stadtbevölkerung gegen die königlichen Gäste gleichsam sanktioniert. Auch hier bildeten sich Freiräume für die Durchsetzung bürgerlicher Formen von Geselligkeit, die die kritischen Lager der orthodoxen Lutheraner und der Pietisten schnell ins gesellschaftliche Abseits geraten ließen – auch deshalb, weil beide Fraktionen unter Kriegs- und Ausnahmebedingungen Selbstfindungslehrgänge in Gott favorisierten, die mit dem Beharren auf der Bußschuld jedes Einzelnen ein deutlich antipatriotisch akzentuiertes Ressentiment verbanden.

Zum anderen verabschiedete die literarische Wende Magdeburgs – so unbedeutend ihre Erzeugnisse im Einzelnen sein mögen – auch jene spezifisch literarischen Maßgaben, die als normierende Matrizen lange Zeit die lokale Literaturproduktion strukturiert und die Intentionen lokaler literarischer Akteure den gesellschaftlichen Nützlichkeitszwängen unterworfen hatten. Dies betraf nicht nur den Aufwand, den pietistische Glaubensbrüder trieben, um durch Kontrolle der „Gemüths-Neigungen“ den rechten Gebrauch der Dichtkunst „zur Ehre GÖttes, zur Besserung des Nächsten, und zur eigenen Gemüths-Ermunterung“ gegen ihren verderblichen weltlichen Einsatz als „einem Werckzeuge der drey Haupt-Laster der Wohl lust, des Hochmuths und Geld-Geitzes“¹⁸ zu schützen. Dies betraf ebenso die Verabschiedung der ratiozentrierten regelpoetischen Maßgaben Gottscheds wie auch die Befreiung poetischer Innovationskräfte aus den Zwängen der philologisch-rhetorischen Nutzenanwendung im Schulunterricht. Doch dies ist ein anderes Kapitel. Festzuhalten bleibt: Nach dem Siebenjährigen Krieg war in Magdeburg in literarischer Hinsicht nichts mehr wie es vorher war.

18 Johann Jacob Rambach, *Poetische Fest-Gedancken Darinnen die Höchsten Wohlthaten Gottes, Die Er der Welt In der Geburt, Leyden, Sterben, Auferstehung, Himmelfahrt JEsu Christi, und in der Ausgiessung des heiligen Geistes erzeiget hat [...]*, Jena 1723, Vorrede (Bl. 2r).

Die Geschichte der Beziehungen zwischen den beiden größten Städten des Landes Sachsen-Anhalt, Magdeburg und Halle, kann als eine höchst widerspruchsvolle apostrophiert werden. Da ist Konkurrenzneid im Spiel, der bis zur wechselseitigen Diskriminierung reicht, auch Gleichgültigkeit gegenüber den Geschicken der Schwesterstadt. Letztere wurde in der jüngsten Vergangenheit noch gefördert, indem die DDR-Oberen beide Städte zu Bezirkshauptstädten mutieren ließen. Damit war immerhin Gleichrangigkeit hergestellt, aber eben auch wechselseitige Indolenz. Die Nachwendezeit mit ihren Ländergründungen bescherte allerdings neue Aufregungen: Die beiden Städte fanden sich in einem Land Sachsen-Anhalt wieder. Halle blieb in der Wahl zur Landeshauptstadt zweiter Sieger und kürte sich daraufhin zur „Kulturhauptstadt“ des neuen Bundeslandes. Wenn ich nicht irre, war es der Magdeburger Kulturhistoriker Waldemar Kawerau, der vor über hundert Jahren diese Dichotomie – hie Landeshauptstadt, da Kulturhauptstadt – ernsthaft ins Gespräch brachte: und zwar in seinen *Culturbildern aus dem Zeitalter der Aufklärung*, publiziert in zwei Bänden – 1886 erschien der erste Band und war mit *Aus Magdeburgs Vergangenheit* betitelt, zwei Jahre später brachte der hallesche Max Niemeyer Verlag den zweiten Band unter dem Titel *Aus Halles Litteraturleben* auf den Buchmarkt. Schon die Titelgebung ist beziehungsreich: Die Elbestadt wird mit ihrer großen politischen Geschichte in Verbindung gebracht, die Saalestadt mit ihrem Beitrag zur Kulturgeschichte charakterisiert. Auffallend aber ist, bei allem Materialreichtum, den Kawerau dem Leser anbietet, eine merkwürdige Abstinenz gegenüber dem Nachvollzug kultureller Beziehungen zwischen beiden Städten, die im 18. Jahrhundert, aber auch früher und später durchaus bestanden.

Lassen Sie uns dies anhand eines Beispiels etwas genauer betrachten: August Hermann Niemeyer (1754–1828). Wir wissen um die genuine Beziehung des Francke-Urenkels zu der Stadt Magdeburg und zur Familie seines späteren Schwiegervaters Friedrich von Köpken (1737–1811). Letzterer, der pietistisch erzogene Sohn eines Kanonikus am Petri- und Paulistift, erfuhr seine schulische Ausbildung vornehmlich in dem seinerzeit berühmten Kloster Berge, wo er in dem Klostergarten „ungestört Voltaires Schauspiele lesen konnte“ und diese „oft laut deklamirte“.¹ Zuvor hatte er von 1744 bis 1750 das Altstädter Gymnasium besucht, in dem die „Gewöhnung an Fleiß, Ordnung und Akku-

1 Friedrich von Köpken, *Meine Lebensgeschichte, besonders in Rücksicht auf Geistes- und Charakterbildung. Für meine Kinder aufgesetzt im September 1794*, in: *Familien-Nachrichten für die Nachkommen A. H. Franckes*, Sechstes Stück, Halle 1916, S. 9.

2 Ebd., S. 6.

ratess“ den „Hauptgewinn“² der Erziehung ausmachten. Dann kam er für 18 Monate in die „Schule des Klosters Unserer l. Frauen“, in dem er immerhin den Unterricht bei dem Dichter Johann Josias Sucro (1724–1760) genießen und „Kleists Frühling und Gellerts Briefe“³ kennenlernen konnte – vielleicht auch erste Umriss der Gestalt Georg Friedrich Meiers (1718–1777), des halleschen Ästhetikers, den Sucro später in einer Widmungssode feiern sollte, die er dem zweiten Teil seiner *Erfahrungen* voranstellte:

Du, Meier, lehrtest sie mich, der Wahrheit göttliche Triebe,
Durch Dich verklärte die Weisheit sich mir:
Väterlich bildetest Du mein Herz mit zärtlicher Liebe,
Und o! wie willig gehorchte es Dir.⁴

Von Kloster Berge aus unternahm Köpken Exkursionen nach Wolmirstedt, wo seine Schwester mit dem dortigen Pastor Silberschlag verheiratet war und dessen kleine Bibliothek ihm immerhin „Meyers Ästhetik“⁵ bescherte. Zudem besuchte er hier seine „erste Komödie“, gespielt „von der Ackermanschen Gesellschaft“ – und zwar: „Destouches Verschwender“. Köpken war fasziniert: „Stärker kann kein Eindruck sein, als der, welchen diese Vorstellung auf mich machte.“⁶ Derart schulisch und außerschulisch vorbereitet ließ sich Köpken im Frühjahr 1756 an der Juristischen Fakultät der halleschen Fridericiana immatrikulieren. Er wohnte im „Haus des Obersten v. Mannstein“, in dem „sich alle Sonntag nachmittag eine Art von litterarischer Gesellschaft [versammelte], woran der Professor Joachim und zuweilen auch einige andere Professoren, übrigens aber einige gewählte Studenten teilnahmen.“ Diese Zusammenkünfte behagten dem Magdeburger allerdings nicht, da „hauptsächlich statistische, historische und numismatische Vorwürfe“⁷ gesprächsweise behandelt wurden. Aber immerhin: Hier erhielt er einen ersten Eindruck von geselligen Umgangsformen – und er machte die Bekanntschaft mit dem bekannten Mediziner und Leiter der Medikamenten-Expedition der Franckeschen Stiftungen, David Samuel von Madai (1709–1779/80), ein „Mann von vielen Kenntnissen, von sehr angenehmer mannigfaltiger Unterhaltung und einer auch in seinem Alter fortdauernden Geistesheiterkeit“.⁸ Madai war zudem ein bedeutender Münzsammler und verfügte über „ein sehr schönes Thaler-Cabinet [...], daß [!] an Vollständigkeit zu den ersten in Teutschland gehörte“.⁹

Freude an den juristischen Kollegs konnte Köpken nicht empfinden, dafür mehr an denen des ihm bereits durch seine *Anfangsgründe* bekannten Ästhetikers Meier. Mit dessen Namen eng verknüpft ist ein kultureller Prozess, der der aus pietistischen Wurzeln herrührenden und lange Zeit in Halle dominierenden Abneigung gegenüber den Künsten und der heiteren Geselligkeit ein Ende bereiten sollte. Köpken konnte die

3 Ebd., S. 8.

4 [Johann] [Josias] Sucro, *An den Herrn Professor Meier in Halle*, in: ders., *Erfahrungen. Zweyter Theil*, Brandenburg 1759, unpag.

5 Köpken, *Lebensgeschichte* (wie Anm. 1), S. 18. Gemeint ist: Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle 1748–1750.

6 Köpken, *Lebensgeschichte* (wie Anm. 1), S. 18.

7 Ebd., S. 19.

8 Ebd., S. 20.

9 *Rundes Chronik der Stadt Halle 1750–1835*, hrsg. vom Thüringisch-Sächsischen Geschichtsverein, bearb. von Bernhard Weißenborn, Halle 1933, S. 500.

„Hochzeit“ dieses Prozesses, der letztlich eine „ästhetische Stimmung“,¹⁰ wie Niemeyer später meinte, in der Stadt verbreitete, direkt miterleben. Im Jahr von Köpkes Immatrikulation wurde in Halle eine Musikalische Gesellschaft gegründet, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, für die Initiierung eines Konzertlebens zu sorgen – und sah sich prompt den heftigsten Angriffen ausgesetzt. Meier schaltete sich mit einem Aufsatz in der Moralischen Wochenschrift *Der Mensch* in die Diskussion ein:

„Wenn nun an einem Orte das Besuchen der musicalischen Gesellschaften für unehrerbar und unanständig gehalten wird, so muß man einen solchen Ort beklagen, dessen allgemeines Urtheil von der Anständigkeit der Sitten von einem solchen Schwindelgeiste beherrscht wird. An einem solchen Orte stellt man sich die Ehrbarkeit der Sitten als ein Frauenzimmer vor, welches in den Gesellschaften und auf den Strassen die Augen immer niederschlägt, eine unbegreiflich dumme und nichts bedeutende Mine macht, das Mäulchen vest zusammenkneipt; welches, es mag gehen, sitzen oder stehen, so steif ihren Körper trägt, als wenn es einen Pfal im Rücken hätte; welches die Hände vor sich creutzweis über einander schlägt, und keine weitere Bewegung in Gesellschaften macht, als dann und wann einen Knicks, der im Anfange dieses Jahrhunderts Mode war.“¹¹

Köpken beteiligte sich an dem mühsam zustande gekommenen und anfangs befehdeten Konzertwesen: „Auch von dem damaligen großen Concert auf dem Residenzsaal ward ich Mitglied und brachte die Sonnabend-Abende dort sehr vergnügt zu.“ Er nahm Tanzunterricht, besuchte „fleißig die Bälle, die auf dem Universitätstanzboden unter Studenten gehalten wurden“. Bedeutsamer jedoch, so hebt Köpken hervor,

„blieb mir das Studium der schönen Wissenschaften. Mit Steinbarth, Matthisson und einigen andern Freunden setzte ich meinen Umgang fort. Wir machten kleine deutsche Aufsätze, die wir einander zur Kritik mitteilten, und sprachen über unsre Lectüre, die nun einen größeren Umfang erhielt. Ich las die Wochenschrift ‚Die Geselligen‘ [recte: Der Gesellige], hielt selbst lang die folgende damals herauskommende ‚Der Mensch‘ eine Zeit mit [...]“¹²

Mit dem später zu Bedeutung gelangten Aufklärungstheologen Gotthilf Samuel Steinbart (1738–1809) und Friedrich Theodor Ludwig Matthisson (1737–1770), der als Diakon im in der Nähe Magdeburgs gelegenen Großen-Salza tätig wurde, hatte sich Köpken bereits in Kloster Berge angefreundet. Hinzu kam nunmehr in Halle die Freundschaft zu dem Popularphilosophen Thomas Abbt (1738–1766). Allesamt vereinte sie vornehmlich die Liebe zu den Schönen Wissenschaften und zur schöngestigen Literatur.

10 August Hermann Niemeyer, *Beobachtungen auf Reisen in und außer Deutschland. Nebst Erinnerungen an denkwürdige Lebenserfahrungen und Zeitgenossen in den letzten fünfzig Jahren*, Erster Band, Halle und Berlin 1820, S. 342.

11 [Georg Friedrich Meier], *Über eine Musikgesellschaft in Halle*, in: *Der Mensch. Eine Moralische Wochenschrift*, hrsg. von Samuel Gotthold Lange und Georg Friedrich Meier, Teil 2, 458. Stück (1756), neu hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Martens, Hildesheim u. a. 1992, S. 62.

12 Köpken, *Lebensgeschichte* (wie Anm. 1), S. 21.

1759 beendete Köpken sein Studium und ließ sich als Advokat in seiner Heimatstadt nieder, hatte Zeit, seine „Bibliothek zu sammeln“ und mit den „besten Dichter[n]“ zu vervollkommen und seinem „Hange zur schönen Litteratur“¹³ nachzugehen. Der Zufall – oder besser: die glücklosen Operationen Friedrichs II. im Siebenjährigen Krieg – wollten es, dass sich Angehörige des Hofes in der Festung Magdeburg sicherer als in der preußischen Hauptstadt wähnten. Mit ihnen und dem gerade anwesenden Johann Wilhelm Ludwig Gleim unternahm Köpken 1760 eine Harzreise, die sie auch auf den Brocken führte. Angeschlossen hatte sich der Magdeburger Kaufmann Heinrich Wilhelm Bachmann (1737–1776), „ein Zögling von Sulzer“, wie Köpken betont, und „einer der geschmackvollsten Männer, die Magdeburg je gehabt hat.“¹⁴ Offensichtlich fand man Gefallen an dieser Art geselliger Runden, schrieb gelegentlich Beiträge für die Samstagsbeilage der *Magdeburgischen Zeitung* und entschloss sich, „mit dem Anfang des Jahres 1762 dieses Blatt gemeinschaftlich zu schreiben“. Die dazu erforderlichen „freundschaftlichen Zusammenkünfte“ bekamen bald den Charakter „einer regulären Gesellschaft, die sich alle Mittwoch Nachmittag versammelte, und welche man hier den gelehrten Club nannte.“¹⁵ Der Name des „Clubs“ wechselte allenthalben, meist nannte man sich *Mittwochsgesellschaft*, zuweilen aber auch *Lade* bzw. *Literarische Gesellschaft*. Seine geistige Konzeption hingegen änderte sich nicht merklich. Sie war von Anfang an mit der Person Köpkens verbunden, „der, nachdem aus jenem Verein eine feste sich jeden *Mittwoch* versammelnde Gesellschaft entstanden war, bis ans Ende ihr Haupterhalter und fleißigster Besucher geblieben ist.“¹⁶ Offenbar dominierte hier auch der von ihm favorisierte Literaturkanon: „Der Manier der Kraftmänner und Volksdichter kann ich keinen Geschmack abgewinnen. Ich bleibe den Altären Hagedorns, woran Uz, Gleim, Ramler, Götz, Gotter opferten, getreu, und oft besucht mich hier noch meine Muse.“¹⁷ Der Name Klopstock wäre noch hinzuzufügen. Dieser verbrachte 1764 „mehrere Wochen“ in Magdeburg, „wohnte im *Bachmannschen* Garten, arbeitete oder feilte doch an mehreren Episoden seines *Messias*, namentlich der vielleicht schönsten von allen, dem *Abbadonna*“.¹⁸ Gelegentlich stellte er den Mitgliedern der Gesellschaft seine Innovationen vor. Besagter Garten war der „gewöhnliche Versammlungsort“¹⁹ der geselligen Zusammenkünfte.

Doch nun zu Niemeyer: Es ist den Quellen nicht schlüssig zu entnehmen, welcher Anlass den halleschen Studenten und Klopstock-Enthusiasten 1774 nach Magdeburg führte. Sicher ist, dass in diesem Jahr die Bekanntschaft mit Köpken zustande kam.

13 Ebd., S. 25. Zum literarischen Leben in Magdeburg vgl. Heiko Borchardt, *Literatur in Magdeburg um 1800. Stadtkultur, Geselligkeit und literarisches Leben*, Hamburg 2005, insbesondere S. 55–101 und passim (*Schriften zur Literaturgeschichte* 6).

14 Köpken, *Lebensgeschichte* (wie Anm. 1), S. 26.

15 Ebd., S. 28.

16 August Hermann Niemeyer, *Beobachtungen auf einer Deportationsreise nach Frankreich im Jahre 1807. Nebst Erinnerungen an denkwürdige Lebenserfahrungen und Zeitgenossen in den letzten fünfzig Jahren. Zweyte Hälfte*, Halle 1826, S. 280.

17 Köpken, *Lebensgeschichte* (wie Anm. 1), S. 62.

18 Niemeyer, *Beobachtungen auf einer Deportationsreise* (wie Anm. 16), S. 280. Übrigens war es Meier, der Klopstock zu den Veränderungen an der *Abbadonna*-Gestalt anregte. Auch dem bußfertigen Teufel, so meinte er, müsse die Möglichkeit der Gnade zugestanden werden. Wenn es keine Erlösung für ihn gäbe, so wäre das „ein grosser Fleck dieses Gedichts“; vgl. Georg Friedrich Meier, *Beurtheilung des Heldengedichts, der Mebias*, Halle 1749, S. 47.

19 Niemeyer, *Beobachtungen auf einer Deportationsreise* (wie Anm. 16), S. 279.

„Diesen edeln Mann“, so schreibt der Magdeburger, „kannte ich schon seit 1774.“²⁰ Überliefert ist ein Brief Niemeyers an Köpken von 1774, der von seiner Klopstockverehrung zeugt:

„Bis itzt kan ich mich noch nicht anders überzeugen, als daß Klopstock der größte Dichter ist, der vielleicht gelebt hat. Ich habe mit viel Aufmerksamkeit die Alten gelesen, und ich muß sie bewundern. Wo sind die neuen Dichter, über deren einzelne Worte, halbe und ganze Zeilen man Kommentare, gute, lesenswerte, geistvolle Kommentare schreiben kann? Aber Klopstock ist der Mann! O was sagt jedes seiner Worte, jede Wendung, jeder Buchstabe oft, der das ganze zu Harmonie und Wohllaut macht [...].“²¹

Seither, so berichtet Niemeyer, war er „jedes Jahr einige Wochen in Magdeburg“ und besuchte dort Köpkens „gastliches Haus“, das ihm wie „ein wahrer *Musen-* und *Freundschaftstempel*“²² erschien. Ein Besuchstermin, der 4. Mai 1775, lässt sich sogar genau rekonstruieren. Es ist jener Tag, an dem Niemeyer den Philanthropen und späteren Sympathisanten der Französischen Revolution, Graf Gustav von Schlabrendorff (1750–1824), „zum ersten Mal in Magdeburg sah“.²³ Das Datum ist einem Autographen zu entnehmen, den der Graf dem Studenten aus Halle an jenem Tage aushändigte. Niemeyer, der Schlabrendorff in Paris gelegentlich seiner Deportationsreise wiedertraf, teilt den Autographen, samt einem Porträt des Aushändigers, in seinen *Beobachtungen* mit.

Der Theologe wurde Mitglied der *Mittwochsgesellschaft*, wobei der Termin seines Eintritts aus der Mitgliederliste nicht hervorgeht.²⁴ Zumindest aber wissen wir, dass er sich sehr engagiert am Leben der Vereinigung beteiligt hat. August Jacobs, der Biograph Niemeyers, urteilt: „Er war ein gefeyertes Mitglied der *Mittwochsgesellschaft*; auf ihn wartete, nach ihm sehnte man sich bey Dicht- und Musikfesten; er galt als ein edler Freund und eine Krone der Unterhaltung.“²⁵

Vielleicht war es die *Mittwochsgesellschaft*, in der Niemeyer die Bekanntschaft mit dem Musiker Johann Heinrich Rolle (1716–1785) machte. Dieser konnte zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine beachtenswerte musikalische Karriere verweisen. Aufgewachsen in einem der Musik mehr als verpflichtetem Hause – sein Vater Christian Friedrich, ein gebürtiger Hallenser, war Kirchenmusiker – studierte er zunächst in Leipzig Jura, wandte sich aber bald vollends der Musik zu, in der er schon von früher Kindheit an zu brillieren wusste. 1740 wurde er Mitglied der Berliner Hofkapelle und erhielt hier Anregungen von Carl Heinrich Graun und Franz Benda. 1745 wandte er sich wieder²⁶

20 Köpken, *Lebensgeschichte* (wie Anm. 1), S. 49.

21 Niemeyer an Köpken, 1774 [Datum unleserlich]; zit. nach: Karl Menne, *August Hermann Niemeyer. Sein Leben und Wirken. Zum Gedächtnis des 100jährigen Todestages*, Halle 1995, S. 9.

22 Niemeyer, *Beobachtungen auf einer Deportationsreise* (wie Anm. 16), S. 285.

23 Ebd., S. 279.

24 Vgl. DIE LADE. *Verzeichniss aller Mitglieder der althehrwürdigen, im Jahre 1761 von sieben Männern gebildeten Vereinigung LADE zusammengetragen vom Ladenbruder Neubauer*, Magdeburg 1896, Stadtarchiv Magdeburg 155/53. Abschrift durch Heiko Borchardt. Niemeyer ist hier unter der Nummer 50 erfasst.

25 *August Hermann Niemeyer. Zur Erinnerung an Dessen Leben und Wirken. Herausgegeben von A.[ugust] Jacobs und nach Dessen Tode vollendet von J.[ohann] G.[ottfried] Gruber*, Halle 1831, S. 304.

26 Rolle war bereits 1734 Organist an der Magdeburger Petri-Kirche; vgl. Lutz Buchmann, *Der Aufführungskalender J. H. Rolles im Spiegel der Magdeburgisch privilegierten Zeitung*, in: *Magdeburger Telemann-Studien XII. Telemann-Beiträge*, 2. Folge: Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag, Magdeburg 1989, S. 48.

Magdeburg zu, wurde „Adjunct des alten Organisten Conrad Lippe an der Johanniskirche [...] dessen Nachfolge er 1746 antrat“. 1752 erhielt er die durch den Tod seines Vaters verwaiste Stelle eines Musikdirektors. Rolle gehörte zu jenen Gestalten der Magdeburger Kulturgeschichte, die diese maßgeblich zu beeinflussen wussten. „Wenn wir heute auch belegbar wissen,“ so Lutz Buchmann,

„daß nicht Johann Heinrich Rolle die ersten Pränumerationskonzerte in Magdeburg veranstaltete, sondern der Redoutenmeister Friedrich Rudolph Ilgenstein, so war Rolles Unternehmen doch das erste kontinuierlich stattfindende und die erste das Musikleben über Jahrzehnte befruchtende Veranstaltungsreihe.“²⁷

Die Konzerte gaben dem Komponisten die Möglichkeit, so Köpken in einem Nachruf auf den Musiker, „durch bessere Poesien [...], seine Talente würdiger anzuwenden und mehr zu verbreiten.“ Zwar weist ihn die Liste der *Mittwochsgesellschaft* nicht als Mitglied aus, aber die Beziehungen zu ihr und deren Protagonisten können als durchaus eng bezeichnet werden. Köpken spricht von einem „vieljährigen vertrauten Umgang mit ihm“.²⁸ Rolle schloss zudem Freundschaft mit dem schon genannten Bachmann und dem Pastor Johann Samuel Patzke (1727–1786/87). Letzterer war 1751 als Student der Theologie nach Halle gekommen und dort Mitglied der von Gottlob Samuel Nicolai gegründeten und geführten Gesellschaft der schönen Wissenschaften geworden. Von dieser ist eine Sammlung überliefert, zu der u. a. auch Patzke mit eigenen Texten beigetragen hatte.²⁹ Dieser ließ sich 1762 als Pfarrer in Magdeburg nieder, galt dort als bedeutender Rhetor, war Herausgeber und Autor mehrerer Zeitschriften, u. a. der *Moralischen Wochenschrift Der Greis*, übersetzte Terenz' Lustspiele und den Tacitus und betätigte sich als Verfasser geistlicher Dramen. Zuvor hatte Rolle in dem Rektor des altstädtischen Gymnasiums, Elias Caspar Reichard (1714–1791), einen nicht unbegabten Librettisten für seine Passionsmusiken gefunden. Auch mit ihm, das sei am Rande gesagt, verknüpfen sich enge Verbindungen zur Stadt Halle. Der Quedlinburger hatte hier am Waisenhaus ihn prägende Schuljahre absolviert und wurde 1736 Student der Theologie und Humaniora in Leipzig bzw. 1738 an der Fridericiana.³⁰ Hier schloss er Bekanntschaft mit dem Verleger Johann Justinus Gebauer, mit dem er auch nach dem Weggang Reichards brieflich verkehrte.³¹ Der Kontakt zu dem Verleger und dessen Sohn Johann Jakob ermöglichten den

27 Ebd.

28 Friedrich Köpken, *Ueber den verstorbenen Musikdirektor, Herrn Johann Heinrich Rolle, zu Magdeburg*, in: *Der Teutsche Merkur*, Junius 1787, S. 229.

29 Vgl. *Sammlung einiger Schriften der Gesellschaft der Freunde der schönen Wissenschaften in Halle mit einer Vorrede und Anhang* herausgegeben von M. Gottlob Samuel Nicolai [...], Halle 1752. Zu der Gesellschaft vgl. Hans-Joachim Kertscher, *Gottlob Samuel Nicolai und die „Gesellschaft der schönen Wissenschaften“ in Halle*, in: *Dem freien Geiste freien Flug. Beiträge zur deutschen Literatur für Thomas Höhle*, hrsg. von Dieter Bähz u. a., Leipzig 2003, S. 15–25 (*Schriften der Ernst-Ortlepp-Gesellschaft* 2).

30 Zur Biographie Reichards vgl. Dieter Cherubim, *Elias Caspar Reichard. Sprachwissenschaft und Sprachkritik im frühen 18. Jahrhundert*, in: *Sprachwissenschaft im 18. Jahrhundert. Fallstudien und Überblicke*, hrsg. von Klaus D. Dutz, Münster 1993, S. 23–46.

31 Vgl. Hans-Joachim Kertscher, *Der Verleger Johann Justinus Gebauer. Mit einem Anhang: Ungedruckte Briefe aus dem Geschäftsnachlaß der Druckerei Gebauer & Schwetschke u. a. Hallesche Verlagsanstalten der Aufklärungsepoche*, Halle 1998, insbesondere S. 73ff. und passim (*Schriftenreihe zur Geistes- und Kulturgeschichte. Texte und Dokumente*).

Eingang in ein eng geknüpftes Koordinatensystem, das sich über den mitteldeutschen Raum hinaus über ganz Europa erstreckte. Auch die Beziehung Niemeyers zu Magdeburg dürfte von hier beeinflusst worden sein.

Nach Reichard, der sich ohnehin eher der Sprachwissenschaft verpflichtet fühlte, fand Rolle in Patzke einen geeigneten Librettisten für sein Oratorienschaffen. Dessen an Salomon Gessners Prosaepos *Der Tod Abels* angelehntes gleichnamiges geistliches Drama vertonte der Komponist 1769. Es erlebte am 4. November dieses Jahres in Magdeburg seine Uraufführung³² und gehörte fortan zum Programm von Rolles Abonnenten-Konzerten. Buchmann hat nachgewiesen, dass es mit 22 Aufführungen zwischen 1764 und 1785 zu den am meisten aufgeführten Werken in jenen Konzerten zählte. Ihm folgte an zweiter und dritter Stelle, ebenfalls mit Texten von Patzke, *Davids Sieg im Eichthale* (15 Aufführungen) und *Saul oder die Gewalt der Musik* (14 Aufführungen).³³ Die Aufführungsdichte der Oratorien bewirkte, so Samuel Baur, „daß fast alle Arien derselben Volkslieder wurden.“³⁴ Köpken befand, dass „das Große und Feyerliche“ zu den Vorzügen des Komponisten Rolle gezählt werden müsse. Hier habe er „seine ganze Kraft“³⁵ investiert.

Es kann angenommen werden, dass Niemeyer die Bekanntschaft mit Rolle während seines Aufenthaltes in Magdeburg im Jahr 1774 schloss. Erhalten ist ein Brief Rolles an Niemeyer vom Oktober des gleichen Jahres. Rolle hatte von der Klopstockverehrung des halleischen Studenten und dessen Engagement als „Collecteur“ für Klopstocks „Republik der Gelehrten“ erfahren. Nunmehr bittet er ihn, ihm „diese besondere Gefälligkeit zu erzeugen, und die Subscription auf mein musicalisches Werkgen gütigst zu befördern und anzunehmen.“³⁶ Vermutlich handelte es sich bei dem „Werkgen“ um Rolles *Sechzig auserlesene Gesänge über die Werke Gottes in der Natur*, die 1775 bei Carl Hermann Hemmerde in Halle erscheinen sollten. Im Sommer 1776 erhielt der Komponist das Manuskript von Niemeyers religiösem Drama *Abraham auf Moria*. „Rasch vollendete er die Vertonung,“ so der Niemeyer-Biograph Menne, „so daß es schon am 30. November desselben Jahres im magdeburgischen Konzertsale zur Aufführung gelangte.“³⁷ Der junge Autor versäumte es nicht, dem Komponisten im Vorwort zur ersten Auflage seines Dramas für die kongeniale Komposition zu danken:

„Mein würdiger Freund hat alles aus dem [...] Text gemacht, was sich daraus machen ließ; ist so tief in meine Empfindung gedrungen, hat die Erwartungen derer, die besser als ich von der Kunst urtheilen können, so übertroffen, daß ich beynah ein wenig stolz seyn möchte, ihm Gelegenheit zu einem vortrefflichen Werke der Kunst gegeben zu haben.“³⁸

32 Vgl. Buchmann, *Aufführungskalender* (wie Anm. 26), S. 58.

33 Vgl. ebd., S. 53.

34 *Johann Samuel Patzke*, in: Samuel Baur, *Interessante Lebensgemälde der denkwürdigsten Personen des achtzehnten Jahrhunderts*, Erster Band, Leipzig 1803, S. 440.

35 Köpken, *Rolle* (wie Anm. 28), S. 229.

36 Rolle an Niemeyer, 16.10.1774, autograph; zit. nach: Klopstockhaus Quedlinburg, V/584/5.

37 Menne, *Niemeyer* (wie Anm. 21), S. 95.

38 [August Hermann Niemeyer], *Abraham auf Moria. Ein religiöses Drama für die Musik. Voran Gedanken über Religion, Poesie und Musik. Von dem Verfasser der Charakteristik der Bibel*. Leipzig 1777, S. 71.

Den Dramen-Stoff (Gen 22) hatte der junge Autor zuvor schon im zweiten Band seiner *Charakteristick der Bibel*, die der Gebauer-Verlag publizierte, seinen Lesern vorgestellt.³⁹ „Freylich hab’ ich hier als Dichter, dort als Forscher der Natur und der Bibel geredet.“⁴⁰ Klopstocks *Messias* habe ihm stets als Vorbild vor Augen gestanden. Köpken stellte die sprachlichen Qualitäten Niemeyers, die den Komponisten zu musikalischen Innovationen beflügelten, gegenüber denen Patzkes heraus:

„Die kräftigere Sprache, die erhabenen Gedanken, die Abwechslung und neue Manier in den Chören, die feurige Imagination, und das Interesse der Charaktere und Situationen, die der junge Dichter [...] in seine Singestücke brachte, gaben dem ältern Componisten einen neuen Stoff. Sobald er sich nur in die ihm Anfangs etwas ungewohntere Sprache einstudirt hatte, ward er bald mit den stärkern Empfindungen des Dichters vertraut, und, selbst davon durchdrungen, drückte er sie mit einer Wahrheit und Energie aus, welche selten ihre Wirkung verfehlte, und seine Musik mehr zur Sache des Herzens als des Ohrs machte.“⁴¹

Die Dramatisierung samt ihrer Vertonung kam dem Geschmack des Magdeburger Publikums sehr entgegen. Es wurden Wiederholungen angeboten, eine sogar zu Ehren Gleims. Der wollte den *Abraham*, schrieb Köpken an Niemeyer, „durchaus hören“ und sei deshalb „eigentlich nach Magdeburg“ gekommen, so dass sich Köpken veranlasst sah, eine „außerordentliche Aufführung“ zu veranstalten. Gleim hatte seinen 58. Geburtstag bei seinem Bruder in Magdeburg in einer „ausgesuchte[n] Gesellschaft von Freunden und Freundinnen“ gefeiert und anschließend den *Abraham* genießen können. Euphorisch berichtete Köpken dem Freund in Halle über die Aufführung: „Nie ist Ihr Abraham so vortrefflich aufgeführt, als vorige Woche, den Mittwoch, auf dem Concert Saale geschehen ist.“⁴²

Generell hielt sich die Kritik mit Lobeserhebungen nicht zurück. Die Rezension Johann Gottlieb Schummels, der übrigens auch der *Mittwochsgesellschaft* angehörte, in Wielands *Teutschem Merkur* mag hier als Beispiel zitiert werden: Der Rezensent habe den „Herzensbändiger, den Meister der Harmonie und des Gesangs“ bereits beim „Crescendo des ersten Chors“⁴³ erkannt. Auch den „poetischen Geschmack“ des Publikums, dessen „Herzen“ Musik und Text zu erreichen vermochten, hebt Schummel hervor – ohne allerdings den Namen des Librettisten in seinem sich immerhin über acht Seiten erstreckenden Text auch nur ein einziges Mal zu erwähnen. Die Rezension ist in der Form eines Briefes an einen Freund verfasst worden. Dieser wird am Schluss aufgefordert: „Wollen Sie mehr; so wissen Sie, daß Magdeburg an der Elbe liegt, 6 Meilen von Ihnen, und daß der Concert-Saal, wenn er auch noch so vollgepfropft ist, doch Sie kleinen Mann immer noch fassen wird.“⁴⁴

39 Zu diesem Erstling Niemeyers vgl. Hans-Joachim Kertscher, *Niemeyers „Charakteristick der Bibel“ – Ein Buch und sein Verleger* (im Druck).

40 [Niemeyer], *Abraham* (wie Anm. 38), S. 68.

41 Köpken, *Rolle* (wie Anm. 28), S. 230.

42 Köpken an Niemeyer, 7.4.1777; zit. nach: Waldemar Kawerau, *Culturbilder aus dem Zeitalter der Aufklärung*, Bd. 2: *Aus Magdeburgs Vergangenheit*, Halle 1886, S. 228.

43 [Johann Gottlieb Schummel], *Ueber Herrn Music-Director Rollens neuestes Drama: Abraham auf Moria. An einen Freund*, in: *Der Teutsche Merkur*, No. 2, Februar 1777, S. 186.

44 Ebd., S. 192.

Niemeyer nutzte die Woge der Sympathie, die seinem Text und Rolles Vertonung entgegengebracht wurde, und legte 1778 mit *Lazarus oder die Feyer der Auferstehung* ein weiteres Libretto vor, das Rolle sofort in Musik umsetzte und das bereits am 9. November 1778 uraufgeführt werden konnte.⁴⁵ Ebenfalls 1778 beendete Niemeyer *Thirza und ihre Söhne*, seine Uraufführung erlebte das Oratorium am 13. November 1779.⁴⁶ Köpken gegenüber betonte der Librettist: „Thirza ist das Stück, das ich mit der meisten Anstrengung des Geistes [...] gearbeitet habe.“⁴⁷ Schließlich sei noch auf Niemeyers Oratorium *Mehala, die Tochter Jephta* verwiesen, das am 17. Februar 1781 uraufgeführt wurde,⁴⁸ dessen „musikalische Komposition“ allerdings nach Menne „Spuren des Niederganges im Schaffen des alternden Meisters“⁴⁹ aufwies. Nach Buchmanns Statistik erlebte das Oratorium fünf Aufführungen. *Abraham* kam auf 13, *Lazarus* auf 10 und *Thirza* auf 7 Aufführungen.⁵⁰

Die gemeinsamen Unternehmungen Rolles und Niemeyers zeitigten auch im kulturellen Umfeld Halles Wirkungen. Hier ist es die bereits erwähnte Musikalische Gesellschaft, die sich, unterstützt durch Niemeyers halleschen Verleger Johann Jakob Gebauer, um die Entwicklung des Musiklebens in Halle Verdienste erwarb. In dieser Hinsicht hatte Gebauer mit seinem Vetter Johann Wilhelm Gebauer und dem Erzieher Ernst Christoph Friedrich Knorre Mitarbeiter in seiner Firma, die diesen Neigungen ebenfalls nachgingen und zudem höchst engagiert am Musikleben Halles teilnahmen.⁵¹ Der Verleger war offenbar ein engagiertes Mitglied der Musikalischen Gesellschaft. Das geht aus einem Brief hervor, den er von einem Mitglied der Gesellschaft namens Richter in Leipzig in Empfang nehmen konnte:

„Alle Ihre guten Freunde sehen dem Tage Ihrer Zurückkunft hier nach Halle mit Sehnsucht entgegen, und wenn ich selbst etwas von der schwarzen Kunst verstünde, so würde ich diese Kentniß gewiß zur Beschleunigung Ihrer Rückreise anwenden. Wir haben gestern unsere musikalische Gesellschaft ausgesetzt, weil wir entschlossen sind, selbige nicht eher wieder zu halten, bis wir das Vergnügen haben, sie wieder in derselben zu sehen.“⁵²

Enge Beziehungen verband die Familie Gebauers naturgemäß auch zu dem Wöchentlichen Konzert, das von dem Musikdirektor der halleschen Universität, Daniel Gottlob Türk (1750–1813), und dem Flötisten Johann Christoph Gottfried Weinmann (1727–

45 Vgl. Buchmann, *Aufführungskalender* (wie Anm. 26), S. 60.

46 Ebd., S. 60.

47 Niemeyer an Köpken, 30.11.1779, autograph; zit. nach: D-Dl (Handschriftenabteilung): App. 1515, Nr. 122.

48 Buchmann, *Aufführungskalender* (wie Anm. 26), S. 61.

49 Menne, *Niemeyer* (wie Anm. 21), S. 102.

50 Vgl. Buchmann, *Aufführungskalender* (wie Anm. 26), S. 53.

51 Johann Wilhelm Gebauer, der Sohn eines Bruders von Johann Justinus Gebauer, kam 1774 nach Halle und arbeitete als Gehilfe, auch als Faktor, in der Firma seines Onkels. Der in Neuwaldensleben bei Magdeburg geborene Ernst Christoph Friedrich Knorre (1759–1810) wurde 1778 Erzieher im Haus des Verlegers. Gelegentlich übernahm er Korrekturarbeiten für die Druckerei. 1780 nahm er ein Studium der Theologie an der halleschen Universität auf, arbeitete und wohnte daneben weiterhin in Gebauers Haus. 1789 verließ er Halle, wurde Direktor der höheren Töchterschule in Dorpat und nach der Wiedegründung der Universität Dorpat (1802) a.o. Prof. für Mathematik und Observator an der Sternwarte. Zudem war er Organist an der Dorpater St. Johannis-Kirche.

52 Richter an Gebauer, 28.5.1781, autograph; zit. nach: Nachlass Gebauer, Stadtarchiv Halle, Kasten 1781. Vermutlich handelt es sich hier um den Waisenhausarzt und späteren Professor der Medizin Friedrich Adolph Richter (1748–1797).

1811) nach anfänglichen Differenzen gemeinsam bestritten wurde. Unter anderem bemühte sich Gebauer während seiner Leipzigaufenthalte um die Bereitstellung von Notenmaterial. So bat ihn Knorre im Mai 1779:

„Man ist näml. willens hier, künftigen Sonnabend über 8 Tage den Tod Abels im Concert aufzuführen, und da läßt man sich erkundigen, ob Sie wohl wollten die Gütigkeit haben, liebster H. Gebauer, die Stimmen nebst der Partitur dazu herzugeben. Sie können nur: Ja oder Nein sagen, nur wünscht ich bald Antwort zurück, weil man sonst, wofern dies nicht gehen sollte, ein andres Stück nehmen wird, und denn doch im voraus darauf sich präpariren.“⁵³

Den Text hatte Gebauer schon im November von Johann Adolph Bambach (1745–1814), dem Präzeptor in Kloster Berge, erhalten.⁵⁴ Der Verleger kam offenbar dem Wunsch nach, denn kurze Zeit später berichtet Knorre:

„Heute ist der Tod Abels im Concerte aufgeführt worden. Es gieng sehr gut, und wurde auch mit weit mehrerm Beifall aufgenommen, als das Erstemal. Jeder, der im Concerte war, ist heute nicht ohne Rührung und ganzer Zufriedenheit weggegangen. [...] Das Concert selbst war auch zieml. voll.“⁵⁵

Selbstverständlich gehörte auch das Oratorien-schaffen Niemeyers und Rolles zum Repertoire der haleschen Konzerte. Der halesche Student und spätere Prediger Carl Wilhelm Brumbey (1757– vor 1834) berichtet in seinen Erinnerungen über den „Lieblingscomponisten der Nation“ :

„Im Weinmannischen Concert sind bisher nur die Arbeiten des Herrn Musikdirektor *Rolle* zu Magdeburg gegeben worden. [...] Ich bin in Ansehung des Herrn Rolle völlig und noch immer Ihrer Meinung. Himmelweit entfernt also, daß ich etwas wider das Verdienst und den Werth eines solchen Lieblingscomponisten der Nation gesagt hätte! Seine vortrefflichen Stücken, sein Abel, sein Abraham, sein Lazarus sind im Türkschen Concert mehrmals aufgeführt und mit dem allgemeinen Beyfall aufgenommen worden, den sie verdienen.“⁵⁶

Walter Serauky spricht sogar von einem „Rolle-Kult“,⁵⁷ der das Musikleben der Stadt Halle im endenden 18. Jahrhundert erfasst habe.

Auch das in Halle aus verschiedenerlei Gründen verbotene Theaterleben erhielt von Magdeburg aus wichtige Anstöße.⁵⁸ 1795 wurde mit Mozarts *Zauberflöte* in Magdeburg ein Haus eröffnet, das sich den stolzen Namen Magdeburger Nationaltheater gab.

53 Knorre an Gebauer, 3.5.1779, autograph; zit. nach: Nachlass Gebauer (wie Anm. 52), Kasten 1779.

54 Bambach an Gebauer, 10.9.1778, autograph; zit. nach: Nachlass Gebauer (wie Anm. 52), Kasten 1778A.

55 Knorre an Gebauer, 15.5.1779, autograph; zit. nach: Nachlass Gebauer (wie Anm. 52), Kasten 1779.

56 [Carl Wilhelm Brumbey], *Briefe über Musikwesen, besonders Cora in Halle*, Quedlinburg 1781, S. 28.

57 Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 2.2: *Von Wilhelm Friedemann Bach bis Robert Franz*, Halle 1942, S. 150 (*Beiträge zur Musikforschung* 8).

58 Zur Geschichte des Theaters in Magdeburg im 18. Jahrhundert vgl. Friedemann Krusche, *Theater in Magdeburg*, Bd. 1: *Von der Reformation bis zum Beginn der Weimarer Republik*, Halle 1994, S. 55–105.

Immerhin hatte Frh. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800) die Entwürfe für den Theaterbau geliefert. Ein festes Ensemble mit etwa zwanzig Schauspielern und zehn Musikern sollte hier agieren und ein Gremium von vier Personen die Oberaufsicht innehaben. Zu ihm gehörten die Schauspieler Karl Konrad Kasimir Döbbelin (1763–1821) als Schauspieldirektor und Friedrich Ludwig Schmidt (1772–1841). Letzterer übernahm 1795 als Regisseur die künstlerische Leitung. Ihm zur Seite stand in Regiefragen ab 1797 der Schauspieler Alois Hostovsky (um 1756–nach 1821). Nach Schmidts Weggang von Magdeburg (1805) übernahm August Heinrich Fabricius (1764–1821) zusammen mit Hostovsky das Direktorat. Niemeyer, mittlerweile Universitätskanzler und Direktor der Franckeschen Stiftungen, bemühte sich – in der Zeit der französischen Besetzung war das lange Zeit verbotene Theaterspiel in Halle wieder erlaubt worden – um Auftritte für die Magdeburger. Sie sollten der Unterhaltung der Kurgäste an der in Halle etablierten Badeanstalt dienen. Der Kanzler kannte die Truppe durch häufige Besuche bei seinem Schwiegervater Köpken in der Elbestadt. Ab 30. Oktober 1808 gastierte sie, gewissermaßen probeweise, für sechs Wochen, im Sommer 1810, nachdem die Truppe von Ludwig Nuth die Saison 1809 bespielt hatte, während der gesamten Bade-Saison. In dem Zusammenhang ist die Rolle des halleschen Verlegers Carl August Schwetschke erwähnenswert. Dieser stand mit einem gewissen Liebecke aus Magdeburg in Verbindung. Über dessen Biographie konnte bislang nichts Erhellendes recherchiert werden. Es könnte sich dabei um den Juristen Johann Christian Gotthilf Liebecke handeln, der sich gelegentlich auch schriftstellerisch betätigte. So stammt aus seiner Feder eine Beschreibung der Blockade Magdeburgs in den Jahren 1813 und 1814.⁵⁹ Zumindest kann gesagt werden, dass Schwetschkes Briefpartner in einer engen Beziehung zum Nationaltheater stand. Das macht ein Brief deutlich, dem zu entnehmen ist, dass sich jener Liebecke auch als Dramatiker versuchte, um der Magdeburger Truppe Lustspieltex te zur Verfügung zu stellen. Demnach war Schwetschke dazu bereit, ein Lustspiel von Liebecke zu verlegen, das während des Gastspiels der Magdeburger im Sommer 1811 in Halle uraufgeführt werden sollte:

„Als ich Sie im vorigen Sommer besuchte, eröffnete ich Ihnen, daß ich ein Lustspiel unter dem Titel: die than. [?] Aßemlee zu Eulenstadt unter der Feder habe, ich wünschte, daß Sie solches zu Ostern in Verlag nehmen möchten und schienen Sie dazu nicht abgeneigt zu sein, besonders da ich Ihnen meine Hofnung mittheilte, daß es im Manuscript auf der hiesigen [Bühne] gegeben werden würde; dies ist mir denn auch wirklich – wie anliegendes Billet des Hrn. Director Fabricius ausweist und wie ich auch aus meinem Manuscripte, worin derselbe manch riskante Stellen gestrichen hat, darthun kann – zugesichert worden, die Direction kann indeßen ihr Versprechen nicht erfüllen, weil – die Gesellschaft noch in dieser Woche sich auflöst. Sie werden es unerhört finden, daß eine Schauspieler-Gesellschaft nicht einmal den Winter über in Magdeburg sich halten kann, da sie den Sommer hindurch in Halle ihre Subsistenz gefunden hat, aber was ist unter den jetzigen Zeit-Umständen nicht möglich.“⁶⁰

59 Vgl. [Johann Christian Gotthilf Liebecke], *Magdeburg während der Blokade in den Jahren 1813 und 1814. Ein Beitrag zur Geschichte dieser denkwürdigen Zeit*, Magdeburg 1814.

60 Liebecke an Schwetschke, 6.1.1811, autograph; zit. nach: Nachlass Gebauer (wie Anm. 52), Kasten 1811.

Aus diesen Gründen verzichtete Schwetschke vermutlich auf eine Drucklegung des Manuskripts. Hervorhebenswert ist gleichermaßen der Einfluss der Magdeburger *Mittwochsgesellschaft* auf die Geselligkeit im halleschen Hause Niemeyers am Großen Berlin. Auch hier existierte eine regelmäßig am Mittwoch sich zusammenfindende Abendgesellschaft. Diese vermittelte freilich stärker das Ambiente einer Salonkultur, in der das feminine Element eine weitaus bedeutendere Rolle spielte als das maskuline. Im Mittelpunkt stand die Gastgeberin, Agnes Wilhelmine Niemeyer (1769–1847), die Tochter Köpkens, eine begabte Pianistin. Hier stand stärker die Musik im Vordergrund des geselligen Lebens, weniger die Literatur. Bedeutende Musiker und Sänger waren zu hören, unter ihnen die seinerzeit zu europäischer Berühmtheit gelangte Gertrud Elisabeth Mara. Die bürgerlichen Familien Halles verkehrten in diesem Salon, Professoren und Studenten, auch Reisende, die sich in Halle kurzzeitig aufhielten. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768–1834), gerade zum außerordentlichen Professor an der Theologischen Fakultät der Fridericiana berufen, berichtet:

„Für meinen Genuß bin ich vorzüglich mit ein paar Frauen umgeben, deren Umgang mir sehr wohl thut. Mit der einen, der Doctor Niemeyer, habe ich es schon ziemlich weit gebracht; sie ist mir von Anfang an mit einer herrlichen Offenheit entgegen gekommen, und ich kann recht aus dem Herzen mit ihr reden.“⁶¹

Auch auf die Familie selbst wirkte sich ihr Einfluss aus. Ihre Enkelin Marianne hing ihr in schwärmerischer Zuneigung an: „Sie war der gute Genius meines Lebens, weckte mein geistiges Sein und ordnete meine Thätigkeit mit großer Liebe und Zärtlichkeit.“⁶² In einem Brief an ihren Stiefsohn Max schrieb sie noch im Herbst 1866: „[...] die grazieuse Liebenswürdigkeit der Großmutter hätte nicht der Folie der Unliebenswürdigkeit des Großvaters bedurft, um angenehm zu wirken.“⁶³ Die Salonabende boten ihr offenbar eine willkommene Abwechslung in einem Alltag, der ansonsten von der nüchternen Tätigkeit ihres Gatten geprägt war.

„Bei aller Treue, Verehrung und Neigung, die gewiß die Großmutter ihrem Manne bewahrte, empfing ihr Geist und Gemüth Vieles durch diese Verbindungen, was ihr der ernste Genosse ihres Lebens nicht bot, und ihre große Gastfreundschaft führte sie bis zu ihrem Alter mit den bedeutendsten Menschen in Berührung. [...] Die Großmutter war die Seele der Gesellschaft; sie hatte das Geheimnis, in jedem die Seite zu finden, wo er etwas zu geben hatte; sie verstand nicht nur zu reden, sondern auch zu hören.“⁶⁴

61 Schleiermacher an Ehrenfried und Henriette Willich, 21.11.1804; zit. nach: *Schleiermacher als Mensch. Sein Werden und Wirken. Familien- und Freundschaftsbriefe. In neuer Form mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Heinrich Meisner*, [Bd. 2]: *Sein Wirken. Familien und Freundschaftsbriefe 1804 bis 1834*, Stuttgart und Gotha 1923, S. 25.

62 *Marianne Wolff, geborene Niemeyer, die Witwe Karl Immermanns. Leben und Briefe*, hrsg. in Verbindung mit Walter Birnbaum von Dr. Felix Wolff, Hamburg 1925, S. 15.

63 Marianne Wolff an Max Wolff, 18.9.1866; zit. nach: *Marianne Wolff* (wie Anm. 62), S. 15.

64 Ebd., S. 16f.

Das beeindruckte Schleiermacher. Mit Niemeyer selbst konnte er nicht richtig warm werden:

„Dazu kann ich aber mit Niemeyer immer nicht in das rechte Verhältniß kommen. Eifersüchtig ist er wol nicht; aber er berechnet doch, wie mir scheint, die Zeit, die man ihm und ihr widmet, und ich kann ihm nicht recht viele widmen, theils aus absolutem Mangel, theils weil ich glaube, er muß meinen Gang erst eine Weile mit angesehen haben, ehe wir auf einen recht gesprächigen Fuß kommen können.“⁶⁵

Dazu ist es wohl nicht gekommen. Zu stark wichen beider Lebenshaltungen, Lehrmeinungen und -methoden voneinander ab.

Fassen wir zusammen: Die kulturellen Gegebenheiten in den Städten Halle und Magdeburg erfuhren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine spürbare Dynamisierung. Zum einen war es die hallesche Universität und die von ihr ausgehende Wissenschaftsdisziplin Ästhetik, die in Gestalt ihres Protagonisten Georg Friedrich Meier für eine Popularisierung dieser Disziplin Sorge trug. Mit ihr einher gingen poetologische Anregungen, die den Bereich der fiktiven Literatur gleichsam revolutionierten. (Meier war derjenige, der mit seinen beiden *Messias*-Rezensionen der Klopstock-Rezeption erst den Weg bereitete.)

Zum anderen bedeutete das Wirken von Johann Heinrich Rolle in Magdeburg eine deutliche Belebung des Musiklebens in der Elbestadt – mit gleichzeitiger Ausstrahlung auf das Musikleben in Halle. Niemeyer kann in diesem Zusammenhang als eine „Instanz“ bezeichnet werden, die sich als Protagonist gleichermaßen wie als Vermittler zwischen beiden Städten in jenen Jahren hervorgetan hat, dergestalt, dass am Ende des 18. Jahrhunderts durchaus von einem wechselseitigen kulturellen Geben und Nehmen der konkurrierenden Rivalinnen gesprochen werden kann.

65 Schleiermacher an Brinckmann, 15.12.1804; zit. nach: *Schleiermacher als Mensch* (wie Anm. 61), S. 29.

Die Frageform des Vortragstitels versteht sich in rhetorischem Sinn.¹ Doch selbst wenn das Thema „Bach in Köthen“ in der Vergangenheit erschöpfend behandelt worden wäre, könnte man es heute nicht abhaken. Denn in der Geschichtsschreibung lassen sich wohl Fakten ad acta legen, Geschehnisse als solche nicht. Historische Themen sind darum kaum jemals erledigt, zumal jede Generation die Geschehnisse der Vergangenheit neu bewertet, ja bewerten muss. Dies gilt selbst dann, wenn Informationsstand und Quellenlage unverändert bleiben. Was sich in jedem Falle und ganz abgesehen von neuen Quellenfunden immer wieder ändert, sind Fragestellungen und die daraus zu gewinnenden Erkenntnisse von Zusammenhängen.

I.

„Bach in Köthen“ gehört zu den zentralen Themen der Bach-Forschung, da die knapp fünfeinhalb Köthener Kapellmeister-Jahre eine Schlüsselfunktion in Bachs Biographie darstellen. Gleichzeitig gehört jedoch die Behandlung des Themas zu den eher frustrierenden Erfahrungen des Musikforschers, weil die Dokumentation von Bachs Köthener Wirken angesichts seiner Bedeutung für Leben und Werk des Komponisten an Spärlichkeit kaum übertroffen werden kann.

Es handelt sich jedoch nicht allein um eine magere Dokumentation, sondern zugleich um deren Missverständlichkeit. Diese beginnt schon mit der einzigen autobiographischen Bemerkung zu einer konkreten Lebensstation, die wir überhaupt aus Bachs Feder besitzen. So schreibt er am 28. Oktober 1730 seinem Schulfreund Georg Erdmann über Köthen:

„Dasselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es must sich aber fügen, daß erwehnter Serenißimus sich mit einer Berenburgischen Princeßin vermählete, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination

¹ Öffentlicher Vortrag anlässlich des „Tages der mitteldeutschen Barockmusik“ am 22. Mai 2005. Der Wortlaut des mündlichen Vortrages wurde beibehalten, auf eine Wiedergabe der erläuternden Klangbeispiele in Form von Notenbeispielen hingegen verzichtet, desgleichen bleibt der Anmerkungsapparat auf das Notwendigste beschränkt.

bey besagtem Fürstenin etwas laulich werden wolte, zumahl da die neue Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices u. Cantore an der Thomasschule vociret wurde.“²

Nun ist Bach mit Sicherheit gern von Weimar nach Köthen gewechselt, zumal ihm dort erstmals die führende Position im Musikleben eines Fürstentums übertragen wurde. Die Musikpflege am Hof Anhalt-Köthen besaß dank der Interessen des Fürsten Leopold zudem einen besonderen Stellenwert, der schon allein darin zum Ausdruck kam, dass der Kapellmeister nächst dem Premierminister der am besten besoldete Hofbeamte war. Dass Bach seine Lebenszeit in Köthen zu beschließen glaubte, mag aus der Weimarer Perspektive wohl stimmen. Auch mag die periodisch wiederkehrende Verärgerung über bestimmte Aspekte der Leipziger Verhältnisse, die das Schreiben an Erdmann mit veranlassten, dazu beigetragen haben, zumindest die frühe Köthener Zeit nachträglich in rosigem Licht erscheinen zu lassen. Ob Bach allerdings wirklich erst nach der Heirat des Fürsten Leopold mit der Bernburgerin im Dezember 1721 die Begrenztheit und Enge der Köthener Verhältnisse zu spüren begann, darf bezweifelt werden. Vor allem muss der vom Fürsten bereits 1720, also vor der Heirat eingeschlagene, von politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen erzwungene Sparkurs ein größeres Gewicht besessen haben als die amusische Veranlagung der Fürstin, zumal diese noch vor Bachs Weggang nach Leipzig verstorben war.

Dass Bach „seinen gnädigen Fürsten ungern verließ“, wie Carl Philipp Emanuel Bach im Nachruf auf seinen Vater ausdrücklich vermerkt,³ ist sicher zutreffend, denn Bach hat wohl nie einen besseren Dienstherrn gehabt als diesen wirklichen „Kenner und Liebhaber der Musik“.⁴ Trotzdem verwendet der Nekrolog auf die Köthener Zeit nicht mehr als einen einzigen lapidaren Satz im Anschluss an die Schilderung des Marchand-Wettstreits und der Kapellmeister-Berufung im Jahre 1717: „Er trat dieses Amt unverzüglich an, und verwaltete es fast 6 Jahre, zum größten Vergnügen seines gnädigen Fürsten.“⁵

Johann Nikolaus Forkel übernahm in seine Biographie von 1802 diesen Satz fast wörtlich und ohne weitere Informationen hinzuzufügen.⁶ Im Übrigen spielt die Köthener Episode in Forkels Darstellung keine Rolle. Erst 150 Jahre später sollte diese Lebensstation Bachs eine Darstellung in Buchform erhalten. Auf Carl Heinrich Bitter,⁷ Philipp Spitta⁸ und Charles Sanford Terry⁹ aufbauend und die wichtigen Archivforschungen von Rudolf Bunge und Hermann Wäsche eigenständig fortsetzend, legte Friedrich Smend 1951 seine beachtliche Monographie *Bach in Köthen* vor.¹⁰ Ihr gebührt vor allem das Verdienst, das Vokalschaffen des Köthener Kapellmeisters erstmals deutlich ins Blickfeld

2 *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1963 (*Bach-Dokumente* I), Nr. 23.

3 *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1972 (*Bach-Dokumente* III), Nr. 666.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802, Reprint Berlin 1966, S. 25.

7 Carl Heinrich Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, ²1881.

8 Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bd., Leipzig 1873/1880.

9 Charles Sanford Terry, *Bach: A Biography*, London 1928.

10 Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951.

gerückt zu haben. Darüber hinaus verleiht dem Buch die zeitgebundene ideologische Auseinandersetzung mit Walther Vetter's *Der Kapellmeister Bach* von 1950,¹¹ jener ersten Apotheose des weltlichen Komponisten Bach, einen aufschlussreichen wissenschaftsgeschichtlichen Akzent. Smend in West-Berlin und Vetter in Ost-Berlin argumentierten seinerzeit bewusst im Kontext widerstrebender politischer Systeme.

Die wichtigen Fortschritte, die in den letzten 50 Jahren bei der peniblen Untersuchung der musikalischen Quellen gemacht wurden und die vor allem zu Bachs Leipziger Zeit, aber auch zu Weimar ganz wesentliche Erkenntnisse erbrachten, berühren nicht seinen Köthener Aufenthalt. Denn die Köthener Autographe, an der Spitze die *Clavier-Büchlein* für Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach von 1720 bzw. 1722, die Violinsoli von 1720, die Brandenburgischen Konzerte von 1721, das *Wohltemperirte Clavier I* von 1722 und die Inventionen und Sinfonien von 1723, zumeist kalligraphische Reinschriften, enthalten zwar willkommene und in dieser Häufung bei Bach nicht wieder anzutreffende originale Daten, bieten darüber hinaus jedoch wenig weiterführende Anhaltspunkte für die Vielfalt von Bachs Köthener Wirken. Umso bedeutsamer war darum die ausführliche und sorgfältige Aufarbeitung der historischen Quellen des Köthener Hofes zur Bach-Zeit, wie sie der im Dezember 2004 verstorbene Köthener Historiker Günther Hoppe über drei Jahrzehnte überaus erfolgreich betrieb.¹²

Der erhaltene Bestand archivalischer Unterlagen, soweit für Bachs Biographie relevant, ist begrenzt und weist Lücken auf, die vermutlich nie geschlossen werden können. Ich nenne hier lediglich die weitgehend fehlende Dokumentation für Bachs Dienstantritt in Köthen und, indirekt damit zusammenhängend, des (stattgefundenen) Dresdner Wettstreites mit Louis Marchand sowie der vierwöchigen Weimarer Arretierung. Zu Letzterer wäre zu bemerken, dass dieses Negativ-Ereignis (ein Beleg für Bachs selbstbewusstes, widerspenstiges, wohl gar arrogantes Auftreten) seinerzeit von Bach selbst und innerhalb seiner Familie als peinliches Faktum offenbar bewusst unterdrückt wurde. So findet sich unter den zeitgenössischen biographischen Mitteilungen keinerlei Hinweis darauf; der Vorgang als solcher kam überhaupt erst 1903 durch Paul von Bojanowski und einen zufälligen Aktenfund ans Tageslicht.¹³ Zur näheren Begründung sagen die Akten aber nichts aus. Das gilt ebenso für die lückenhaften Unterlagen zur Bewerbung bzw. Einladung Bachs im Zusammenhang mit der Neubesetzung der Organistenstelle an St. Jacobi zu Hamburg. Welch merkwürdiger Zwischenakt der Köthener Kapellmeisterzeit: ein freiwilliges (?) Liebäugeln mit sozialem und finanziellem Abstieg, so ganz und gar nicht zu vergleichen mit der später angestrebten Leipziger Musikdirektorenstelle.

Dokumentenmangel betrifft gleichermaßen die beiden ausgedehnten Reisen Fürst Leopolds nach Karlsbad unter Mitnahme seiner Musiker und die ungenügende Information darüber, wie und wem der Köthener Fürst seine musikalischen „Stars“ vorführte. In

11 Walther Vetter, *Der Kapellmeister Bach. Versuch einer neuen Deutung*, Potsdam 1950.

12 Vgl. u. a. Günther Hoppe, *Die [Köthener] Hofkapelle nach ihrer personellen Entwicklung und sozialen Stellung*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 2 (1983), S. 22–25; ders., *Musikalisches Leben am Köthener Hof*, in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, hrsg. von Christoph Wolff, Bd. 2: *Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, Stuttgart u. a. 1997, S. 65–81; ders., *Zu musikalisch-kulturellen Befindlichkeiten des anhalt-köthnischen Hofes zwischen 1710 und 1730*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 8 (1998), S. 9–51; ders., *Die konfessionellen Gegensätze zur Bach-Zeit in Köthen, Paulus Berger und Johann Conrad Lobethan*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 11 (2003), S. 136–208.

13 Paul von Bojanowski, *Das Weimar Johann Sebastian Bachs*, Weimar 1903, S. 48, vgl. auch *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1969 (*Bach-Dokumente* II), Nr. 84.

den entscheidenden Einzelheiten unklar bleibt auch Bachs Rolle bei der Mitbetreuung der vakanten Anhalt-Zerbster Kapellmeisterstelle vor dem Dienstantritt Johann Friedrich Faschs im Herbst 1722. Völlig hingegen fehlen Informationen über Bachs Köthener Wohnungen und Haushaltsführung, seine erste Begegnung mit seiner zweiten Frau Anna Magdalena oder die Geburt ihres ersten gemeinsamen Kindes, Christiana Sophia Henrietta, von dem lediglich das Leipziger Sterbedatum mit der Altersangabe von „3¼“ bekannt ist.¹⁴ Gleiches gilt von den näheren Umständen, die zu Bachs Bewerbung um das Thomaskantorat führten. Hatte hier vielleicht Telemann seine Hand mit im Spiel? Oder bestanden bereits konkrete Verbindungen zur Leipziger Szene und zu bestimmten Persönlichkeiten, etwa durch Auftritte Bachs anlässlich von Messebesuchen seines Fürsten?

Es ist kaum zu erwarten, dass zu den genannten Punkten dokumentarische Unterlagen auffindbar sind, so dass das Risiko biographischer Konjekturen bestehen bleibt. Umso willkommener sind selbst entlegendste Hinweise von potentieller Relevanz wie beispielsweise die von Hans-Joachim Schulze kürzlich mitgeteilten Neuerkenntnisse zu Bachs Köthener Amtsvorgänger Augustin Reinhard Stricker.¹⁵ Dessen verlorene deutsche Oper *Alexander und Roxane* wurde 1708 anlässlich der Hochzeit von König Friedrich I. in prächtigster Ausstattung am preußischen Hof zu Berlin aufgeführt. Stricker, seinerzeit Kammermusiker, Tenorist und Komponist bei der preußischen Hofkapelle, sang selbst die Hauptrolle des Meeresgottes Neptun. Das Verzeichnis der Mitwirkenden notiert außerdem: „In der Entrée der Amours und Plaisirs dantzen: Der Printz von Köthen, der ältere [Leopold]. Der Printz von Köthen der jüngere [August Ludwig].“ Sodann findet sich unter den Mitwirkenden im Gefolge des Neptun sowie in den Ballettszenen auch der Markgraf von Brandenburg, Halbbruder des Königs und späterer Widmungsempfänger der so genannten Brandenburgischen Konzerte. Wir erhalten hier Auskunft über die tänzerische Ausbildung von Bachs späterem Dienstherrn, seinerzeit 14-jähriger Zögling der Berliner Ritterakademie, über dessen frühzeitige aktive Beteiligung an öffentlichen musikalischen Aufführungen sowie, gleichsam als Beigabe, die Information über eine alt-bestehende Verbindung zum Markgrafen von Brandenburg, die noch zu interpretieren wäre.

Nahezu völliges Neuland betreten wir mit der gerade erst begonnenen Untersuchung nicht-autographischer und vermeintlich sekundärer musikalischer Quellen Köthener Ursprungs. Zwei erste Beispiele weisen auf die weitreichende, doch erst allmählich sich abzeichnende Bedeutung überlieferungsgeschichtlicher Untersuchungen. Zunächst die spektakuläre Identifizierung des höchst prominenten, doch mysteriösen Bach-Kopisten „Anonymus 5“ als Bernhard Christian Kayser. Andrew Talle konnte vor gut zwei Jahren Kayser (1705–1758) als Köthener Bach-Schüler nachweisen,¹⁶ der seit etwa 1720 mit dem Kapellmeister Verbindung hatte, ihm nach Leipzig folgte und um 1730 als Regierungsadvokat, Kammermusiker und Organist der lutherischen Agnuskirche nach Köthen zurückkehrte. Der in der Köthener Musikgeschichte bislang völlig unbekannt Kayser war Lehrer von Johann Christoph Oley und Friedrich Wilhelm Rust und gilt damit als Schlüsselfigur für die neu zu bewertende anhaltinische Bach-Überlieferung.

14 Vgl. *Bach-Dokumente* II (wie Anm. 13), Nr. 207.

15 Hans-Joachim Schulze, *Von Weimar nach Köthen. Risiken und Chancen eines Amtswechsels*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 11 (2003), S. 9–27.

16 Andrew Talle, *Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 143–172.

Ein zweites Beispiel bieten die von Michael Maul und Peter Wollny erzielten Neu-erkenntnisse zum originalen Aufführungsmaterial der Weimarer Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21), indem sie unter den Kopisten die Hand Johann Jeremias Göbels entdeckten.¹⁷ Göbel war Kantor der reformierten Stadtschule in Köthen und als solcher verantwortlich für die Musik der reformierten Kathedrale St. Jakob. Somit gibt es einen Beleg für eine Aufführung von Bachs umfangreichstem vor seiner Leipziger Wirkungszeit entstandenen Vokalwerk um 1721 offenbar in der Köthener Jakobskirche. Dass aber in der reformierten Kathedrale abgesehen von der 1729 aufgeführten Trauermusik für Fürst Leopold überhaupt Bachsche Werke erklingen sein könnten, wurde bisher nicht in Betracht gezogen und verlangt darum nach einer grundsätzlichen Neubewertung von Bachs Köthener kirchenmusikalischem Wirken in Schloss-, Stadt- und Agnuskirche.¹⁸ Damit in Zusammenhang stehen könnte eine andere Einschätzung der musikalischen Tätigkeit Bachs im Spannungsfeld der verschiedenen Konfessionen und religiösen Strömungen seiner Zeit. Dabei geht es nicht um seine persönliche Glaubenshaltung, vielmehr um eine pragmatische Relativierung von Orthodoxie und Pietismus, Luthertum, Calvinismus und römischer Katholizität im Blick auf das Wesen geistlicher Musik, von *Musica sacra* im Denken und in der Einstellung Bachs.

Mit den jüngsten überlieferungsgeschichtlichen Untersuchungen zum Thema Bach in Köthen beschreitet die Bach-Forschung durchaus neue und vielversprechende Wege um bislang unerkannte Zusammenhänge aufzudecken, selbst wenn diese nur zum kleineren Teil den Mangel an biographischer Dokumentation aufwiegen und immer die Gefahr von Fehlinterpretationen in sich bergen. Auf weitaus gefährlicheres Glatteis führen freilich die Überlegungen, die sich auf den Köthener Werkbestand Bachs beziehen – genauer gesagt auf das, was Bach in Köthen komponiert hat.

Von den großenteils erstmals durch Smend nachgewiesenen Vokalwerken ist verschwindend wenig erhalten, ohnehin zumeist nur in Form von Texten. Die Musik als solche kann, wenn überhaupt, vorwiegend in späteren Parodien von den Instrumentalwerken nachgewiesen werden. Im Blick auf dieses Repertoire hat Andreas Glöckner jüngst einen um eigene Forschungen ergänzten Überblick geboten.¹⁹ Dennoch erscheint es ausgeschlossen, jemals eine genaue Vorstellung von Bachs in Köthen geschriebenen und aufgeführten weltlichen *und* geistlichen Vokalwerken erhalten zu können. Gleiches gilt – selbst unter Einbeziehung der mit 1720 bis 1723 datierten Autographe – für die Instrumentalwerke. Dies aber bedeutet dreierlei:

Erstens und grundsätzlich ist für uns der Köthener Kapellmeister Bach als Komponist eine nur schwer greifbare Größe. Zweitens besitzen wir eine höchst unzureichende Kenntnis von der kompositorischen Entwicklung Bachs von den Weimarer Jahren 1716/1717 bis hin zum Frühjahr 1723. Drittens erscheint es problematisch, wenn weder die rein mengenmäßig nachgewiesenen kompositorischen Leistungen noch Bachs Arbeitsrhythmus der ersten Leipziger Jahre in der Köthener Werküberlieferung ein Äquivalent oder einen angemessenen Vorlauf haben.

17 Michael Maul, Peter Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760*, in *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 97–141.

18 Vgl. dazu u. a. Tatjana Schabalina, *Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland. Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199*, in: *Bach-Jahrbuch* 90 (2004), S. 11–40.

19 Andreas Glöckner, *Vom anhalt-köthenischen Kapellmeister zum Thomaskantor – Köthener Werke in Leipziger Überlieferung*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 11 (2003), S. 78–96.

Mit anderen Worten: Wer nicht gewillt ist, die Köthener Jahre als Zeit relativer Muße oder gar als schöpferische Pause anzusehen, muss die Werkverluste wesentlich höher ansetzen als gemeinhin angenommen. Das gilt zumal für den Bereich der klein- und großbesetzten Kammermusik. Bestätigt wird diese Annahme durch Carl Philipp Emanuel Bachs Angaben im summarischen Werkverzeichnis des Nekrologs, der unter der betreffenden Kategorie zwar die Violin- und Cellosoli sowie die Konzerte für ein bis vier Cembali nennt, sich im Übrigen jedoch auf den pauschalen Hinweis beschränkt: „eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente.“ Damit ist eine Vielzahl und Vielfalt gemeint, wie sie dem erhaltenen Bestand ganz und gar nicht entspricht. Offenbar war es bereits 1750 schwierig, eine Übersicht über Umfang und Inhalt dieses Repertoires zu gewinnen oder sinnvoll darzubieten.

Traditionellerweise wurde Bachs Kammermusik im Wesentlichen seinem Tätigkeitsfeld als Köthener Kapellmeister zugeordnet und etwa in Wolfgang Schmieders *Bach-Werkverzeichnis* von 1950 entsprechend datiert.²⁰ Die jüngere Bach-Forschung entwickelte jedoch aufgrund des Quellenbefundes unter Einbeziehung der Weimarer und Leipziger Zeit ein differenzierteres Bild für dieses Repertoire.²¹ Dies berücksichtigt denn auch die bei Bach seit 1708 verbrieften mehrseitigen Tätigkeitsfelder, zunächst als Hoforganist, -kammermusiker und Konzertmeister, dann als fürstlicher Kapellmeister, schließlich als städtischer Musikdirektor und Leiter eines Collegium musicum, ganz abgesehen von seinem lebenslangen Engagement als aktiver Instrumentalvirtuose vom häuslichen Kreis und der Umgebung seiner Schüler bis hin zu auswärtigen Gastspielen. Dennoch mangelt es an Kriterien für eine konkrete Bestimmung der Entstehungszeit eines Werkes, wenn die Originalquellen eine spätere Reinschrift oder gar Bearbeitung wiedergeben.

II.

Widmen wir uns in diesem Zusammenhang der repräsentativsten und wichtigsten Gattung der Instrumentalmusik, dem Konzert, so liegt die Annahme nahe, dass sich Bach am Köthener Hof mit dieser Gattung besonders ausgiebig befasste, ja befassen musste und darum zahlreiche Konzerte komponierte. Hingegen spiegeln die erhaltenen Originalquellen ein unbefriedigendes Bild wider, das lediglich aus den sechs Brandenburgischen Konzerten besteht: zum einen aus der auf den 24. März 1721 datierten Widmungspartitur der sechs Konzerte (*Six Concerts avec plusieurs instruments*) für Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg, zum anderen aus den zwischen 1717 und 1721 in Köthen angefertigten Aufführungsstimmen zum 5. Konzert. Keine anderen Konzerte Bachs lassen sich quellenmäßig für Köthen reklamieren. Dies bedeutet allerdings keinesfalls, dass nicht das ein oder andere Werk Köthener Ursprungs ist.

Wie dem auch sei, in einem großzügigen „Rundumschlag“ haben nunmehr Siegbert Rampe und Dominik Sackmann sämtliche Konzerte Bachs in die Weimarer und Köthener Zeit datiert. In ihrem vor wenigen Jahren erschienenen Handbuch *Bachs Orchester-*

20 Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1950.

21 Martin Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Mf* 23 (1970), S. 139–152; Christoph Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 165–175.

*musik*²² nehmen die beiden Autoren für die Entstehung der Erstfassungen aller Konzerte einen Zeitraum von nicht mehr als neun Jahren in Anspruch. Von 1712 bis 1721 unterscheiden sie insgesamt sechs Zeitabschnitte. Demnach gehören

Fünf Kompositionen in die Weimarer Jahre ca. 1712–1715:
Brandenburgisches Konzert Nr. 1 (BWV 1046a)
Konzert für zwei Cembali C-Dur (BWV 1061/1+3)
Vorlage des Konzerts für drei Cembali d-Moll (BWV 1063/1+3)
Brandenburgisches Konzert Nr. 3 (BWV 1048)
Vorlage des Cembalokonzerts d-Moll (BWV 1052)

Eine Komposition in die Weimarer Jahre 1715–1717 bis Köthen 1717/1718:
Konzert für Flöte, Violine und Cembalo a-Moll (BWV 1044/1+3)

Vier Kompositionen ins Köthener Jahr 1718:
Violinkonzert E-Dur (BWV 1042)
Brandenburgisches Konzert Nr. 5 (BWV 1050a)
Vorlage des Konzerts für drei Cembali C-Dur (BWV 1064)
Vorlage des unvollständig überlieferten Cembalokonzerts d-Moll (BWV 1059)

Fünf Kompositionen in die Köthener Zeit 1718/1719:
Vorlage des Cembalokonzerts E-Dur (BWV 1053)
Vorlage des Cembalokonzerts A-Dur (BWV 1055)
Vorlage des Cembalokonzerts f-Moll (BWV 1056/1)
Konzert für zwei Violinen d-Moll (BWV 1043)
Brandenburgisches Konzert Nr. 6 (BWV 1051)

Zwei Kompositionen in die Jahre 1719/1720:
Vorlage des Konzerts für zwei Cembali c-Moll (BWV 1060/1+3)
Violinkonzert a-Moll (BWV 1041)

Zwei Kompositionen in die Jahre 1720/1721:
Brandenburgisches Konzert Nr. 2 (BWV 1047)
Brandenburgisches Konzert Nr. 4 (BWV 1049)²³

Laut Rampe und Sackmann markiert die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte den Schlusspunkt der Bachschen Konzertkomposition und, wie sie schreiben, besteht überhaupt kein Zweifel daran, „daß seine Konzertproduktion bis 1721 abgeschlossen war.“²⁴ Freilich gestehen sie zu, dass sich Umarbeitungen von Konzerten dann noch bis in die späten 1730er Jahre hinziehen. Das Endstadium von Bachs Beschäftigung mit dem Konzert bilden hier die sieben Cembalokonzerte BWV 1052–1059.

22 Siegbert Rampe, Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel u. a. 2000.

23 Vgl. ebd., S. 241–243.

24 Ebd., S. 241.

Fazit einer so weitreichenden Hypothese: Bach komponierte bereits in der zweiten Hälfte seiner Köthener Zeit keine Konzerte mehr. Dies jedoch widerspricht deutlich einer grundsätzlichen Tendenz, die sich innerhalb des ersten Leipziger Jahrzehnts im Blick auf das Bachsche Gesamtwerk abzeichnet, nämlich dass Revisionen und Umarbeitungen zwar zunehmen, die Zahl der Neukompositionen jedoch längst nicht übersteigen. Der Hypothese stehen zwei weitere Argumente im Wege: erstens, dass sich bei Bach kompositionstechnische und stilistische Entwicklungen parallel abspielen können; zweitens, dass sich diese zugleich im Vokal- und Instrumentalrepertoire abzeichnen. Dazu einige Beispiele:

Die Ritornelle der Kopfsätze der Brandenburgischen Konzerte behandeln die Bassstimme als harmonische Stütze der dominierenden melodischen Themen der Oberstimme. Das 2. Brandenburgische Konzert (BWV 1047/1), nach Rampe und Sackmann 1720/1721 entstanden und neben dem 4. Konzert die späteste von Bachs Konzertkompositionen, weist eine entsprechende harmonisch relativ statische Linie auf. Demgegenüber zeigt das Ritornell des Konzerts d-Moll für zwei Violinen (BWV 1043/1), nach Rampe und Sackmann zwei Perioden früher entstanden, eine ausgesprochen kontrapunktische Faktur, d. h. die Bassstimme bewegt sich gegenüber der Oberstimme melodisch und rhythmisch höchst selbstständig. Spräche dies nicht für die umgekehrte chronologische Reihenfolge der Ritornell-Anlage, also BWV 1043/1 nach BWV 1047/1?

Ein Blick auf Charakter und Struktur auch der langsamen Sätze gibt zu denken, wenn die Mittelsätze der beiden Brandenburgischen Konzerte Nr. 2 und 4 tatsächlich die ausgereiftesten Kompositionen ihrer Art darstellen sollten. Das Andante des 4. Konzerts (BWV 1049/2) beispielsweise besteht aus einer Aneinanderreihung kurzer, meist zweitaktiger korrespondierender Phrasen mit Stimmtausch zwischen Diskant und Bass. Hingegen spinnt der langsame Mittelsatz des angeblich früher entstandenen d-Moll-Doppelkonzerts (BWV 1043/2) eine ausgedehnte lyrische Melodie im 12/8-Takt, in die sich die beiden Soloviolen teilen, abwechselnd in Achtel- und Sechzehntel-Figuration. Für diese Schreibweise und den Pastorale-Charakter des Satzes gibt es unter Bachs Weimarer Kantaten keinerlei Parallelen, selbst nicht unter den frühen Leipziger Vokalwerken. Wohl aber findet sich ab der Mitte des zweiten Kantaten-Jahrgangs, also vom Herbst 1724 an, eine Häufung vergleichbarer Arien in Pastorale- und verwandter Siciliano-Manier, darunter auch „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ (BWV 170/1).

Das bekannteste und hervorstechendste Bachsche Beispiel für den melancholischen Typus der „Canzonetta siciliana“ ist die „Erbarme dich“-Arie der *Matthäus-Passion* von 1727 und für die Pastorella die Sinfonia im 2. Teil des *Weihnachts-Oratoriums* von 1734. Aber bereits die viel früher entstandene Arie „Bleibt, ihr Engel, bleibt“ der Michaeliskantate *Es erhub sich ein Streit* (BWV 19/5) von 1726 stellt mit ihrer emphatischen und kantig-punktierten Melodiekurve ein besonders expressives Siciliano dar.

Vergleichbare Arien im Siciliano-Stil finden sich außerdem in den Kantaten *Mache dich, mein Herz, bereit* (Arie „Ach, schläfrige Seele“ BWV 82/1) vom November 1724 sowie *Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen* (Arie „Ich will leiden“ BWV 87/6) von 1725. Der Pastoral-Stil ist dagegen in den Kantaten *Du Hirte Israel, höre* (Arie „Beglückte Herde“ BWV 104/5) vom August 1724 und *Er rufet seinen Schafen mit Namen* (Arie „Komm, leite mich“ BWV 175/2) von 1725 anzutreffen. Doch fällt auf, dass mehrere der Instrumentalkonzerte Bachs die gleichen Satztypen im langsamen 6/8- und 12/8-Takt aufweisen. Es handelt sich unter Abzug der Bearbeitungen genau um sechs von insgesamt 19 Konzerten.

6/8-Takt:

Konzert für drei Cembali d-Moll (BWV 1063): *Alla Siciliana* (F-Dur, 68 T.)

Konzert für zwei Cembali C-Dur (BWV 1061): *Adagio* (a-Moll, 63 T.)

12/8-Takt:

Cembalokonzert E-Dur (BWV 1053): *Siciliano* (cis-Moll, 37 T.)

Konzert für zwei Violinen d-Moll (BWV 1043): *Largo ma non tanto* (F-Dur, 50 T.)

Cembalokonzert A-Dur (BWV 1055): *Larghetto* (fis-Moll, 39 T.)

Konzert für zwei Cembali c-Moll (BWV 1060): *Largo ovvero Adagio* (Es-Dur, 37 T.)

In Anbetracht der deutlichen typologischen Übereinstimmungen mit den vergleichbaren Vokalsätzen und im Blick auf das völlige Fehlen plausibler Parallelen vor 1724²⁵ drängt sich nun die Frage auf: Können diese Konzertsätze von Johann Sebastian Bach überhaupt vor dessen Leipziger Zeit komponiert worden sein?

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt das Cembalokonzert E-Dur (BWV 1053) bzw. seine erhaltenen und mutmaßlichen Vorlagen. Die Primärquelle des Konzerts befindet sich in der autographen Arbeitspartitur mit insgesamt sieben Cembalokonzerten, die Bach um 1738 niederschrieb und die in den Solostimmen deutliche Spuren von Revisionen zeigt. Vorformen mit konzertierender Orgel für alle drei Sätze finden sich in zwei Kantaten vom 20. Oktober bzw. 3. November 1726:

Satz 1 in der Sinfonia zur Kantate *Gott soll allein mein Herze haben* (BWV 169/1)

Satz 2 in der Arie „Stirb in mir, Welt“ derselben Kantate (BWV 169/5)

Satz 3 in der Sinfonia zur Kantate *Ich geh und suche mit Verlangen* (BWV 49/1)

Der Mittelsatz des Cembalokonzerts hat seine Vorform in einer Arie für Alt mit obligater Orgel und deutet damit auf die ganz enge Verbindung von instrumentalem und vokalem Satztypus. Die Arie „Stirb in mir, Welt“ (BWV 169/5) ist keine Originalkomposition, sondern die Bearbeitung eines Konzertsatzes, dessen Original wie bei den übrigen Sätzen des Cembalokonzerts E-Dur nicht überliefert ist. Auch ist unbekannt, für welches Soloinstrument das Konzert bestimmt war. Bei drei der sieben Cembalokonzerte hat sich die originale Vorlage erhalten, und in allen drei Fällen wurde der ursprüngliche Solopart für Violine geschrieben. Dies veranlasste schon Wilhelm Rust, den Herausgeber der Konzerte in der alten *Bach-Gesamtausgabe*, anzunehmen, dass für die Mehrzahl der Cembalokonzerte, insbesondere für das erste in d-Moll, Violinkonzerte die Vorlagen bildeten. Doch ist sich die Bach-Forschung heute in dieser Frage keineswegs einig, schon gar nicht im Falle des E-Dur-Konzerts.

25 16 Konzertbearbeitungen BWV 972–987: keine Mittelsätze im 6/8- oder 12/8-Typus; 5 Orgel-Konzertbearbeitungen BWV 592–596: einmal 6/8-Typus (d-Moll, BWV 596: *Largo e spiccato*); Violin-Solo g-Moll (BWV 1001): 3. Satz = 12/8 *Siciliana*; Sonate für Flöte und B.c. E-Dur (BWV 1035): 3. Satz = 6/8 *Siciliano*; Sonate für Cembalo und Violine c-Moll (BWV 1017): 1. Satz = 6/8 *Largo* (punktierter Rhythmus); Sonate für Cembalo und Viola da gamba D-Dur (BWV 1028): 3. Satz = 12/8 *Andante* (punktierter Rhythmus); Sonate für Flöte und Cembalo h-Moll (BWV 1030): 2. Satz = 6/8 *Largo e dolce* (punktierter Rhythmus); Sonate für Flöte und Cembalo A-Dur (BWV 1032): 2. Satz = 6/8 *Largo e dolce*.

Werner Breig, Herausgeber des Werkes in der *Neuen Bach-Ausgabe*, lässt die Frage offen, indem er als Vorlage ein „verschollenes Solokonzert mit konzertierendem Melodieinstrument“ annimmt und ausführt: „Auf die Frage nach dessen Soloinstrument und Tonart gibt es bisher keine allgemein akzeptierte Antwort.“²⁶ Derweil zirkulieren Veröffentlichungen moderner Rekonstruktionen für Oboe in F- und Es-Dur, Oboe d’amore in D-Dur und Viola in Es-Dur.

Die Rekonstruktion als Bratschenkonzert verlangt durchweg die Oktavierung des Soloparts, ein bei Bach sonst nicht nachweisbares Verfahren. Das Problem der Bestimmung als Oboenkonzert liegt einerseits in der unbequemen Tonart Es-Dur oder F-Dur (E-Dur kommt schon gar nicht in Frage), dann aber auch in den durchlaufenden Sechzehntel-Ketten des 3. Satzes, der deshalb kaum spielbar ist – es sei denn, man lässt Noten weg oder setzt Permanentatmung voraus.

Nun gibt es eine bislang nicht bedachte Alternative, wenn man ein Bach-Dokument berücksichtigt, das zwar lange bekannt ist, doch kaum genau gelesen wurde. So schildern die Dresdner Zeitungen vom 21. September 1725 ein Konzert Bachs an der Orgel der dortigen Sophienkirche:

„Nachdem neulich der Capell-Director aus Leipzig, Mr. Bach anhero kommen, so ist selbiger von hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuosen sehr wohl empfangen worden, welcher um seiner Geschicklichkeit und Kunst in der Music von ihnen allseits sehr admiriret wird, wie er denn gestern und vorgestern in derselben Gegenwart auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche in Praeludiis und diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang sich hören lassen.“²⁷

Der Hinweis auf „diverse Concerte mit unterlauffender doucen Instrumental-Music“ kann nur bedeuten, dass Bach Orgelkonzerte mit Streicherbegleitung unter Mitwirkung der Dresdner Hof- und Stadtmusiker darbot. Was aber hat er 1725 in Dresden gespielt? Zwar gibt es keine original überlieferten Orgelkonzerte Bachs, wohl aber eine Serie von Kantaten mit konzertierender Orgel aus den beiden Folgejahren, darunter auch vollständig die Vorlagen für die Cembalokonzerte in d-Moll und E-Dur. Nun ist der Schritt zur Kantate mit obligater Orgel vom Orgelkonzert her kürzer als vom Konzert für Oboe, Violine oder irgendeinem anderen Melodieinstrument. Im Falle der mutmaßlichen Vorlage des E-Dur-Cembalokonzerts lösen sich bei der Annahme eines ursprünglich für Orgel komponierten Konzerts in E-Dur, und zwar speziell zur Darbietung in der Dresdner Sophienkirche, mit einem Schlage sämtliche Probleme:

1. Die ursprüngliche Tonart E-Dur (nicht Es-Dur) erklärt die häufigen Sekundverschiebungen in der D-Dur Fassung des Kantatensatzes BWV 169/1.
2. Die Orgel der Sophienkirche ermöglichte ein Spielen „in allen Tonis,“ sie stand im Kammerton und hatte den ungewöhnlichen Manualumfang bis d³. In Kantate BWV 169/1 musste darum Bach den Satz zum Erreichen des mehrfach verlangten

26 *Neue Bach-Ausgabe*, Serie VII: *Orchesterwerke*, Bd. 4: *Konzerte für Cembalo*, hrsg. von Werner Breig, *Kritischer Bericht*, Kassel u. a. 2001, S. 87.

27 *Bach-Dokumente II* (wie Anm. 13), Nr. 193.

Spitzentones um einen Ganzton nach unten transponieren, da die Leipziger Orgeln den normalen Manualumfang bis c^3 besaßen. Die Partitur der Kantate steht darum im Kammerton D, die Orgelstimme im Chorton C.²⁸

3. Im Falle des 3. Satzes erübrigte sich eine Transposition. Somit konnte bei der Sinfonia von Kantate BWV 49 die Originaltonart E-Dur beibehalten werden (mit einer Orgelstimme im Chorton D).

4. Der Orgelsolopart ist dem Tasteninstrument gemäß idiomatisch angelegt. Tonarten- oder Atemprobleme wie im Falle des Oboen-Solos gibt es nicht.

5. Die Revision der Solostimme im Cembalokonzert erklärt sich aus der weiteren Entwicklung und schriftlichen Fixierung des ursprünglich von Bach gespielten und improvisatorisch ausgeschmückten Orgelpartes.

Auch die Probleme der Chronologie lösen sich, wenn wir das „Dresdner Orgelkonzert“ in E-Dur von 1725 im Zusammenhang mit den Pastorale- und Siciliano-Arien des zweiten und dritten Kantaten-Jahrganges sehen. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die analytische Beobachtung Gregory Butlers, die Vorlage von Bachs E-Dur-Cembalokonzert orientiere sich in seiner Form an Tommaso Albinonis *Concerti a cinque* von 1722 und gehöre damit logischerweise in die mittleren 1720er Jahre.²⁹ Damit schliesse sich zugleich der Indizienkreis.

Wir besitzen keine musikalische Quelle für das „Dresdner Orgelkonzert“, doch käme man dessen Text mit Sicherheit editorisch am nächsten, wenn man ihn den Kantatensätzen entnimmt und die duplizierenden Oboi d’amore-Stimmen eliminierte. Noch eine Nebenbemerkung zur Vorlage des d-Moll-Cembalokonzerts (BWV 1052) und den dazu gehörigen Kantatensätzen. Auch hier ist eine Orgelkonzert-Fassung plausibel, die jedoch wohl früher als BWV 1053 anzusetzen wäre. Die typischen Violinfigurationen (mit Bariolage etc.), die sich in dieser extremen Form bei den im Original erhaltenen Violinkonzerten Bachs nicht finden, erklärten sich am ehesten daraus, dass sich der Organist und Geiger Bach in der Erfindung virtuosen Passagenwerkes an Violinmustern orientierte, da es Entsprechendes für Tasteninstrumente noch nicht gab. Man erinnere sich nur der „imitatio violistica“ des 17. Jahrhunderts. Das Stück muss also nicht unbedingt als Violinkonzert komponiert worden sein. Analog zum E-Dur-Konzert lösen sich auch beim d-Moll-Konzert die wesentlichen Probleme bei der Annahme eines Orgelkonzerts als Originalkomposition.³⁰

Die zuletzt erörterten Punkte betrafen zwar nicht mehr das Thema „Bach in Köthen“, doch der Ausgangs- und Kernpunkt der Überlegungen des zweiten Teils meines Vortrages bestand in der Frage: Was hat Bach in Köthen komponiert? Insbesondere: Welche Konzerte sind dort entstanden? Ich habe anhand von BWV 1053 zu begründen versucht, was gegen die von Siegbert Rampe und Dominik Sackmann postulierte Datierung auf 1718/1719 spricht und welche Aspekte letztlich deren gesamtes Kartenhaus einer

28 1. Satz – Sinfonia BWV 169/1: D, Orgel Chorton: C (Cis-h²), Kammerton: E (Dis-cis³);

2. Satz – Aria BWV 169/5: h, Orgel Chorton: a (C-a²), Kammerton: cis (D-h²);

3. Satz – Sinfonia BWV 49/1: E, Orgel Chorton: D (Cis-h²), Kammerton: E (Dis-cis³).

29 Gregory G. Butler, J. S. *Bach's reception of Tomaso Albinoni's matusre concertos*, in: *Bach-Studies 2* (1995), S. 20–46.

30 Vgl. hierzu die weiterführenden Überlegungen bei Christoph Wolff, *Sicilianos and Organ Recitals: Observations on J. S. Bach's Concertos*, in: *Bach-Perspectives 7* (im Druck).

Chronologie der Bachschen Konzerte zum Einsturz bringen lassen. Ferner ging es beim E-Dur-Konzert (BWV 1053) nicht nur um Kriterien, die einer Köthener Entstehungszeit zuwider laufen, sondern zugleich darum, welches Soloinstrument für das Konzert am ehesten in Frage kommt.

Wenn mit dem E-Dur-Konzert (BWV 1053) ein Werk Bachs der Köthener Periode abgesprochen wird, zieht dies weitere Konzertkompositionen nach sich, zumal diejenigen, die langsame Mittelsätze in Siciliano- bzw. Pastorale-Manier besitzen. Die Frage, was Bach denn eigentlich in Köthen komponiert habe bzw. welche der bekannten Werke wirklich dort entstanden sind, spitzt sich damit weiter zu und verschmilzt mit der rhetorischen Frage meines Themas. Das Thema „Bach in Köthen“ ist in der Tat alles andere als erledigt. In mancher Hinsicht stehen wir eigentlich erst am Anfang.

Am 15. Februar 2005 jährte sich Arno Werners Todestag zum fünfzigsten Mal – Anlass genug, diesen Pionier der musikhistorischen Quellenforschung in Mitteldeutschland erneut zu würdigen und auf sein Vermächtnis hinzuweisen.¹

Als der in Bitterfeld wirkende Musiklehrer (ab 1886) und Organist (ab 1889) Werner (geb. 1865 in Prittitz bei Weißenfels) 1895 vom Direktor des örtlichen Stadtmuseums drei als unwichtig erachtete Briefe Samuel Scheidts angeboten bekam, mag dies die Initialzündung dafür gewesen sein, dass zu seinem musikpraktischen Interesse ein (zeitlebens nebenberufliches) musikhistorisches hinzukam. In den Jahren 1899 bzw. 1902 machte Werner mit einem Aufsatz zur Scheidt-Familie² sowie einer Geschichte der sächsischen Kantorei-Gesellschaften³ auf sich aufmerksam. Da dabei seine Akribie und Gründlichkeit bei der Aufarbeitung historischer Aktenbestände sichtbar wurde, avancierte er in den Augen Max Seifferts – mit dem ihn lebenslang ein freundschaftliches Verhältnis verband⁴ – zum idealen Mitarbeiter für ein von der Kommission zur Herausgabe der

1 Nachfolgende biographische Ausführungen basieren auf den Informationen aus den Nachrufen von Walter Serauky (*Arno Werner zum Gedächtnis*, in: *Mf* 8 [1955], S. 318–319) und Karl Kretschmer (*Arno Werner – Studienrat, Obermusiklehrer, Organist, Musikwissenschaftler, Chorleiter, Heimatforscher*, in: *Bitterfelder Heimatblätter*, Hefte XXIII [2001], S. 99–101) sowie dem Artikel *Werner, Arno*, in: *MGG*, Band 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 485 (Peter Hauschild). Ferner wurden als wichtige autobiographische Materialien Arno Werners Tagebücher (6 Bände, 1889–1943) herangezogen, die sich in Familienbesitz befinden und als Kopien im Kreismuseum Bitterfeld vorhanden sind. Den Mitarbeitern des Bitterfelder Museums sei an dieser Stelle für die Möglichkeit der Einsichtnahme in diese Dokumente und für die Hilfe bei der Beschaffung eines Fotos von Arno Werner gedankt.

2 Arno Werner, *Samuel und Gottfried Scheidt. Neue Beiträge zu ihrer Biographie*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1 (1899–1900), S. 401–445.

3 Arno Werner, *Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen*, Leipzig 1902 (*Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft*, Beihefte IX).

4 Laut Werners Tagebüchern scheint es, dass sich beide erstmals persönlich während Seifferts 1904 in Halle betriebenen Archivstudien zu Friedrich Wilhelm Zachow kennenlernten:

„Mit Dr. Seiffert, dem Red. d. Internat. Musikgesellschaft, fuhr ich Ende Juni nach Halle. S. hatte mich gebeten mitzukommen u. ihm bei der Erforschung der Nachrichten über Zachau behilflich zu sein. Wir trafen uns beim Küster (Raue) der Marienkirche sahen die Kirchenbücher durch, in denen wir das Gewünschte fanden. Ein Spaziergang nach Giebichenstein u. paar Stunden fröhlichen Beisammenseins bei einem Glase Bier (Ratskeller und Cafe Bauer) beendeten den schönen Tag. S. hielt nicht viel von [Fritz] Volbach, der von Händel nicht mehr wisse u. könne, als was er von Chrysander ererbt habe. Selbstständig hab er nicht weiter gearbeitet. Wir sprachen viel über Fleischer (Osc[ar]), ich bedauerte ihn lebhaft, S. meint, er habe sich sein Schicksal selbst bereitet, durch sein herrschsüchtiges Wesen, das keinen anderen neben sich leiden könne, habe er sich alle Sympathien verscherzt [...]; 1904 hatte Fleischer die Mitherausgabe der SIMG und ZIMG abgegeben; er galt fortan als ein beruflicher Außenseiter.“ (Kreismuseum Bitterfeld, *Tagebuch Arno Werner*, Band 3 [1900–1909]).

Denkmäler Deutscher Tonkunst geplantes Forschungsprojekt: der Sichtung und Katalogisierung der musikgeschichtlich relevanten Archivalien und Notenbestände in der Provinz Sachsen, in Anhalt und Thüringen. Im Auftrag der Kommission bereiste er in den Jahren 1906 bis 1908 Mitteldeutschland – mit einem festen Etat (anfänglich 1.500, dann 1.800 Mark) und stets nur während des Sommerhalbjahrs. Die Reiserouten und die jeweiligen Forschungsschwerpunkte wurden zuvor mit Max Seiffert abgestimmt; auf den Reisen begleiteten ihn zeitweise Otto Kinkeldey, Ernst Praetorius und Max Schneider.⁵

Die Liste der Entdeckungen dieser Forschungsreisen ist lang und fand ihren Niederschlag keineswegs nur in Werners eigenen Publikationen. Sie reicht von den aus dem Kanon mitteldeutscher Barockmusikdenkmäler nicht mehr wegzudenkenden Notensammlungen der Erfurter Michaeliskirche und der Rudolstädter Hofkapelle – letztere gefunden in einem Schrank auf dem Dachboden des Schlosses, in dem man „Gewehre vermutete“⁶ –, dem Weißenfeller Aufführungsverzeichnis von Johann Philipp Krieger⁷ bis hin zu wichtigen historischen Noteninventaren, etwa aus Naumburg;⁸ ganz zu schweigen von der Zahl an ermittelten Briefen der berühmtesten mitteldeutschen Komponisten.

Vermächtnis

Auch nachdem Werner 1908 zum Königlichen Professor ernannt wurde, blieb er Organist und Lehrer in Bitterfeld und der Denkmälerkommission verbunden. Er lieferte fortan die mitteldeutschen Beiträge – insgesamt „6–7.000 Aufnahmen“⁹ – für den heute als verschollen geltenden Zettelkatalog der Denkmälerkommission (einem Generalverzeichnis musikalischer Quellen) und später für den 1945 vernichteten Musikerkatalog des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg. Dafür wertete er weiterhin archivalische und musikalische Quellen, aber auch systematisch Leichenpredigten und Stammbücher aus und rekonstruierte nun punktuell die musikalische Vergangenheit einzelner Städte. Seine Darstellungen der Musikgeschichte von Weißenfels (1911),¹⁰ Delitzsch (1919)¹¹ und Zeitz (1922)¹² wurden zu Mustern für die Aufarbeitung

5 Siehe dazu Arno Werner, *Die praktische Durchführung der lokalen Musikforschung in Sachsen-Thüringen*, in: *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925*, Leipzig 1926, S. 385–390.

6 Ebenda, S. 389.

7 Die jüngst getroffene Behauptung, Max Seiffert habe das Verzeichnis seinerzeit „wieder aufgefunden“ (Klaus-Jürgen Gundlach, *Das Weissenfeller Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*, Sinzig 2001, S. 9) entspricht nicht den Tatsachen. Siehe Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 132ff. und Johann Philipp Krieger, *21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1916, S. XXIII (DDT 53/54).

8 Arno Werner, *Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. S.*, in: *AfMw* 8 (1926), S. 390–415.

9 Werner, *Die praktische Durchführung* (wie Anm. 5), S. 388–389.

10 Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels* (wie Anm. 7).

11 Arno Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, in: *AfMw* 1 (1919), S. 535–564.

12 Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922.

von lokaler Musikgeschichte und lassen allenthalben (besonders in den Fußnoten) Werners imponierende Aktenkenntnis, auch über die jeweils zu behandelnde Stadt hinaus, erkennen.

Nach seiner Pensionierung (1927)¹³ beschränkte er sich zunehmend auf die Auswertung von Städtechroniken und regionalgeschichtlicher Studien; nahezu wöchentlich reiste er dazu (bis ins hohe Alter!) in die Bibliotheken von Halle und Leipzig. Seine 1933 bzw. 1940 erschienenen Monographien zur Geschichte der kirchenmusikalischen Ämter¹⁴ und der institutionellen Entwicklung von musizierenden Vereinigungen in Mitteledeutschland¹⁵ sind denn auch beeindruckende, aus umfassender Quellenkenntnis und systematischer Auswertung von Sekundärliteratur gleichermaßen resultierende Materialsammlungen, die ihren Lesern bis heute Anregungen und (nicht zuletzt wegen der oft fehlenden Quellenangaben) Anlass zu weiteren Recherchen liefern.

Ein Vorhaben beschäftigte Werner bis zuletzt und kam doch nie zur Vollendung: die Anfertigung eines Verzeichnisses der Musiker in Mitteledeutschland seit der Reformation bis in die Gegenwart. Ausgehend von dem bereits 1899 von Reinhard Vollhardt vorgelegten Muster eines nach Städten gegliederten Nachschlagewerkes sämtlicher Kantoren und Organisten¹⁶ plante Werner, ein solches für das Gebiet des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen und von Thüringen vorzulegen, bereichert um Übersichten über die Mitglieder der einzelnen Hofkapellen.

Neben seinen Publikationen¹⁷ umfasst Werners Vermächtnis auch eine reiche Musikaliensammlung verschiedenster Provenienzen,¹⁸ die noch zu seinen Lebzeiten zum einen Teil in die Landes- und Universitätsbibliothek Halle, zum anderen in das Institut für Volksmusikforschung der Franz-Liszt-Hochschule Weimar (heute Archiv der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar) gelangte. Ebenfalls in Weimar wird Werners wissenschaftlicher Nachlass aufbewahrt, bestehend aus einer umfangreichen Büchersammlung – darunter sein mit tausenden handschriftlichen Anmerkungen und Ergänzungen versehenes Handexemplar von Eitners *Quellenlexikon* – und verschiedensten Manuskripten. Da die Benutzung dieses offensichtlich wenig bekannten ‚Lebenswerks‘

13 Bereits 1923 hatte er um die Versetzung in den Ruhestand gebeten, da sich bei ihm „Durch Überarbeitung und Ärger [...] nach Ansicht eines Spezialarztes ein Herzleiden herausgebildet“ hatte, „das zu bessern ich Juli über zwei Millionen zu einer Kur ausgeben mußte.“ (Stadarchiv Bitterfeld, Nr. 1981 [*Evangelische Kirchenangelegenheiten Kantor und Organist 1879–1931*], fol. 162, Brief von Werner vom 20. August 1923).

14 Arno Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*, Leipzig 1933.

15 Arno Werner, *Freie Musikgemeinschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum*, Wolfenbüttel und Berlin 1940 (*Schriftenreihe des Händelhauses in Halle*, Heft 7).

16 Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978.

17 Eine Übersicht der wichtigsten Beiträge findet sich bei Hauschild, *Werner, Arno* (wie Anm. 1).

18 Große Teile der Sammlung scheinen aus der Kirchenbibliotheken von Bad Dübren und Gräfenhainichen zu stammen. Außerdem erwarb er zahlreiche Musikalien aus dem Nachlass eines Kantors in Paupitzsch (bei Delitzsch) auf; darüber vermerkte er in seinem Tagebuch:

„[April 1904] Neulich kaufte ich beim Kantor Conrad in Paupitzsch eine Parthie alte Noten, zumeist gedruckte und handschriftl. Noten aus der Zeit von c. 1765 – c. 1806. Es waren Sachen von Weisske, Doles, Hiller, Ph. E. Bach, Schulz u. a. – ein Stoß v. c. 2 M Höhe. Die Frau Kantor hatte mit den geschrieb. Noten bisher den Backofen geheizt, sie war sehr verwundet darüber, wie man dafür noch 12 M bieten könne. Ich ließ die Sachen mit einem Handwagen durch ein paar junge Leute abholen.“ (Kreismuseum Bitterfeld, *Tagebuch Arno Werner*, Band 3 [1900–1909]).

bislang fast ausschließlich nur durch Mitarbeiter des Weimarer Instituts erfolgte,¹⁹ sei hier nochmals überblicksartig auf die Bedeutung dieses Nachlasses und die Chancen, die sich aus ihm ergeben, aufmerksam gemacht, freilich ohne dass dabei eine Gesamtübersicht – es handelt sich den Bibliotheksangaben zufolge um 40 laufende Aktenmeter – geliefert werden kann.

Von besonderem Wert sind Werners Notiz- bzw. Reisebücher, die ausführliche Exzerpte zu den eingesehenen Archivalien enthalten und dabei auch Informationen über wichtige Aktenbestände liefern, die im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurden – etwa Teile des Ministerialarchivs Gera und das Fürstliche Schleizer Hausarchiv (siehe die Übersicht über die Inhalte von Werners Reisebücher im Anhang). Die Reisebücher sind aber auch stellenweise – nämlich dort, wo sie zu Reisetagebüchern werden – eindrucksvolle Zeugnisse von Werners Akribie und Beharrlichkeit während der drei „Expeditionsjahre“. Stellvertretend seien dafür Werners Notizen über die Erforschung der Erfurter Musikalienbestände im Oktober 1906 zitiert, als er „unter Bauschutt“ die Wind und Wetter ausgesetzte Notenbibliothek der Michaeliskirche fand, deren Vernichtung zugleich den unwiederbringlichen Verlust einer ganzen Reihe von Hauptwerken sächsisch/thüringischer Komponisten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bedeutet hätte.

„1906

Montag d. 1. Okt. früh 9 Uhr nach Halle. Besprech[ung]. mit Herrn cand. phil. Max Schneider a. Eisleben. Mit diesem nach Erfurt. Ausziehen v. Adressen. Volksbibl. am Abend besucht, um Dr. Overmann, städt. Bibl. zu sprechen.

Dienstag. früh 8 1/2. Kant. Schleenvoigt, Alsenstr. 7a II besucht.

Regler Kirche keine alt[en]. Noten. Kant. Gewalt Königgr. Nr. 29. – nichts (Mich[aelis]. Kirche)

Org. Fischer a.d. Reglerkirche, Hirschlachufer 1. – hat alte Noten aus d. Gesellschaft d. „Fischer“ Durchsicht Donnerst. 9 Uhr.

Mich[aelis]-Kirche: Past. Hertel. hat Noten.

Regler-K: Briegel: Trostquelle²⁰ (hat Fischer)

Kaufm[anns].-Kir[che]. Pf: Schmidt.

August-Kirche: P. Scheibe. hat aber Sachen im Martinsstift.

Nachm[ittag]. nach Bindersleben gegangen – auf d. Fahner Höhen – u. Alach. Bindersl. viele Bache auf d. Kirchhofe.

Gutsbes[itzer]. Herm. Bach hat viele alte Noten nach Aussage von Past. Bertram, der früher in Bitterfeld war. 1894/95

Kirchenb. reichen nur bis + [gest.] 1786 zurück. Adlungs u. Buttstedts Geb[urtstag]. konnte desh[alb]. nicht nachgeprüft werden, Pf. in Alach (1 1/2 Std.) nicht zuhause. Um Nachricht gebeten betr. Berls, [Michael Gotthard] Fischer²¹, [Michael] Altenb[u]rg.²² logiert im Reichshof Erfurt [...], sehr gut u. preiswert (2,50 mit Kaffee).

Dienstag abend Zusammenkunft mit d. Chorleitern im Erfurter Hof, gegenüber d. Bahnhof.

19 Siehe die einschlägigen Arbeiten von Hans Rudolf Jung und Günther Kraft.

20 Wolfgang Carl Briegel, *Musicalische Trostquelle [...]*, Darmstadt 1679.

21 Geb. am 3. Juni 1773; Schüler von Johann Christian Kittel und später Organist in Erfurt.

22 Geb. am 27. Mai 1584 in Alach.

Mittwoch d. 3. Okt. Senior Bärwinkel a.d. Reglerkirche besucht. Neue Legitimation ausgestellt. P[f.] Schulze a. Pred[iger].-Kirche – nicht zuhause, angem[eldet]. f[ür].
Donnerst. 3 Uhr.

Barfüßer Ki. P. Winkler will Akten zurechtlegen bis Freitag 8 Uhr. [...]

Thomaski. Org. Brembach gespr[ochen]. Dienst. Abend

P. Hertel a. Augustiner Kirche.

In einer alten Kapelle 200 Sachen gedr[uckt]., meist geschr[ie]b[en]. gefunden. J. Ph. Krieger, Cl. Thieme, Schelle, Knüpfner, Rosenmüller, Schütz. Lagen unter Bauschutt, Dach fehlte teilweise,

Nachm. Bibl. d. Martinsstiftes 64 Sachen, des Ministeriums; [...] des Waisenhauses.

[späterer Nachtrag:]

Die Noten kaufte Berliner Bibl., Frl. Noack schrieb über den Fund.²³ Sie wußte nicht, wer die Noten entdeckt hatte u. unter welchen Umständen.²⁴

Neben Werners wissenschaftlicher Korrespondenz (besonders intensiv mit Max Seiffert), verschiedensten Bibliographien und Stoffsammlungen, befinden sich im Nachlass auch umfangreiche Zettelkataloge, etwa über Musikeinträge in Stammbüchern oder über mitteldeutsche Orgelbauer und eine – mit unglaublichem Fleiß zusammengetragene – Bibliographie sämtlicher in Merseburger Kirchenbüchern vorkommender Musiker, deren Benutzung jüngere Forschungen zu dieser schwierigen Thematik wesentlich erleichtert und bereichert hätte.²⁵ Schließlich findet sich hier ebenso jenes Manuskript gebliebene *Verzeichnis sächsisch-thüringischer Musiker*,²⁶ das, wenngleich es zu vielen Orten nur Verweise auf lokalhistorische Schriften bietet, die Ergebnisse seiner Archivstudien nochmals bündelt und ein exzellentes, nach Städten geordnetes Nachschlagewerk darstellt.

Erbe

Nicht zuletzt die reichhaltigen Erträge von Werners Forschungsreisen zeigten deutlich auf, dass in der mitteldeutschen Archivlandschaft weiterhin Dokumente von mehr oder weniger großer musikhistorischer Bedeutung verborgen sein könnten. In den 1950/60er Jahren setzte daher das Musikwissenschaftliche Institut der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg unter dem Titel *Musikalische Landschaftsforschung* Werners Arbeit fort, zunächst mit dem damaligen Assistenten Werner Braun und später mit Bernd Baselt.

Seit 2002 wird Werners Arbeit erneut aufgenommen, nunmehr angesiedelt am Bach-Archiv Leipzig²⁷ und teilfinanziert von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. sowie der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung. Dabei wurde

23 Elisabeth Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, in: AfMw 7 (1924/25), S. 65–83.

24 Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, Archiv: NAW, C-1083 (*Reisebuch 1906 Nr. 6*), fol. 1f.

25 Siehe Wolfram Steude, *Bausteine zu einer Geschichte der Sachsen-Merseburgischen Hofmusik (1653–1738)*, in: *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg, Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich der 4. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage, Weissenfels 2001*, Schneverdingen 2003, S. 73–101.

26 Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, Archiv: NAW C-1541.

27 Die Arbeiten werden durchgeführt von Michael Maul; die Projektleitung obliegt Peter Wollny.

das Ziel gesetzt, die musikgeschichtlich relevanten Materialien in allen ca. 400 Städten des historischen Mitteldeutschlands aus der Zeit vor 1800 zu erschließen. Die Erträge dieser aufwändigen Vorgehensweise, bei der die Archivalien sowohl kommunaler, als auch kirchlicher und staatlicher Provenienz durchgesehen werden, sollen – neben einer bereits stattlichen Anzahl von vorgelegten Einzelstudien – in einem Verzeichnis der Kantoren und Organisten (nebst den Bewerbern um diese Ämter) in den Städten Mitteldeutschlands von der Reformation bis 1800 kumulieren, das sich zugleich als Bibliographie der verfügbaren Aktenmaterialien versteht und die oft von leidigen Lokalisierungsproblemen behinderte Quellenforschung auf diesem Gebiet wesentlich erleichtern und sicherlich auch beflügeln wird. Da bis Mitte 2006 bereits in über 200 Städten recherchiert wurde und biographische Materialien zu weit mehr als 10.000 Musikern vorliegen, ist für Anfang 2007 der Aufbau einer im Internet verfügbaren Vorabversion geplant. Die Veröffentlichung in Buchform wird einige Jahre später erfolgen, nicht zuletzt unter Berücksichtigung der Vorarbeiten des ‚ideellen Vaters‘ dieses wahrhaften ‚Mammutprojektes‘, Arno Werner.



Arno Werner (1865-1955), um 1940, Kreismuseum Bitterfeld

Anhang

Übersicht über die Inhalte von Arno Werners Reisebüchern im Archiv der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, Nachlass Arno Werner
(verzichtet wurde auf die Aufschlüsselung der immer wieder in den Heften enthaltenen Auswertung von Sekundärliteratur)

C-1076a: Rats- und Schlossarchivalien Eisenberg; Konsistorialakten Sachsen-Altenburg; Ministerialarchiv Gera [im Zweiten Weltkrieg vernichtet!]; Ratsakten und Fürstliches Hausarchiv Schleiz [im Zweiten Weltkrieg vernichtet!]; Akten zu Halberstadt, Magdeburg, Quedlinburg und Zeitz (hier Ratsakten)

C-1077: Auswertung der Protokolle des Domkapitels zu Naumburg; Weißenfeler und Zeitzer Hofakten (aus dem Hauptstaatsarchiv Dresden) und Mitschriften aus Weißenfeler Stadtrechnungen

C-1079: Rats- und Hofarchivalien von Rudolstadt

C-1080: Hofarchivalien von Altenburg, Eisenach und Weimar; Auswertung der Zeitzer Hofdiarien; Ratsakten von Altenburg

C-1081: Verzeichnis von Merseburger Musikern des 17. und 18. Jahrhundert auf Grundlage der Kirchenbücher; Auswertung der Kirchen- und Bürgerbücher von Weißenfels und Zeitz

C-1082: Auswertung von Bitterfelder Akten des 19. Jahrhunderts

C-1083: Reisebuch von 1906: Aufzeichnungen zur Erfurter Archiv- und Bibliothekssituation; Forschungen in Sondershausen; Auswertung von Naumburger Kirchenbüchern

C-1087: u. a. Mitschriften aus dem Ephoralarchiv Weißenfels

C-1088: u. a. Mitschriften aus dem Ephoralarchiv Landsberg

C-1090: Auswertung von Stammbüchern im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig und in der Universitätsbibliothek Jena

C-1089: Aufzeichnungen zu Arno Werners Notenbibliothek mit Hinweisen über die Herkunft der Manuskripte (u. a. Schreiberverzeichnis der aus Bad Dübren und Gräfenhainichen stammenden Musikalien)

C-1096: u. a. Verzeichnis von Merseburger Musikern (nach den Hof- und Kirchbüchern des 17. Jahrhunderts)

C-1097: Auswertung von Aktenmaterialien der Konsistorien Leipzig, Magdeburg, Merseburg und Wittenberg (Landeshauptarchiv Magdeburg sowie Außenstelle Wernigerode); Exzerpte aus den Stadtrechnungen von Könnern

C-1098: u. a. Exzerpte aus den Kirchenbüchern von Delitzsch

C-1099: u. a. Mitschriften aus den Ratsakten von Stolberg und den Ephoralakten von Bitterfeld

C-1100: Auswertung der Stadtrechnungen von Delitzsch (ab 1582); Mitschriften aus dem Ephoralarchiv Delitzsch

C-1101: Auswertung der Stolberger Leichenpredigtensammlung (heute in D-B)

C-1103: u. a. Exzerpte aus den Ephoralarchiven Bitterfeld und Eilenburg (heute in Delitzsch aufbewahrt)

C-1104: u. a. Auswertung der Akten im Ephoralarchiv, der Ratsrechnungen von Stolberg und der Ratsakten von Bad Schmiedeberg

C-1105: u. a. Aufzeichnungen aus dem Stadtarchiv Naumburg

C-1107: u. a. Mitschriften aus dem Stadtarchiv Oschersleben; Aufstellung der Konsistorialakten im Landeshauptarchiv Magdeburg (u. a. zu Aschersleben, Quedlinburg und Halberstadt); Aktentitel aus dem Stadtarchiv Helmstedt

C-1108: Mitschriften aus den Kirchen- und Stadtrechnungen von Halberstadt

C-1109: Mitschriften aus den Ephoral-, Pfarr- und Ratsakten von Schleusingen; Exzerpte aus den Schleusingen betreffenden Akten im Landeshauptarchiv Magdeburg, Außenstelle Wernigerode; umfangreiches Register zu Schleusinger Musikern

C-1110: Mitschriften aus den Ephoralakten von Weißenfels

C-1111: Materialien zur Weißenfelser Hofkapelle in den Akten des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden; Exzerpte aus den Ratsakten von Schafstedt

C-1112: u. a. Materialien zur Weißenfelser Hofkapelle in den Akten des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden

C-1115: Register der Personennamen in Arno Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik*

C-1116: u. a. Register zu dem Bürgerbuch von Zerbst

C-1117: Mitschriften aus dem Pfortaer Schülerverzeichnis (*Pförtner Album*); Exzerpte aus den Weißenfelser Kantoreirechnungen und Ratsakten

Das Görlitzer Musikleben
zwischen 1570 und 1650.
Eine institutionsgeschichtliche Fallstudie
der bürgerlichen Musikkultur
im Oberlausitzer Sechsstädtebund*

Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts, im Herbst 1909, der damalige Ratsarchivar und Sekretär der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften, Richard Jecht, vor dem städtischen Lehrerverein seine Vorträge über *Die alte Sechsstadt Görlitz* hielt, sprach er den Wunsch aus, dass sich doch jemand des musikalischen Lebens der Görlitzer Vergangenheit annehmen sollte.¹ Der 1869 im schlesischen Jauer (heute Jawor in Polen) geborene Max Gondolatsch, ursprünglich Mathematik-, später Gesangs- und Musiklehrer an der Görlitzer Luisenschule,² fühlte sich durch den Aufruf Jechts animiert, vorerst im Rahmen des Lehrervereins einen Vortrag auszuarbeiten. Bald jedoch entwickelte sich das einmal angestoßene Projekt – gerade auch durch die fruchtbare Verbindung zu Jecht und dessen Vermittlung der musikalischen Quellen im Ratsarchiv und in der Oberlausitzischen Bibliothek der Wissenschaften – zur Lebensaufgabe von Gondolatsch.

Seit den zwischen 1914 und 1936 publizierten Studien über das Görlitzer Musikleben von Gondolatsch beschäftigten sich Historiker, Architekten, Denkmalschützer, Stadt- und Heimatforscher vorrangig mit der in Europa einzigartig erhaltenen Altstadt von Görlitz, die gleich einem baustilkundlichen Geschichtsbuch ein zusammenhängendes Ensemble der mitteleuropäischen Architektur zwischen Gotik und Jugendstil repräsentiert. Hingegen fragte seit nunmehr siebzig Jahren niemand mehr ernsthaft nach dem musikalischen Innenleben der seit der „Wende“ von 1989 nahezu wieder vollständig restaurierten architektonischen Hüllen; und dies, obwohl die nun wieder europaweit zugänglichen Archive und Bibliotheken erstmals nach 1945 die Möglichkeit sowohl einer aktuellen Bestandsaufnahme als auch – daraus resultierend – für eine dem gegenwärtigen Wissenschaftsdiskurs angemessenen Musikgeschichtsschreibung bieten. Dabei kann es sich weniger um die durch nationale Interessen motivierte Präsentation lokalgeschichtlicher Kulturgüter handeln als um eine exemplarische Fallstudie, welche die musikwissenschaftliche Institutionsgeschichte einer mit 8.685 Einwohnern im Jahre 1568³ bürgerlich geprägten Stadt in der Mitte Europas nachzeichnet.

* Der vorliegende Artikel basiert auf ausgewählten Ergebnissen meiner im Oktober 2005 an der Technischen Universität Dresden eingereichten Magisterarbeit *Musikgeschichte der Stadt Görlitz zwischen 1570 und 1650 in kultureller Vernetzung*.

1 Vgl. Max Gondolatsch, *Görlitzer Musikleben in vergangenen Zeiten*, Görlitz 1914, S. 5.

2 Vgl. *Nachrichten aus der Gesellschaft* [Nachruf auf den Tod von Max Gondolatsch], in: *Neues Lausitzisches Magazin* (im Folgenden NLM) 111 (1935), S. 247.

3 Vgl. Joachim Bahlcke, *Geschichte der Oberlausitz*, Leipzig 2001, S. 112.

Dass die entscheidenden Impulse der in den letzten Jahren vor allem durch Joachim Bahlcke und Karlheinz Blaschke forcierten Erforschung der Oberlausitzer Geschichte nicht von der musikwissenschaftlichen Betrachtung ausgingen, belegt das schiere Nichtbeachten derartiger Befunde in ihren Darstellungen.⁴ Die Artikel in den einschlägigen Musiklexika basieren zudem noch immer auf den Forschungsergebnissen von Gondolatsch, ohne die veränderte Quellensituation einzubeziehen.⁵

Die zentrale Rolle der Oberlausitz als Handelskreuz, im Schnittpunkt der von Kiev nach Santiago de Compostela führenden Via regia und der Nord-Süd-Verbindung von Brandenburg nach Böhmen liegend, führte früh zu Spannungen zwischen der aristokratischen Landbevölkerung und den Bürgern in der Stadt. Folglich schlossen sich 1346 Görlitz, Bautzen, Löbau, Zittau, Kamenz und Lauban (heute Luban in Polen) zum Sechsstädtebund als Schutz- und Trutzbündnis zusammen, welcher bis zum Wiener Kongress 1815 bestehen blieb. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bekam Görlitz neben dem Stapelrecht für Waid und Salz ebenso die Gerichtsbarkeit und das Münzrecht zugesprochen. Somit gewannen die Bürger zum wirtschaftlichen Aufschwung die entscheidenden Instrumente eines politischen Selbstbewusstseins hinzu, wodurch sich Görlitz trotz der seit 1319 andauernden Zugehörigkeit zum Königreich Böhmen einen mit den freien Reichsstädten vergleichbaren Status erkämpfte. Die durchreisenden Pilger und Händler verschafften den Görlitzer Bürgern einen ansehnlichen Reichtum, welchen diese wiederum in ihre Stadt investierten. Die Ratsherren, die Repräsentanten der Stadt, erhielten seit der 1521 durch den Pfarrer Franz Rotbart eingeführten und nachweislich nach 1525 regelmäßig fortgesetzten lutherischen Predigt ihre humanistische Bildung zunehmend an den protestantischen Universitäten Mitteldeutschlands.⁶ Das aus dem Studium der *Septem artes liberales* und zunehmend der *Studia humanitatis* erlangte Bildungsideal wurde bei der Rückkehr der Görlitzer Bürger wieder in das städtische Leben eingebracht, wovon die Gründung des Görlitzer Gymnasiums 1565, aber ebenso die Etablierung einer bürgerlichen Musikvereinigung beredtes Zeugnis ablegen.

Das musikalische Leben einer solch vorrangig bürgerlich geprägten Stadt fand in der Frühen Neuzeit seine Verankerung in der Kirchenmusik. Die Bürger versammelten sich sowohl an den das Jahr gliedernden Fest- und Feiertagen als auch zu Geburten, Hochzeiten und Begräbnissen nicht nur zum Gebet in der Görlitzer Hauptkirche St. Peter und Paul, sondern auch zur gemeinsamen Musikausübung. Der erste verzeichnete Görlitzer Kantor war Joachim Steuer bzw. Steyrer,⁷ wobei nicht geklärt ist, ob es sich bis zur Gründung des Görlitzer Gymnasiums nur um einen Schulkollegen handelte oder

4 Vgl. Bahlcke, *Geschichte der Oberlausitz* (wie Anm. 3) sowie Karlheinz Blaschke, *Beiträge zur Geschichte der Oberlausitz. Gesammelte Aufsätze*, 2., durchgesehene Auflage, Görlitz und Zittau 2003.

5 Vgl. Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Görlitz*, in: *Schlesisches Musiklexikon*, Augsburg 2001, S. 209–215, sowie Torsten Fuchs, *Görlitz*, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 1533–1538.

6 Vgl. Norbert Kersken, *Die Oberlausitz von der Gründung des Sechsstädtebundes bis zum Übergang an das Kurfürstentum Sachsen (1346–1635)*, in: Bahlcke, *Geschichte der Oberlausitz* (wie Anm. 3), S. 99–141. Aus der in meiner Magisterarbeit vorgenommenen statistischen Erhebung über die Studienorte der Görlitzer Bürger ergibt sich für den untersuchten Zeitraum, dass nach anfänglicher Bevorzugung der protestantischen Universitäten in Wittenberg und Leipzig um die Mitte des 16. Jahrhunderts ab den späten 1570er Jahren eine merkliche Zunahme der Görlitzer Bürger an der brandenburgischen Viadrina in Frankfurt an der Oder zu verzeichnen ist. Siehe auch Paul Pfothenhauer, *Sechsstädter auf der Universität Frankfurt a. O. in der Zeit von 1506–1606*, in: *NLM* 62 (1886), S. 181–205.

7 Vgl. Max Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, Ratsarchiv Görlitz (im Folgenden RAG); Zg.-Nr. 99: 60/1 und 60/2, Görlitz 1931, S. 349. Steuer starb 1558.

ob bereits Schul- und Kirchenamt in Personalunion ausgeführt wurden. Erstmals ist diese Verbindung von Kantor und Schulkollege für 1563 dokumentiert.⁸ Die Organisten finden sich dafür weitaus früher in den Görlitzer Ratsrechnungen verzeichnet. Bereits im 14. Jahrhundert können die ersten Görlitzer Orgeln in der Peters- und in der Dreifaltigkeitskirche nachgewiesen werden. Über die an der Görlitzer Peterskirche aufgeführte Musik lässt sich hingegen in der untersuchten Zeitspanne kaum etwas sagen, da mit dem Kirchenbrand von 1691 alle Kirchen- und Gesangbücher vernichtet wurden. Einzig überliefert ist ein Musikalienkatalog, der sich unter den losen Urkunden im Ratsarchiv Görlitz befindet und auf den 19. September 1593 datiert ist.⁹ Die aufgelisteten 47 Werke geben einen repräsentativen Einblick in die reformierte Kirchenmusik um 1600 im deutschsprachigen Mitteleuropa.¹⁰

Die erste Erwähnung eines Turmwächters als „bleser“ oder „trometer“ stammt aus dem Jahr 1376.¹¹ Dieser blies sicherlich spätestens seit 1378 auf dem in diesem Jahr erstmals als „turribulum“ urkundlich genannten Turmaufsatz des Görlitzer Rathauses.¹² Den Ratsrechnungen ist weiterhin zu entnehmen, dass die Anzahl im ausgehenden 16. Jahrhundert bereits zwischen acht und zehn besoldeten Turmwächtern schwankte.¹³ Das spiegelt die paarige Zuteilung auf den vier bzw. – mit Rathausturm – fünf Stadttürmen wider, wobei wohl zwischen Tag- und Nachtdienst alterniert wurde. In einer Hochzeitsordnung von 1558 wird zum ersten Mal in der Görlitzer Stadtgeschichte ein „Stadtpfeifer“ erwähnt.¹⁴ Dieses Amt übte zu dieser Zeit Blasius aus, der 1569 erstmals zu Neujahr im Dienste des städtischen Rates aufspielte: „Den Stadtpfeifern 2 fl. hung. zum neuen Jahre verehret.“¹⁵ Seit 1600 gehörten die Stadtpfeifer dann zu den wöchentlich entlohnten städtischen Amtspersonen. Im untersuchten Zeitraum wächst die nun so genannte „Stadtkapelle“ auf insgesamt acht Musiker an, wobei dem Stadtpfeifer ein „Musicus instrumentalis“ an die Seite gestellt sowie fünf Gesellen und ein Lehrling untergeben waren.

Im Jahre 1565 zog die Lateinschule von ihrer vormaligen Wirkungsstätte, bis 1529 im der Peterskirche gegenüberliegenden Waidhaus und anschließend im benachbarten Anbau, als Neugründung in das ehemalige Franziskanerkloster ein, welches der letzte

8 Vgl. Gondolatsch, *Görlitzer Musikleben* (wie Anm. 1), S. 27. 1563 folgte Stephan Hohlfeld seinem Vorgänger N. Reißner als Kantor. Den ersten im Zusammenhang dargestellten Nachweis einer solchen Personalunion lieferte Bartholomäus Scultetus mit einem Tagebucheintrag sogar erst 1586, vgl. hierzu Gondolatsch, *Beiträge* (wie Anm. 7), S. 350.

9 RAG: Lose Urkunden 860c/687. Vgl. auch Max Gondolatsch, *Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche in Görlitz*, in: ZfMw11 (1929), S. 507f. Gondolatsch datierte diesen Katalog irrtümlich auf den 14. September 1593.

10 Der Musikalienkatalog enthält Messen, Offizien und Motetten sowohl überregional bedeutender Komponisten, wie u. a. Josquin des Prés, Clemens non Papa, Orlando di Lasso, Christian Hollander, als auch insbesondere in Ostmitteleuropa verbreiteter Komponisten wie Jacob Handl-Gallus, Antonio Scandello und Johann Knöfel sowie Görlitzer Kantoren wie Johann Winckler und Zacharias Puschmann.

11 Vgl. Max Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, III: *Die Stadtmusik*, in: NLM 107 (1931), S. 79.

12 Vgl. Ernst-Heinz Lemper, *Görlitz. Eine historische Topographie*, Görlitz und Zittau 2001, S. 29.

13 Vgl. RAG: Ratsrechnungen 1583/84 und 1585/86.

14 Vgl. Gondolatsch, *Stadtmusik* (wie Anm. 11), S. 86. Zitiert nach RAG: Hochzeitsordnung von 1558, Var. 26/27. Diese Varia-Nummer befindet sich nicht mehr im RAG, jedoch ist der Inhalt in Abschriften überliefert.

15 Vgl. RAG: Ratsrechnungen 1569/70.

Ordensbruder, Urban, der Stadt Görlitz ein Jahr zuvor übergeben hatte.¹⁶ Sebastian Rösler war der letzte Rektor der Lateinschule und trat als dritter Kollege in das Gymnasium ein, wo Petrus Vincentus zum Rektor berufen wurde. Dieser richtete das Görlitzer Gymnasium nach den reformatorischen Vorstellungen seines Freundes Philipp Melanchthon ein. Auch die Nachfolger des Vincentus, Joachim Meister, Laurentius Ludovicus und der spätere Stadtchronist Martin Mylius, galten als Anhänger des Melanchthon, weshalb es nicht verwundert, dass dessen Bücher zum Curriculum gehörten.¹⁷

Seit der Amtszeit der beiden Rektoren Meister und Ludovicus (1569) ist die Musica parallel zur Arithmetica gelehrt worden,¹⁸ wobei es keinen Grund für die Annahme gibt, dass nicht schon seit Beginn der gymnasialen Lehre die beiden auf Proportionen beruhenden Wissenschaften des Quadriviums zusammen unterrichtet wurden. In Görlitz las man in der Secunda Classe die *Musica Listhenii*, den musiktheoretischen Traktat *Musica* des Nikolaus Listenius von 1537.¹⁹ Bis zum Rektor Caspar Dornavius (1615) lässt sich die humanistisch geprägte Musiklehre gleichzeitig mit der mathematischen Unterrichtung in der Secunda und Tertia Classe nachweisen. Weiterhin war der Kantor der Hauptkirche St. Peter und Paul für das praktische Singen verantwortlich, was die in Görlitz zwischen 1587 und 1613 gedruckten und noch heute in der Oberlausitzischen Bibliothek der Wissenschaften aufbewahrten *Harmoniae Hymnorum Scholae Gorlicensis* dokumentieren.²⁰

Ganz gewiss unterbrach – wie im gesamten protestantischen Gebiet praktiziert²¹ – auch in Görlitz das gemeinschaftliche Musizieren der Schüler unter Leitung des Kantors jeden Mittag um zwölf Uhr den Unterricht, was sowohl der praktischen Übung für die Kantorei als auch einer Abwechslung in der ansonsten ganz dem humanistischen Ideal der Septem artes liberales verpflichteten gymnasialen Schulbildung diene. Zudem pflegten die ärmeren Schüler Kurrendegesänge, um sich ihren Unterhalt zu verdienen. Die meisten Lehrer am Görlitzer Gymnasium hatten an den reformierten Universitäten Mitteldeutschlands studiert, für welche sie nun wiederum ihre Schüler ausbildeten und aus eigener Erfahrung entsprechend vorbereiteten. Im untersuchten Zeitraum unterrichteten jeweils zwischen sechs und neun Pädagogen um die 600 Schüler am Görlitzer Gymnasium, welche aus dem gesamten ostmitteleuropäischen Raum in die Sechsstadt kamen, neben den Oberlausitzer Bürgersöhnen ebenso Schüler aus Schlesien, Polen und Böhmen,²² worunter sich nicht selten Nachkommen des Landadels befanden.

16 Vgl. Christian Knauthen, *Das Gymnasium Augustum zu Görlitz*, Görlitz 1765, S. 4, 23. Die Schrift Knauthens anlässlich der Zweihundertjahrfeier des Görlitzer Gymnasiums gilt als der bislang einzige grundlegende Beitrag zum Görlitzer Schulwesen in der Frühen Neuzeit.

17 Vgl. ebenda, S. 63.

18 Vgl. ebenda.

19 Vgl. Knauthen, *Das Gymnasium* (wie Anm. 16), S. 63. Die theoretische Schrift des Listenius war bis 1583 bereits in über 40 Auflagen erschienen.

20 Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften (im Folgenden OLB): *Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis*, Görlitz 1587, Schol. IV, 90; *Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis*, Görlitz ²1599, Schol. IV, 90a; *Harmoniae Sacrae*, Görlitz 1613, *Bibliotheca Milichiana Gorlicensis*: Ba VII 8^e, 22.

21 Vgl. *Musik in Humanismus und Renaissance*, hrsg. von Walter Rüegg and Annegrit Schmitt, Weinheim 1983, S. 95.

22 Vgl. Knauthen, *Das Gymnasium* (wie Anm. 16), S. 67f.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts fand die tradierte Kunst des Meistersgesanges in Adam Puschmann ihren Chronisten. Der 1532 in Görlitz geborene Puschmann nahm als wandernder Schneidergeselle bei Hans Sachs in Nürnberg Unterricht, in dessen Singschule er auch zum Meistersinger berufen wurde. Bei seiner Rückkehr gründete Puschmann 1569 in Görlitz eine Singschule, welche sich an die Institutionen in Augsburg und Nürnberg anlehnte. Die auf den Görlitzer Rektor Samuel Grosser (1714) zurückgehende Gleichsetzung von Adam und Zacharias Puschmann ist bis in die aktuelle Forschung zu verfolgen, obwohl bereits 1922 Gustav Sieg das familiäre Verhältnis der Brüder plausibel dargelegt hat.²³ Somit ist zwischen Zacharias Puschmann, der zwischen 1569 und 1572 als Kantor an St. Peter und Paul sowie am Görlitzer Gymnasium wirkte, und dem Gründer der Görlitzer Meistersingerschule zu unterscheiden.

Des letzteren *Gründlicher Bericht Der Deutschen Reimen oder Rithmen Auch der alten Deutschen Singekunst des Meistersgesangs* wurde bei Ambrosius Fritsch in Görlitz gedruckt. Diese erste „tiefgründige und systematische Bearbeitung der Tradition, Poetik und Praxis der Meistersingerkunst“²⁴ rezipierte in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch Richard Wagner für sein Bühnenwerk *Die Meistersinger von Nürnberg*. Die Widmung dieser Schrift an die Stadt Görlitz ist in den Ratsrechnungen als Dedikationszahlung vom 5. Oktober 1571 nachzulesen,²⁵ auch wenn die im Vorwort der Schrift abgedruckte Dedikation an die Städte Straßburg, Nürnberg, Augsburg, Ulm und Frankfurt (Main), und nicht explizit an die Sechsstadt Görlitz gerichtet ist. Mitte der 1570er Jahre siedelte Puschmann nach Breslau über, wo er ebenfalls eine Singschule gründete und zwischen 1584 und 1588 sein *Singebuch* mit mehr als 300 Meisterliedern herausgab, das 1596 bereits in zweiter Auflage erschien. In der Universitätsbibliothek Wrocław befindet sich ein auf 1596 datierter und in Frankfurt (Oder) gedruckter *Gründlicher Bericht Der Deutschen Reimen oder Rithmen Auch der alten Deutschen Singekunst des Meistersgesangs*, wobei die Jahreszahl auf dem Titelblatt handschriftlich auf 1569 zurückdatiert ist.²⁶ 1600 starb der bedeutendste Görlitzer Bewahrer dieser aus dem mittelalterlichen Minnesang bzw. der Sangspruchdichtung hervorgegangenen weltlichen Liedkunst in Breslau. Auch wenn es mit dem Erfinder der Brantnerweise, Wolf Brantner, einen weiteren Görlitzer Meistersinger gab, setzte sich der Meistersang in Görlitz nicht durch, sondern wurde durch eine humanistisch geprägte bürgerliche Musikvereinigung überlagert.

Die erste Erwähnung ratsbürgerlichen Musizierens in der Sechsstadt Görlitz verdankt sich einem Eintrag im Schreibkalender des Bartholomäus Scultetus. Dieser sechsmalige Görlitzer Bürgermeister, Universalgelehrte und Mathematiklehrer am Görlitzer Gymnasium vermerkte für den 12. Oktober 1570: „Convivium Musicum dedi restantibus aliis.“²⁷

23 Gustav Sieg, *Der Meistersänger Adam Puschmann und der Kantor Zacharias Puschmann*, in: NLM 98 (1922), S. 98–104. Noch der Artikel von Stephan Fuchs im *Schlesischen Musiklexikon* (wie Anm. 5) erwähnt den Meistersinger als Adam Zacharias Puschmann, S. 589f.

24 Andrzej Wolanski, *Adam Puschmann und seine Kunst des Meistersgesanges*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens*, hrsg. von Jaroslaw Stepowski und Helmut Loos, Bonn 1994, S. 15 (*Deutsche Musik im Osten* 5).

25 Vgl. RAG: Ratsrechnungen vom 5. Oktober 1571: *Adam Puschmann verehrt wegen eines dedicirten Büchleins 1 Sch. 56 Gr. 2 Pff.*

26 PL-WRu: Adam Puschmann, *Gründlicher Bericht Der Deutschen Reimen oder Rithmen Auch der alten Deutschen Singekunst des Meistersgesangs*, BUWr 412256 (alte Nr. 4564). Eine Zuordnung dieser Ausgabe steht noch aus.

Der nächste Nachweis dieser Musikvereinigung stammt ebenfalls aus dem Schreibkalender des Scultetus vom 2. Mai 1583: „Hospes convivii musici Joachimus Schmitt im Grünen seines Gartens.“²⁸ Hierbei stellt sich jedoch die Frage, ob Leopold Haupt in der Mitte des 19. Jahrhunderts und später Gondolatsch die bereits fehlenden Schreibkalender des Scultetus mit dem Begriff der „Lücke“ überbrücken wollten, oder ob Scultetus wirklich keine Angaben mehr über das Convivium musicum zwischen 1570 und 1583 machte. Aufgrund seiner ansonsten außerordentlich akribischen Angaben über Ort, Zeit, Gastgeber, Teilnehmer und Gäste könnte mit letzterem Szenario ein Treffen und Musizieren dieser Gesellschaft für eine Spanne von knapp zwölf Jahren ausgeschlossen werden, wofür es jedoch keine stichhaltige historisch-politische Begründung gibt, welche höchstens ähnlich einschneidende Ereignisse wie der Pönfall von 1547²⁹ oder der beginnende Dreißigjährige Krieg 1618 hätten liefern können. Andererseits erwähnt Gondolatsch, dass die Schreibkalender des Scultetus lediglich bis zum Ende des Jahres 1594 vorhanden waren und ab 1595 fehlen,³⁰ was genau dem Zeitraum von Haupts Untersuchung entspricht; es würde demnach verwundern, wenn Gondolatsch das Fehlen der frühen Schreibkalender nicht festgehalten hätte. Allerdings gibt es für die ausführlich wiedergegebenen Treffen der Jahre von 1583 bis 1594 eine weitere, jedoch kürzere „Lücke“, welche auf einer in der Stadt grassierenden, die Einwohnerzahl auf ein Viertel reduzierenden Pest beruht.

Aufgrund der schon bei Haupt und Gondolatsch nicht mehr vorhandenen Schreibkalender für die nachfolgenden Jahre bis zum Tod des Scultetus 1614 lassen sich Informationen über das Görlitzer Convivium musicum nach 1594 nur noch vereinzelt finden. Deshalb müssen andere Quellen diesen Nachweis der wohl ersten bürgerlichen Musikvereinigung des Oberlausitzer Sechsstädtebundes erbringen. Gondolatsch benutzte für die Jahre 1594 und 1595 den Kalender des Görlitzer Stadtrichters Georg Rösler, der allerdings nur die Gastgeber der regelmäßigen Treffen nennt.³¹ Da diese Quelle ebenso zum Auslagerungsverlust am Ende des Zweiten Weltkrieges gehört wie die Schreibkalender des Scultetus, können diesem spärlichen Hinweis von Gondolatsch über das Weiterbestehen der Vereinigung keine weiteren Informationen hinzugefügt werden. Den nächsten Nachweis über das Fortbestehen dieser bürgerlichen Musikinstitution erbringt

27 Dass Scultetus das Konvivium gegeben hat, während die anderen widerstrebten, lässt sich aufgrund des Auslagerungsverlustes von Ratsarchiv- und Bibliotheksbeständen östlich der Neiße am Ende des Zweiten Weltkrieges nicht mehr anhand der Originalquelle nachweisen. Vgl. deshalb Max Gondolatsch, *Das Convivium musicum (1570–1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz*, in: *Sonderabdruck aus der Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 3 (1921), 11./12. Heft, S. 590f. Die von Scultetus in Görlitz eingeführte Kalenderreform fand im Vergleich zu anderen protestantischen Gebieten sehr früh bereits im Januar 1584 statt, weshalb aber die bis zu diesem Zeitpunkt erwähnten Daten noch nach Julianischem Kalender erfolgten.

28 Vgl. ebenda, S. 591. Siehe auch Leopold Haupt, *Das Convivium Musicum in Görlitz*, in: NLM 34 (1858), S. 348.

29 Als Folge des zögerlichen Verhaltens der Sechsstädte im Schmalkaldischen Krieg verloren diese in den Verhandlungen mit dem böhmischen König ihre politische Freiheit und ihre städtischen Privilegien, vor allem die Gerichtsbarkeit und die Ratskür, was auch zu finanzieller Abhängigkeit führte. Erst 1562 konnten die Städte wieder an den Zustand vor dem Pönfall anknüpfen. Vgl. für weiterführende Informationen: Friedrich Pietsch, *Görlitz im Pönfall*, in: NLM 111 (1935), S. 52–141. Siehe auch Karlheinz Blaschke, *Der Pönfall der Oberlausitzer Sechsstädte von 1547*, in: ders., *Beiträge zur Geschichte der Oberlausitz* (wie Anm. 4), S. 87–92.

30 Vgl. Gondolatsch, *Das Convivium musicum* (wie Anm. 27), S. 591.

31 Vgl. ebenda.

das im Ratsarchiv Görlitz noch heute vorhandene Wirtschaftsbuch des Victorin Glich (von Milziz), der ebenso wie Rösler Mitglied des Convivium musicum war. Mit den in diesem Manuskript vorgenommenen beiden Eintragungen von 1599 und 1602 wird das Bestehen der musizierenden Vereinigung für nochmals sieben Jahre bestätigt.³² Schließlich kann die aktive Betätigung durch eine Dedikation des im böhmischen Reichenberg geborenen Musiktheoretikers und Komponisten Christoph Demantius bis 1613, also fast bis zum Lebensende des Begründers Scultetus, ausgeweitet werden. Der seit 1597 in Zittau als Kantor angestellte und spätestens 1610 nach Freiberg übergesiedelte Demantius widmete den ersten Teil seiner 1613 in Leipzig veröffentlichten *Neuen deutschen Lieder* den „12 Direktoren der Musicalischen Versammlung zu Görlitz in Ober-Laußnitz“.³³

Auch wenn sich derzeit nicht mehr alle Originalquellen über das Görlitzer Convivium musicum auffinden lassen, so kann man resümieren, dass zwischen 1570 und 1613 in Görlitz ein reges bürgerliches Ratsherrenwesen mit musikalischen Ambitionen nahezu gleichzeitig, aber institutionell unabhängig von den kulturellen Bestrebungen der Prager Regierung Rudolfs II. existierte. Insbesondere die sehr präzise Dedikation von Demantius enthält neben dem temporalen Nachweis ebenso wichtige Informationen über die Organisation des Convivium musicum. So findet die Nennung von zwölf Direktoren der Vereinigung ihre nur unwesentlich in der Anzahl differierende Entsprechung in einem Mitgliederverzeichnis, das Scultetus im Oktober 1589 in seinem Schreibkalender auflistete.³⁴ Sowohl die zwölf Direktoren als auch die 16 von Scultetus genannten Mitglieder des Görlitzer Convivium musicum sowie deren Berufsstände als „Ratsherren, Geistliche, Ärzte, Schulmänner und Musiker“³⁵ spiegeln den privilegierten Charakter der Vereinigung eindrucksvoll wider. Zusätzlich zu diesen 16 Mitgliedern sind in den Schreibkalendern des Scultetus noch zehn Männer nachweisbar, die wenigstens einmal die musikalische Gesellschaft beherbergt haben.

Zudem kann das Görlitzer Convivium musicum auf ein Novum verweisen. Die zweite Frau des in Görlitz seit 1589 als Physikus tätigen und mehrjährigen Convivium-Mitglieds Dr. Bartholomäus Schwalbe, Agneta Donndorf, gilt mit dem Eintrag im Tagebuch des Scultetus vom 16.10.1586³⁶ als erste überlieferte weibliche Besucherin in einer derartigen bürgerlichen Musikgesellschaft im deutschsprachigen Raum überhaupt. Den Ehefrauen der ausrichtenden Mitglieder kam mit der bislang einzig dokumentierten Ausnahme der Agneta Schwalbe im Görlitzer Convivium musicum ausschließlich die Bewirtung der geladenen Gäste zu. Sitzungen unter der Leitung unverheirateter Mitglieder fanden deshalb im Haus befreundeter oder verwandter Ehepaare statt.³⁷

Neben den akribischen Aufzeichnungen des Scultetus gilt insbesondere der Tuchmachersohn Martin Mylius aus heutiger musikwissenschaftlicher und stadthistorischer Sicht als der bedeutendste Vertreter des Görlitzer Convivium musicum. Der seit 1569

32 RAG: Victorin Glich, *Wirtschaftsbuch 1599/1602*, Var. 99. Siehe auch Richard Jecht, *Quellen zur Geschichte der Stadt Görlitz*, Görlitz 1909, S. 172.

33 Christoph Demantius, *Neue deutsche Lieder*, Freiberg 1613 (Exemplar D-W), Tenor, Seite Aii.

34 Vgl. Max Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium und Collegium Musicum im 16. und 17. Jahrhundert*, in: NLM 112 (1936), S. 77. Diese Publikation des in der Nacht vom 5. zum 6. November 1935 verstorbenen Gondolatsch erschien posthum.

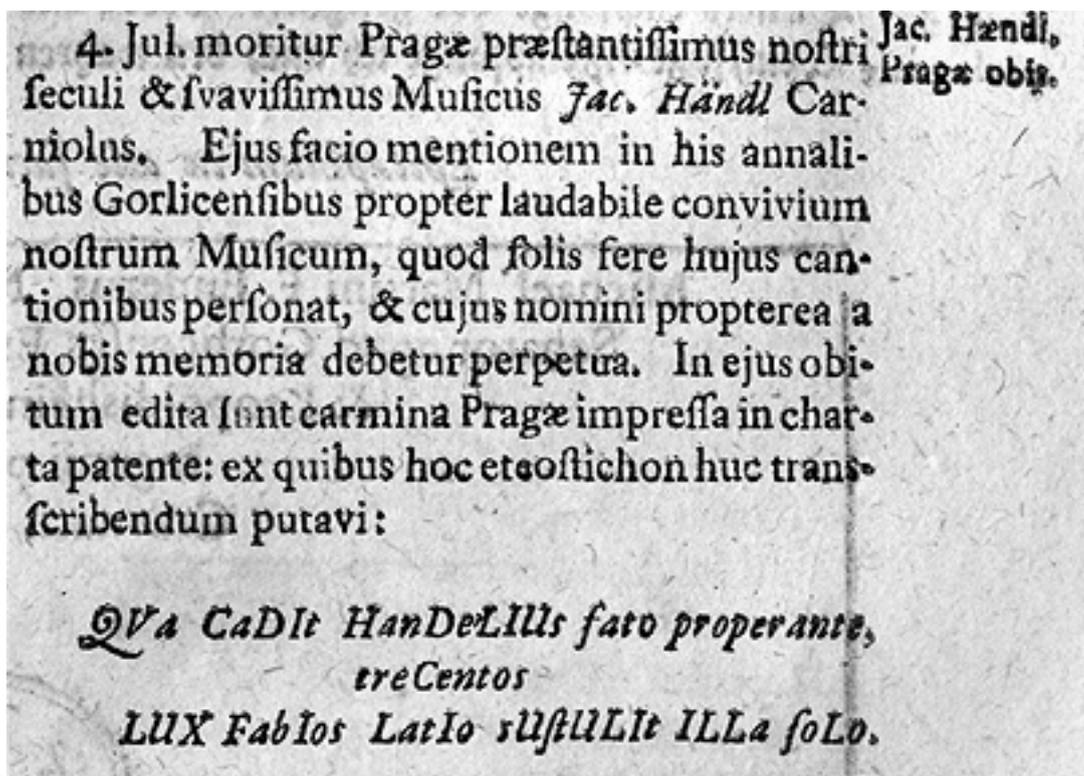
35 Vgl. Haupt, *Das Convivium Musicum* (wie Anm. 28), S. 348. Unter den zwölf von Demantius 1613 angeführten Direktoren der Vereinigung findet sich kein professioneller Musiker mehr!

36 Vgl. Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium* (wie Anm. 34), S. 95.

37 Vgl. Gondolatsch, *Das Convivium Musicum* (wie Anm. 27), S. 592.

als Lehrer am Görlitzer Gymnasium tätige und zwischen 1594 und 1608 das Amt des Rektors daselbst ausübende Mylius gibt als einziges Mitglied dieser bürgerlichen Musikvereinigung einen schriftlich fixierten Nachweis über das Repertoire. Als damaliger Stadtchronist schrieb Mylius in seinen lateinisch verfassten Annalen:

„Am 4. Juli [1591] starb zu Prag der hervorragendste und lieblichste Musiker unseres Jahrhunderts, *Jac. Händl Carniolus*. Seiner tue ich in diesen Görlitzer Jahrbüchern Erwähnung wegen unseres löblichen Musikvereins [*laudabile convivium nostrum Musicum*], welcher fast allein seine Gesänge vorträgt, und dessen Namen deswegen von uns dauernde Erinnerung geschuldet wird.“³⁸



Christian Hoffmann, *Scriptores rerum Lusaticarum* (1719).

38 RAG: Christian Hoffmann, *Script. rer. Lusat.*, Leipzig und Bautzen 1719, Teil I.2, S. 51 (dort im lateinischen Originalton von Martin Mylius übernommen). Zitiert aus Martin Mylius, *Annales Goerlicenses, Scriptores Lusatiae*. Die von mir mit kleinen Änderungen versehene Übersetzung basiert auf Gondolatsch, *Das Convivium Musicum* (wie Anm. 27), S. 593. Siehe zu Mylius auch Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium* (wie Anm. 34), S. 87f.

Dem in Slowenien geborenen, im habsburgischen Wien ausgebildeten sowie in Böhmen, Mähren und Schlesien quasi als Kosmopolit reisenden und wirkenden Komponisten Jacob Handl-Gallus kann mit Hilfe dieser Quelle die Verbreitung seiner Werke auch im Markgraftum Oberlausitz zugeschrieben werden, was nicht nur für die Görlitzer Musikgeschichte von Bedeutung ist, sondern in der Forschung zum Komponisten bislang kaum Beachtung fand. Neben dieser ausdrücklichen Bevorzugung der Werke von Handl-Gallus im Görlitzer Convivium musicum ist es vor allem die auch heute noch in der Rezeption seine übrigen Kompositionen übertreffende Motette *Ecce, quomodo moritur iustus*, die als Funeralgesang bedeutende Begräbnisse der Sechsstadt musikalisch begleitet haben dürfte. Davon legt die Dokumentation der Totenfeier des seit 1569 in Görlitz tätigen Rektors Joachim Meister in der Peterskirche von 1587 ein beredtes Zeugnis ab, wo neben dem Gesang dieser vierstimmigen Motette die „Lautung aller Glocken“ das traurige Ereignis den Bewohnern der Stadt verkündete.³⁹

Die einem hymnischen Nachruf gleichende Aussage des Stadtchronisten und Convivium-Mitglieds Martin Mylius anlässlich der plötzlichen Todesnachricht des in Böhmen, Mähren und Schlesien gefeierten Musikers findet faktische Bestätigung in den durch Dedikationszahlungen noch heute nachweisbaren Widmungen an den Görlitzer Rat. Zu dieser Vorgehensweise eines möglichen Repertoirenachweises durch Dedikationen und Dedikationszahlungen bietet sich das Musikleben der Stadt Görlitz in der Frühen Neuzeit geradezu an, da im Gegensatz zu den fast ausschließlich verschollenen Notendrucke und Notenmanuskripten die Ratsakten und -rechnungen im Ratsarchiv Görlitz für den untersuchten Zeitraum noch immer nahezu lückenlos einsehbar sind. Unter dem Eintrag vom 23. Januar 1587 ist in den Ratsrechnungen der Stadt Görlitz das Folgende festgehalten: „Jacob Händel wegen der zugeschickten Partes verehret 6 Sechziger = 5 sch. 28 gr.“ Bereits ein reichliches halbes Jahr später erfolgte am 18. September eine entsprechende Zahlung an denselben Komponisten: „Jacob Händl Musicum wegen der zugeschickten Partes verehret 5 sch. 10 kr.“⁴⁰ Für die erste Sendung hat sich sogar ein Dankschreiben der Görlitzer Ratsherren an Handl-Gallus erhalten.⁴¹ Auch wenn es bisher keinen direkten Nachweis über einen Besuch von Handl-Gallus in Görlitz oder sogar im Convivium musicum gibt, so besteht durchaus die Möglichkeit, dass er zwischen seiner mutmaßlichen Tätigkeit als Kapellsänger am Wiener Kaiserhof 1574 und der Anstellung beim Olmützer Bischof um 1580 persönlich in der Sechsstadt weilte. Der slowenische Musikforscher Dragotin Cvetko, der 1965 die erste Biographie über Handl-Gallus erarbeitet hat, nennt in einer Aufzählung der besuchten Städte u. a. auch Görlitz, ohne jedoch dafür einen Beleg anzugeben.⁴²

39 Vgl. Knauthen, *Das Gymnasivm* (wie Anm. 16), S. 49.

40 RAG: Ratsrechnungen 1587/88. Siehe auch Gondolatsch, *Das Convivium Musicum* (wie Anm. 27), S. 594 und Gondolatsch, *Ein alter Musikalienkatalog* (wie Anm. 9), S. 509.

41 RAG: *Briefbuch 1586–1591*, Bl. 28b. Siehe auch Gondolatsch, *Ein alter Musikalienkatalog* (wie Anm. 9), S. 509. Das bei Gondolatsch vermerkte Datum, 16. Januar 1586, ist ein Schreibfehler. Es muss 16. Januar 1587 heißen.

42 Vgl. Dragotin Cvetko, *Iacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus*, Ljubljana 1991, S. 20. Diese englischsprachige Ausgabe basiert auf der slowenischen Erstausgabe von 1965 und unterscheidet sich in einigen Punkten von der deutschen Übersetzung, welche 1972 in München erschien. Neben Görlitz werden noch die Städte Louka (Klosterbruck), Brno (Brünn), Zabrdovice (Obrowitz), Olomouc (Olmütz), Kroměříž (Kremsier), Prag, Rakovnik (Rakonitz) westlich von Prag, Wroclaw (Breslau), Nisa (Neiße) und Legnica (Liegnitz) aufgezählt.

Publizierte Handl-Gallus seine Messbücher 1580 und seine weltlichen *Moralia* ab 1589, lag der Schwerpunkt seiner kompositorischen Beschäftigung in der Zwischenzeit auf seinem umfangreichen Motettenschaffen. Von den vier Bänden seines *Opus musicum* erschienen 1586 eines und 1587 zwei Bücher. Die Dedikationszahlung für den Jahresbeginn 1587, der Brief ist auf den 16. Januar datiert, legt zweifelsohne den Schluss nahe, dass es sich hierbei um den ersten Teil der 445 Motetten handelte. Ob nun im September nahezu die identische Summe für Teil II und Teil III gezahlt wurde oder nur für einen der beiden, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit klären.

Im Zeitraum zwischen 1570 und 1613 gab es zahlreiche weitere Widmungen an den Görlitzer Rat oder sogar an die musizierende bürgerliche Gesellschaft selbst sowohl von überregional herausragenden Komponisten, wie z. B. Michael Praetorius oder Antonio Scandello, als auch von Musikern aus dem Kreis der Sechsstädte. Unter dem Eintrag vom 20. September 1583 ist in den Görlitzer Ratsrechnungen zudem als Beispiel für frühneuzeitliche Transferprozesse zwischen dem Markgraftum Oberlausitz und dem Herzogtum Schlesien vermerkt: „Johannem Knöffelium Musicum verehret mit 4 Sechziger Thalern“,⁴³ wobei es sich höchstwahrscheinlich um die 1581 in Nürnberg gedruckten *Neuen teutschen Liedlein mit fünff Stimmen* handelte.

Auch wenn wohl die These vom Niedergang im Zusammenhang mit dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges und dem Tod des Scultetus für das Görlitzer Convivium musicum kritisch hinterfragt werden muss, konnten bislang keine weiteren Ursachen für den abrupten Abbruch der Überlieferung nach 1613 gefunden werden. Zwischen 1642 und 1645 dedizierte der Zittauer Organist und Komponist Andreas Hammerschmidt drei seiner Werke den Görlitzer Musikfreunden.⁴⁴ Inwieweit die bürgerliche Musikpflege schon wieder institutionalisiert gewesen ist, kann man aus der Zuwendung nicht schließen, jedoch vermochte das musikalische Niveau bereits wieder an die Zeit des Convivium musicum anzuknüpfen. Den Nachweis einer Institutionalisierung lieferte Hammerschmidt erst mit der expliziten Widmung seiner 1649 in Dresden publizierten *Motettae unius et duarum vocum* an das nun so genannte Görlitzer Collegium musicum.⁴⁵ Hammerschmidt erwähnt ausdrücklich seine Anwesenheit im Görlitzer „Collegio musico“ und wie diese ihn „affectionirt gemacht“, weshalb er gern „öffters, ja allezeit, darbey zu seyn, erwünsche“. Da dies ihm aber nicht möglich sei, dediziere er der Görlitzer Vereinigung sein „gantz musicalisches Vermögen“.⁴⁶ Die Einschätzung verfasste Hammerschmidt sicherlich nicht nur der Höflichkeit wegen, sondern sie spiegelt wohl den empfundenen Eindruck während seines Besuches im Collegium musicum wider, da er ansonsten kaum diese Komposition zur Aufführung nach Görlitz gesandt hätte. Aufgrund der kriegsbedingten Auslagerungen am Ende des Zweiten Weltkrieges befindet sich das ehemals in der Oberlausitzischen Bibliothek der Wissenschaften aufbewahrte Exemplar heute in der Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu.⁴⁷

43 Vgl. Gondolatsch, *Das Convivium Musicum* (wie Anm. 27), S. 594.

44 Andreas Hammerschmidt, *Weltliche Oden oder Liebes-Gesänge*, Bd. 1 und 2, Freiberg 1642 und 1643; *Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seelen*, 2 Teile, Dresden 1645.

45 Andreas Hammerschmidt, *Motettae unius et duarum vocum*, Dresden 1649.

46 Vgl. ebenda, Widmung.

47 Die *Motettae unius et duarum vocum* wurden in der Görlitzer OLB unter der Signatur Lus. II, 36 bis 1948 geführt. Unter der Zugangsnummer Akc. 1948/660 befindet sich der Druck heute in PL-WRu.

Zusammenfassend kann man konstatieren, dass deutschsprachige Kompositionen neben lateinischsprachigen gleichberechtigt aufgeführt wurden, was in Bezug auf die Oberlausitzer Sechsstädte für die gemeinhin sich gegenüberstehenden Klassifikationen Kirchenmusik und weltliche Gesänge ebenso zutraf. Bis zur Dedikation von Johann Rosenmüllers *Studenten-Music*⁴⁸ von 1654 an das Collegium musicum lassen sich in Görlitz noch keine rein instrumentalen Kompositionen nachweisen. Insbesondere der Zittauer Kantor Demantius und – 50 Jahre später – der Zittauer Organist Andreas Hammerschmidt genossen im ansonsten oft durch wirtschaftliche Konkurrenz geprägten Sechsstädtebund einheitlich großes Ansehen, wovon sowohl die Dedikationen an den Görlitzer Rat als auch Nachweise im Löbauer Depositum zeugen.⁴⁹ Wo der mit seinen Werken in Görlitz zum beliebtesten Komponisten avancierte Handl-Gallus auf die Einflüsse des Musiklebens am Prager Kaiserhof auf die Oberlausitz verweist, steht der gebürtige Laubaner Knöfel für solche aus dem habsburgischen Herzogtum Schlesien. Diese beiden Protagonisten einer mitteleuropäischen Musikausübung – der eine katholischen, der andere lutherisch-reformatorischen Glaubens – repräsentieren die konfessionelle und politische Grenzüberschreitung um 1600, welche unter der die Kunst fördernden Regierungszeit Rudolfs II. neben der wirtschaftlichen Prosperität die Scharnierstellung des Oberlausitzer Sechsstädtebundes überhaupt erst ermöglichte.

Dass sich die Komponisten dabei des höfischen ebenso wie des städtisch-bürgerlichen Mäzenatentums bedienten, beweist sowohl ihre ökonomische Umsichtigkeit als auch ihr erstarktes künstlerisches Selbstbewusstsein, wodurch sie sich nicht nur in Abhängigkeit einer Person oder Institution begaben. Für die bürgerlichen Städte bedeutete dies wiederum, dass sie sich der kulturellen Vielfalt und Qualität des multiethnischen und grenzüberschreitenden Ballungsraumes in Ostmitteleuropa aufgrund ihrer finanziell und politisch privilegierten Stellung bedienen konnten, und damit – ähnlich eines aristokratischen Hofes – als gesuchte Kunst- und Musikförderer auftraten.

48 Johann Rosenmüller, *Studenten-Music*, Leipzig 1654.

49 Die Sammlung Mus. Löb., welche 1890 als Depositum in die damalige Königliche Bibliothek Dresden zum Zweck der Sichtung und Katalogisierung kam, befindet sich heute – zumeist in sehr schlechtem Zustand – in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden. Die Bestände stammten aus der Löbauer Lateinschule, welche mit dem Kantorat der Löbauer Nikolaikirche verbunden war, und wurden laut Stempelaufdruck in der Löbauer Ratsbibliothek aufbewahrt.

Abbildungsnachweis:

Ratsarchiv Görlitz: Christian Hoffmann, *Scriptores rerum Lusaticarum Lipsiae, Budissae* 1719, Teil I.2, S. 51.

„Johann Sebastian Bach gilt nicht nur als überragender Komponist und Virtuose, sondern auch als einer der großen Lehrer innerhalb der abendländischen Musikgeschichte. Trotzdem hat Bach selbst kein Lehrbuch hinterlassen, und auch die Mitteilungen seiner unmittelbaren Schüler erstrecken sich stets nur auf Einzelheiten. So sind wir zur Vervollständigung unseres Bildes von Bachs Lehrmethode auf Sekundärquellen angewiesen.“

In dieser Weise äußerte sich Alfred Dürr zu den Lehrmethoden Johann Sebastian Bachs.¹ Unter den zahlreichen Schriften über Generalbass sind es nur wenige Seiten aus dem *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* von 1725, die indirekt mit Bach in Verbindung gebracht werden können. Sie stammen von Johann Christoph Friedrich und Anna Magdalena Bach und legen *Einige Regeln vom General-Bass* dar. Ferner weist ein handgeschriebenes Konzept über den Generalbass unter dem Titel *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement*² eine gewisse Zugehörigkeit zu Bachs Methode auf. Da aber von Bach persönlich verfasste Lehrbücher fehlen, können wir das Wissen über sein Lehrsystem und seine Lehrmethoden nur aus „Sekundärquellen“ herausfiltern. Zu diesen gehören die Bach vermutlich bekannten Traktate über den Generalbass,³ Zeugnisse von seinen Schülern sowie Fakten über deren pädagogische Praxis.

In diesem Zusammenhang ermöglicht eine bislang unbeachtete Handschrift von Johann Philipp Kirnberger, die im St. Petersburger Konservatorium aufbewahrt wird, neue Einblicke in spezifische Lehrmethoden des Generalbasses. Kirnberger

1 Alfred Dürr, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 7–18, hier S. 7.

2 Vollständiger Titel: *Königlichen Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music*, 1738. Näheres dazu siehe: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 599f., dort u. a. der vollständige Text des Konzeptes sowie ebd., S. 913–950; Hans Joachim Schulze, „Ein Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978), S. 19–42; J. S. Bach's *Precepts and principles for playing the thorough-bass or accompanying in four parts: Leipzig 1738. Translation with facsimile, introduction, and explanatory notes*, hrsg. von Pamela L. Poulin, New York 1994 (*Early music series* 16).

3 Es ist zwar nicht nachgewiesen, aber sehr wahrscheinlich, dass Bach die Traktate *Der General-Bass in der Composition* von Johann David Heinichen und *Musikalische Handleitung* von Friedrich Erhard Niedt kannte. Darauf weist z. B. hin: Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel u. a. 1992, S. 360, 366.

(1721–1783) – ein Schüler von Johann Sebastian Bach⁴ – verdient dabei wegen seines deutlichen Bekenntnisses zu Bach und dessen Schule besondere Aufmerksamkeit.⁵ Das hier näher betrachtete Autograph (Abb. 1 und 2) befindet sich unter der Signatur 2870 in der Handschriften-Abteilung der Bibliothek des St. Petersburger Konservatoriums.⁶ Die Handschrift stammt aus einem so genannten „Album-Etui“ – einer Sammlung von Autographen und anderen Raritäten überwiegend aus dem 18. und 19. Jahrhundert, darunter Manuskripte von Carl Philipp Emanuel Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und König Friedrich II.

Bei dem Manuskript von Kirnberger handelt es sich um ein doppelseitiges Notenblatt, 18,3 cm hoch und 23 cm (oben) bzw. 23,4 cm (unten) breit. Das Papier weist kein Wasserzeichen auf. Jede Seite ist mit sechs Systemen, die mit brauner Tinte rastriert wurden, versehen.

Auf der Vorderseite sind nur vier Systeme mit Notentext besetzt, darunter befindet sich der autographe Vermerk von Johann Philipp Kirnberger: „Auf dem Semitonio modi wird die terz od[er] Sexta doppelt genomme[n], | selt[e]n die Octava zum Sexten Accorde“. Weiter unten in der rechten Ecke – auf dem sechsten System – ist eine Eintragung des Wiener Sammlers Aloys Fuchs zu lesen: „Ph. Kirnberger’s Handschrift | zeuge dessen| Aloys Fuchs. | 1/6 1847“.

Auf der Rückseite sind fünf Systeme vollständig und das sechste zur Hälfte mit Notentext beschrieben. In der oberen linken Ecke befindet sich der vermutlich ebenfalls von Fuchs hinzugefügte Vermerk: „Kirnberger“.⁷

Das Manuskript ist am oberen Rand auf die Seite des Etuis (27,5 x 41,5 cm) geklebt. Unter dem Autograph klebt auf dem Albumblatt ein Papierstreifen, auf dem eine mit schwarzer Tinte und feiner Feder geschriebene Possessoren-Notiz steht: „Königlicher Preussischer Hofcapelmeister zu Berlin. / родился 1721. 24 Апреля въ Saalfeld? / умеръ 1783. 26/27. Юля / въ Берлине“. Es ist die Handschrift des russischen Besitzers, der das Autograph im 19. Jahrhundert in seine Sammlung aufgenommen hatte. Weiter unten auf dem Aufkleber findet sich ein Inventarvermerk der Konservatoriums-Bibliothek: „Рукопись Kirnberger’a; инв. 2870“.

4 Auch wenn Georg von Dadelsen begründet daran zweifelt, dass Kirnberger ein direkter Schüler von Bach gewesen war, so schließt dies die Zugehörigkeit Kirnbergers zu Bachs Schule nicht aus. Vgl. Georg von Dadelsen, *Kirnberger, Johann Philipp*, in: MGG, Bd. 7, Kassel u. a. 1958, Sp. 950–956.

5 Dieser Aspekt von Kirnbergers Leben und Schaffen ist gut erforscht. Vgl. Siegfried Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Diss. Berlin 1933; Ruth Engelhardt, *Untersuchungen über Einflüsse Johann Sebastian Bachs auf das theoretische und praktische Wirken seines Schülers Johann Philipp Kirnberger*, Diss. Erlangen 1974; Peter Wollny, *Kirnberger, Johann Philipp*, in: MGG2, Personenteil Bd. 10., Kassel u. a. 2003, Sp. 169–176.

6 Die Autorin dankt der Bibliothek des St. Petersburger Konservatoriums für die Genehmigung der Handschriftenveröffentlichung und ihren verehrten Kollegen Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze, Dr. Helmut Hell sowie Dr. Peter Wollny für wertvolle Anmerkungen.

7 Die Überschrift ist infolge der Restaurierarbeiten so mit dem Stoff bedeckt, dass kaum erkennbar ist, ob sie mit Tinte oder Bleistift geschrieben wurde. Die Autorschaft der Aufschrift ist auch nicht eindeutig feststellbar: Der Schriftzug des Anfangsbuchstaben „K“ auf beiden Seiten des Manuskriptes (in der Aufschrift „Kirnberger“ und dem Vermerk von Aloys Fuchs) zeigt bedeutende Unterschiede, wogegen die kleinen Buchstaben sich ähnlicher sehen. Allerdings könnte sich das Notensystem unter Fuchs’ Bestätigung auf Amplitude, Neigung und Korrelation der Anfangs- und Kleinbuchstaben auswirken.

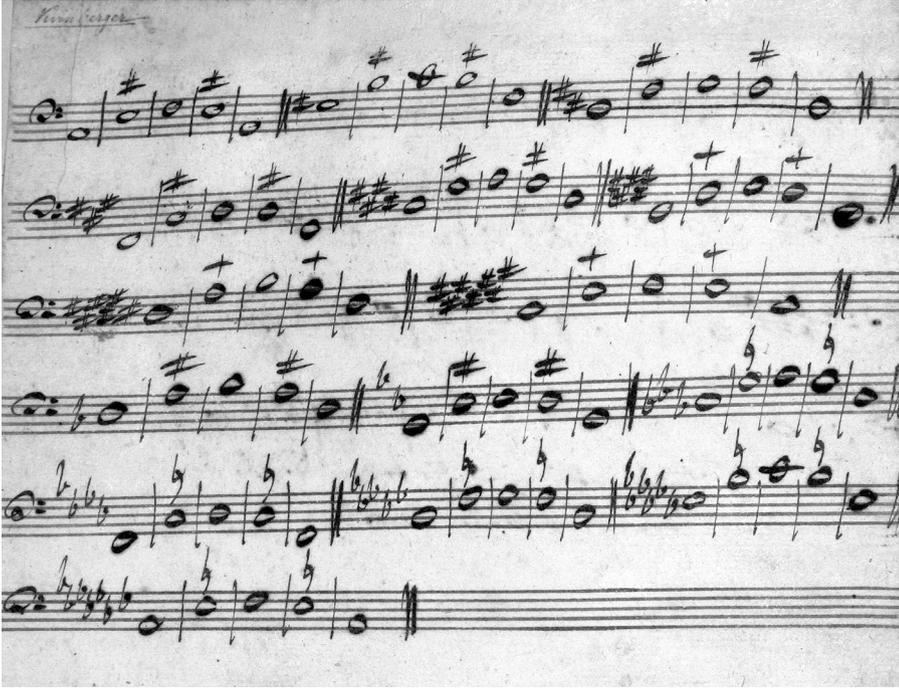


Abb. 1: Johann Philipp Kirnberger, Generalbass-Handschrift, Vorderseite

A page of handwritten musical notation for Generalbass, consisting of six staves. The notation is dense and complex, featuring various accidentals (sharps, flats, naturals) and clefs. The handwriting is in black ink on aged paper. Below the musical notation, there is a block of handwritten text in German. At the bottom right, there is a signature and date.

Das Am Cmilonio modi sind die troy ud Droy fe dreyzolt zuuonia
falsch die Ciltura grom Droy fe dreyzolt

Ph. Kirnberger's Handſchrift
Junges Manuscript
Alois Juchs.
16. 1847.

Abb. 2: Johann Philipp Kirnberger, Generalbass-Handschrift, Rückseite

Die Art der vorhandenen Dokumente und die Vermerke im Album lassen erkennen, dass die Sammlung im 19. Jahrhundert angelegt wurde.⁸ Die Aufmachung des Album-Etuis deutet auf den bekannten Sammler und Musiker Michail Pawlowich Azanchewskij als einen der Vorbesitzer hin.⁹

Ob auch Aloys Fuchs das Manuskript besessen oder nur als Experte für Kirnbergers Handschrift herangezogen wurde, ist schwer festzustellen. Zwar erscheint Kirnbergers Name in den Handschriftenkatalogen der Sammlung von Fuchs, inklusive der von ihm eigenhändig verfassten Kataloge, die heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt werden,¹⁰ dennoch kann das Autograph nicht eindeutig der Fuchsschen Sammlung zugeordnet und seine Eintragungen als Possessorenvermerk angesehen werden.

Die Vielfalt der Eintragungen, die Fuchs auf den Manuskripten seiner eigenen Sammlung sowie ihm zur Expertise gegebenen Handschriften gemacht hat, lässt daran zweifeln, dass das Kirnbergersche Autograph zu seiner Sammlung gehörte.¹¹ Im Regelfalle notierte er neben dem Autorennamen und dem Namen des Werkes auch kurze Angaben zu dessen Umfang, Besetzung und Instrumentation und unterzeichnete diese Bemerkungen mit seinem Namen und dem Datum. In Fuchs' Abschrift des dreistimmigen Ricercars aus Bachs *Musikalischem Opfer* (BWV 1079/1) finden sich beispielsweise folgende Angaben: „Fuge aus Cmol | über das vom Könige Friedrich II | von Preußen aufgegeben | Thema | fürs Clavier componiert | von | Joh : Seb : Bach | Aus der Sammlung des | Aloys Fuchs in Wien. | 1830.“¹² Tatjana Schabalina bezeichnet in ihrer Ausgabe der Kantate *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199 von Johann Sebastian Bach die Fuchssche Eintragung als „Attest“:¹³ „Der hierbemerkten Bestätigung der vollkommenen Aechtheit | der Original=Handschrift des großen Joh. Sebastian Bach | kann nach vollster Uiberzeugung beipflichten | Aloys Fuchs. | Wien am 22. Dezbr 1847. Mitglied der k. k. Hofkapelle.“

In seinem Traktat *Grundsätze des Generalbasses [...]* beschreibt Kirnberger die für seine Zeit traditionelle Art der Harmonielehre: Zuerst werden die Grundstellungen der Dreiklänge erlernt, danach die Sextakorde und weitere Umkehrungen.¹⁴ Diesem Grund-

8 Zur Geschichte des Album-Etuis siehe: T. S. Skvierskaja, V. A. Somov, *Materialy sarubezhnych muzykantow w otdel rukopisej biblioteki S.-Peterburgskoj konservatorii*, in: *Russkie muzykal'nye archivy sa rubezhom [...]*, Moskva 2000, S. 217–230.

9 Michail Pawlowich Azanchewskij (1839–1881) war von 1871 bis 1876 Direktor des St. Petersburger Konservatoriums. Ende der 1860er Jahre hatte er Unterricht bei dem Leipziger Thomaskantor Moritz Hauptmann. Im Alter von 29 Jahren kaufte Azanchewskij Raritäten, Bücher und Manuskripte, die er später dem Konservatorium überließ.

10 *Standorts-Repertorium | über | die Sammlung des A. | Fuchs* (6 Bl., 12 beschr. Seiten. 8^o), D-B: Mus. ms. theor. Kat. 310; *Alphabetisches-Nahmens | Verzeichniß | jener Komponisten, von welchen sich die eigenhändige Notenschrift in der | Sammlung des Aloys Fuchs | in Wien befindet. | 1830* (41 Bl., 8^o), D-B: Mus. ms. theor. K. 313.

11 Hingewiesen sei auf die Ansicht Richard Schaals, der die Inschrift „ex Collectis Al. Fuchs“ als eindeutig interpretiert. Richard Schaal, *Die Autographen der Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs*, in: *Haydn-Jahrbuch* 6 (1969), S. 5–191, hier S. 6.

12 Siehe: Friedrich Wilhelm Riedel, *Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke*, in: *Bach-Jahrbuch* 47 (1960), S. 83–99, hier S. 92.

13 Siehe: Tatjana Schabalina, *Einleitung* in: Johann Sebastian Bach, *Kantate Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199, Rekonstruktion der Köthener Version*, hrsg. von ders., St. Petersburg 2005.

14 Siehe: Johann Philipp Kirnberger, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin [1781].

satz folgend, ist die Seite mit der Überschrift „Kirnberger“, die eine harmonische Wendung in den Moll-Tonarten enthält: $I_3^5 - V_3^5 - VI_3^5 - V_3^5 - I_3^5$, als Vorderseite und die Seite mit der harmonischen Wendung in den Dur-Tonarten: $I_3^5 - V_6 - I_3^5$, der bereits zitierten Regel sowie dem Fuchsschen Vermerk als Rückseite der Quelle zu bezeichnen.

Eine gut sichtbare Verdunkelung in der rechten und linken unteren Ecke der Rückseite markiert die Wendestelle des Papiers. Daraus lässt sich schließen, dass es sich bei diesem Autograph um ein Blatt aus einem Arbeitsbuch handelte. Man könnte es mit höherer Wahrscheinlichkeit behaupten, wenn sich im Nachlass Kirnbergers oder seiner Schüler Arbeitsbücher mit ähnlichem Inhalt und Format finden würden.

Das Autograph ist offensichtlich nicht als Fragment eines größeren Werkes anzusehen. Angesichts der eindeutigen didaktischen Zielsetzung des Manuskripts scheint es ein Dokument der pädagogischen Tätigkeit Kirnbergers aus dessen Berliner Zeit zu sein.

Die didaktische Orientierung Kirnbergers wird auch in seinem Nachlass dokumentiert: So finden sich z. B. im Archiv der Sing-Akademie zu Berlin (SA 3287)¹⁵ kontrapunktische Übungen mit Kanons von ihm selbst sowie von seinen Zeitgenossen, u. a. auch ein Krebskanon aus dem *Musikalischen Opfer* von Johann Sebastian Bach. Auch in Kirnbergers Formulierungen und Kommentaren sind didaktische Ideen stets gegenwärtig.¹⁶

Die Musik von Johann Sebastian Bach war Mitte des 18. Jahrhunderts in Berlin bekannt und geschätzt. In der Bibliothek von Prinzessin Anna Amalia von Preußen beispielsweise nahmen die Bachschen Werke einen herausragenden Platz ein. Kirnberger ist in diesem Kontext seit Mitte der 1750er Jahre als Lehrer und Verfasser musiktheoretischer Traktate bekannt, in denen er die Überlegenheit der Bachschen Lehrmethode gegenüber anderen pädagogischen Prinzipien der Zeit formulierte. Tobias Debuch schreibt dazu: „Kirnberger hat die Musik, die Ästhetik und die Lehre Bachs konserviert und in seinen musiktheoretischen Schriften an seine Schüler weitergegeben.“¹⁷

In seinem Traktat *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition als Vorbereitung zur Fugenkennntniss* charakterisiert Kirnberger die Bachsche Lehrmethode im Superlativ: „Seine Methode ist die beste, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichtesten bis zum schwersten über, eben dadurch ist der Schritt zur Fuge selbst nicht schwerer, als ein Übergang zum andern.“¹⁸ Unser Wissen über die methodischen Prinzipien Kirnbergers stimmt mit dem überein, was Carl Philipp Emanuel Bach am 13. Januar 1775 in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel über das Lehrsystem seines Vaters äußerte:

15 *Die Bach-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin*, bearb. von Axel Fischer und Matthias Kornemann, München 2003 (Katalog und Einführung zur Mikrofiche Edition).

16 Siegfried Borris schrieb dazu: „Kirnberger hatte bei allen theoretischen Schriften und der Mehrzahl seiner Kompositionen das pädagogische Moment im Auge.“ Siehe: Borris-Zuckermann, *Kirnbergers Leben und Werk* (wie Anm. 5), S. 96.

17 Tobias Debuch, *Anna Amalia von Preussen (1723–1787). Prinzessin und Musikerin*, Berlin 2001, S. 86.

18 Johann Philipp Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkennntniss*, Berlin [1782], S. 3. Das Exemplar aus der Bibliothek des St. Petersburger Staatskonservatoriums stammt übrigens aus der Sammlung Azanchewskij.

„Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen vierstimmigen Generalbaßes machen. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle [...]. Bey der Lehrart in Fugen fing er mit ihnen die zweystimmigen an, usw. Das Aussetzen des Generalbaßes u. die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Composition.“¹⁹

Demnach gehört das hier betrachtete Blatt der Kirnbergerschen Handschrift zu den ersten Schritten im Komponieren – dem Erlernen des Generalbasses. Die Anordnung der Tonarten in den Übungen des Manuskripts ist von großem Interesse. Auf der Vorderseite sind die Moll-Tonarten dargestellt. Eine gleichbleibende harmonische Wendung bewegt sich zunächst aufwärts und danach abwärts durch den Quinten-Zirkel, jeweils bis zum siebten Vorzeichen. Damit sind auf dieser Seite 15 Tonarten dargestellt. Auf der Rückseite, wo die Dur-Tonarten thematisiert werden, fehlen hingegen zwei Tonarten, da die harmonische Entwicklung nur bis zum fünften b-Vorzeichen (Des-Dur) reicht.²⁰ Diese Einschränkung erinnert an das *Wohltemperierte Klavier* von Johann Sebastian Bach, wo die Tonartenpalette der „Kreuz-Tonarten“ Cis-Dur, jene der „B-Tonarten“ temperaturbedingt jedoch nur As-Dur erreicht.

In seinen theoretischen Werken kritisierte Kirnberger die gleichschwebende Temperatur²¹ und stellte als Alternative eine Temperatur vor, „die gut seyn soll“. „Sie muß leichte zu stimmen seyn, sie muß der Mannigfaltigkeit der Töne nicht schaden und endlich alle Intervalle, so viel möglich ist, so angeben, wie die reinen Vorschriften der Melodien sie hervorbringen.“²²

Auf dem untersuchten Autograph findet sich Kirnbergers Notiz: „Auf der Semitonio modi wird die terz od Sexta doppelt genomme[n], | selt[e]n die Octava zum Sexten Accorde.“ Der Terminus „Semitonium modi“ wird sowohl von Kirnberger selbst als auch von Friedrich Wilhelm Marpurg näher erläutert.

So erscheint die Erläuterung des Semitonium modi in Kirnbergers Traktat *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* zum ersten Mal im Abschnitt über die Temperatur, im Zuge der Ausführungen über den Leitton:

„Es lehrten die Alten, dass die große Septime C-H, F-e eine Kraft habe, den nächst über ihr liegenden halben Ton zum voraus empfindbar zu machen; sie nannten deswegen diesen Ton das Semitonium modi, und gaben dadurch zu verstehen, dass er den nächst darüber liegenden halben Ton als den Hauptton anzeige. Sie sahen bald, dass die Musik gewinnen würde, wenn jeder Grundton diesen Vortheil hätte. Daher mag es hernach gekommen seyn, dass wie man versucht hat, den übrigen vier Tönen D, E, G und A, auch ein solches Subsemitonium zu geben.“²³

19 Carl Philipp Emanuel Bach, *Biografische Mitteilungen über Johann Sebastian Bach*, zitiert nach: *Bach-Dokumente*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Bd. 3, Kassel u. a. 1972, Nr. 803, S. 289.

20 Die Änderungen der Alterationszeichen bei der Entstehung der harmonischen Wendungen in Dur-Tonarten mit fünf, sechs und wahrscheinlich auch sieben Kreuzen (Rückseite) wurden mit dunklerer Tinte und anderer Schriftnähe eingetragen und sind als Korrekturen anzusehen.

21 Nach Aussagen von Kirnberger gab Johann Sebastian Bach der gleichschwebenden Temperatur keinen Vorzug, vgl. *Friedrich Wilhelm Marpurgs, königl. Preuß. Kriegesraths, Versuch über die Musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau= und Kirnbergerschen Grundbaß, und vier Tabellen*, Breslau 1776, S. 213.

22 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1. Teil, Berlin 1771, S. 11.

23 Ebd., S. 8.

In der Fußnote zu diesen Erläuterungen fügt der Autor hinzu, dass der Diskant vollkommener endet, wenn die Bewegung des Haupttones vom Semitonium in Moll oder in einer alten Tonart vorgenommen wird. Marpurg benutzt den betrachteten Terminus für die Kennzeichnung des Dominantseptakkords:

„Der kleine Septimenaccord auf der Dominante eines Moll= und Durtons, wo in den Oberstimmen das Semitonium modi, oder die tonbezeichnende Sayte, welche in diesem Accorde die grosse Terz gegen die Baßnote macht, gegen die Septime in den Verhalte einer falschen Quinte, oder übermäßigen Quarte, nachdem die Lage des Accords ist, stehet.“²⁴

Kirnberger verwendet den Terminus Semitonium modi in seinem Traktat *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* relativ häufig. Im Gegensatz zu Marpurg erwähnt er den Begriff auf der Basis einiger Notenbeispiele auch beim Erläutern des Sextakkords.²⁵

Eine der Kirnbergerschen Formulierung ähnliche Definition des Begriffs gibt schließlich Daniel Gottlob Türk in seinem Traktat *Anweisung zum Generalbaßspielen*. In dem Abschnitt „Erklärung der gewöhnlichsten Kunstwörter“ stellt er das Semitonium modi in eine Reihe mit Termini wie „Tonica/Nebentonica“, „Dominante/Nebendominante“, „Unterdominante/Oberdominante“ und „Mediante“. Türk schreibt:

„Das Semitonium (Subsemitonium) modi, oder der vorzugsweise so genennte Leitton, (die charakteristische Note, ton sensible etc.), bezeichnet den siebenden Ton (die große Septime) von der Tonica; folglich ist h das Semitonium modi von C, gis von A, e von F, dis von E u.s.w.“²⁶

Hinzuzufügen wäre, daß die Regel über die Struktur des dominanten Sextakkords, die Kirnberger im Manuskript formulierte, eine der Universalregeln der Harmonielehre darstellte.²⁷ Im Traktat *Vorschriften und Grundsätze [...]* ist die Formulierung der Regel über die Benutzung von Sextakkorden ganz ähnlich jener in der Kirnbergerschen Handschrift:

„Wann über einer Note stehet die Zall 6. so bedeut ob der Sext, daß ist ich müß von den Fundament od: Note ob verlichen Sie stehet außangen zu zahlen und der 6^{ten} Claven anstellungen. Zu sollen wird entweder die T[e]rz oder Sext verdoppelt dießwailen die Octave dazu genommen zu wahl wann immediante eine Note folgt mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet ist. e. g.“²⁸

24 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwe-drey-vier-fünf-sechs-sieben-acht- und mehrern Stimmen für Anfänger und Geübtere*, 2. Teil, Berlin 1757, S. 91f.

25 Kirnberger, *Die Kunst* (wie Anm. 22), S. 40.

26 Daniel Gottlob Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen [...]*, Halle und Leipzig ²1800, Faksimile hrsg. von Bernhard Billeter, Amsterdam 1971.

27 Johann Nikolaus Forkel benutzt die betrachtete Regel nicht nur, sondern nennt auch den Grund ihrer Entstehung. So schreibt er: „Jeder zufällig erhöhte Ton, so wie auch das Semitonium Modi kann der Regel nach nicht verdoppelt werden, weil der erhöhte Ton seiner Natur nach aufwärts steigen muß. Ist es verdoppelt, so muß verdoppelt aufsteigen, folglich Octaven machen.“ Siehe: Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 28.

28 Zitiert nach: Spitta, *Johann Sebastian Bach* (wie Anm. 1), S. 920.

In Kirnbergers *Grundsätzen des Generalbasses als erste Linien zur Composition* sind sämtliche Beispiele vierstimmig angegeben. Die einfachen harmonischen Wendungen werden dabei lediglich in den vorzeichenfreien Tonarten C-Dur und a-Moll erklärt.²⁹ Die Vierstimmigkeit als eine Form der Darlegung von Beispielen in Traktaten vermag die Regeln und die Besonderheiten der Stimmführung zu schildern. Die hier betrachtete Handschrift jedoch sieht anders aus: Es gibt nur eine bezifferte Bassstimme mit zwei harmonischen Wendungen in allen denkbaren Tonarten. Es scheint, dass so die Aufzeichnungsform der Generalbass-Übungen aussah, die in erster Linie dem Erlernen der Akkorde in unterschiedlichen Tonarten dienen sollte. In dieser Hinsicht sind folgende Tatsachen bemerkenswert:

1. Unter den Kirnbergerschen Handschriften finden sich keine vergleichbaren Beispiele – weder in der Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preussen, die im Unterricht zweifelsohne alle möglichen Fertigkeiten zu erlernen hatte, noch im Archiv der Sing-Akademie.³⁰

2. In der Amalien-Bibliothek gibt es überhaupt keine Arbeitshefte, es finden sich jedoch Einzelblätter mit ähnlichem Inhalt (Am. B. 605.7., *Miscellanea – Von den alten Tonarten*).³¹ Diese Blätter enthalten vierstimmige harmonische Wendungen mit beziffertem Bass. Ihre Funktion unterscheidet sich kaum von jener des Kirnbergerschen Autographs, auch der Tonartenkreis ist nicht enger. Diese Übung diente eher zur Orientierung in den Tonarten und Lagen, als dem Erlernen spezieller harmonischer Wendungen. Johann Friedrich Agricola berichtete, dass Johann Sebastian Bach im Unterricht

„nach wohl erklärten Regeln, seine Schüler, die bey dem Generalbaßspielen anzubringenden Töne, in vier reinen Stimmen zu Papiere bringen liess. Der Vortheil davon war dieser, dass seine Schüler, nach geendigten Lectionen, wenn sie anders Achtsamkeit genug bewiesen hatten, so ziemlich sicher in Setzung einer reinen vierstimmigen Harmonie und also mit wichtigen Gründen der Composition selbst bekannt waren.“³²

Dabei betonte er, dass es unmöglich sei, das Erlernen der Begleitung am Klavier vom Generalbassstudium zu trennen. Daraus können wir schließen, dass das Kirnbergersche Manuskript der Praxis des Generalbassspiels auf der ersten Lehrstufe zur Festlegung der soeben angeeigneten Kenntnisse diene. Die Handschrift Johann Philipp Kirnbergers illustriert damit eine Lehrmethode der Generalbasspraxis als Aufgabenspiel. Von großem Interesse ist die Quelle sowohl wegen ihres möglichen Zusammenhangs zur Schule von Johann Sebastian Bach als auch wegen der darin vorgestellten Lehrformen, die bis heute gebräuchlich sind.

29 Kirnberger, *Grundsätze des General-Basses* (wie Anm. 14), S. 44–47, 54. Eine ähnliche, aber weniger streng gehaltene harmonische Reihenfolge findet sich auch im ersten Teil des Traktats *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771, Reprint hrsg. von Gregor Herzfeld, Kassel u. a. 2004, S. 34–50.

30 Siehe Anm. 15.

31 Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalienbibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen. Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965, S. 326 (*Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin* 8).

32 Johann Friedrich Agricola, *Bachs Lehrmethode im Generalbass*, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 22. Bandes 1. Stück, Berlin 1774, S. 243. Zitiert nach: *Bach-Dokumente* (wie Anm. 19), Nr. 796, S. 280.

Besprechungen

Ulrike Kolmar, *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister des Grafen von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow: ortus musikverlag 2006 (*Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.* 12), 402 Seiten.

Diese solide, außerordentlich interessante und ungemein sorgfältig erarbeitete Studie stellt in mehrfacher Hinsicht eine kleine Sensation dar. Denn auf der Grundlage ausgedehnter Quellenstudien und bisher nicht oder nur peripher ausgewerteter Zeugnisse (Warschauer und sächsische Hofjournale, Kirchenbücher u. ä.) wird die bislang von der Musikwissenschaft gänzlich unbeachtete sächsisch-polnische Musikgeschichte am Beispiel von Leben und Wirken des in Görlitz geborenen Gottlob Harrers und der von ihm hinterlassenen Notenbibliothek in den Mittelpunkt dieser Arbeit gestellt. Der Musiker und Komponist Harrer stand als „Supernumerarius“, als zusätzlicher Musiker, im Dienst des sächsischen Kurfürsten Friedrich August I. in Dresden und Warschau. Nach dessen Tod 1733 trat er in den Dienst des Grafen Heinrich von Brühl. Dieser unterhielt ab 1735 eine Kapelle, der der Zelenka-Schüler Harrer nach seiner Italien-Studienreise (1738–1741) als Kapellmeister bis 1750 vorstand. Am 8. August 1750 wurde er in Leipzig, protegiert von Brühl, als Nachfolger von Johann Sebastian Bach zum Thomaskantor gewählt. Die Autorin referiert kritisch den Stand der Forschung zu Harrers Biographie und besonders zu seiner Bewerbung um das Thomaskantorat, zu Brühls Rolle bei diesem Prozedere und zur keineswegs homogenen Haltung der Leipziger Ratsherren zu dem Geschehen, bei dem die „Kantorenpartei“ über die „Kapellmeisterpartei“ siegte. Harrer, der bereits 1755 starb, hat das Amt des Thomaskantors nur fünf Jahre ausüben können. In dieser Zeit führte er etliche bemerkenswerte Neuerungen ein, wie z. B. statt der bisher üblichen deutschen Kirchenkantaten lateinische Kirchenmusik italienischer Prägung, und zwar nicht nur an kirchlichen Festtagen, sondern auch an „normalen“ Sonntagen.

An Harrers Person wird die enge Verflechtung der bisher in der Musikgeschichtsschreibung völlig ignorierten Brühlschen Kapelle mit der 1734 durch Friedrich August II. gegründeten „Pohlnischen Capelle“ und der Dresdner Hofkapelle dokumentiert. In einem Exkurs widmet sich die Autorin speziell der Brühlschen Kapelle, ihrer Geschichte generell, ihrem Aufgabenbereich, ihrem Repertoire und den Musikern im Dienste des Grafen Moritz von Brühl. Auf der Grundlage bislang nicht ausgewerteter Quellen wird nachgewiesen, dass es zwischen der Brühlschen Kapelle, der „Pohlnischen Capelle“ und

der Dresdner Hofkapelle eine intensive Zusammenarbeit, z. B. bei der Auftragsvergabe von Kompositionen an Harrer gegeben hat – ein Faktum, dass durch eine Dokumentation der Aufführungen seiner Werke am sächsisch-polnischen Hof belegt wird. Denn die meisten seiner 52 überlieferten Kompositionen, aber auch seine 126 verschollenen Werke sind mit Sicherheit für den kursächsischen Hof entstanden – und damit sowohl für die „Kleine pohlische Capelle“ Friedrich Augusts I. (bis 1733) als auch ab 1734 für die „Pohlische Capelle“ seines Nachfolgers bzw. in der gesamten Zeit seines Wirkens am kursächsisch-polnischen Hof für die Dresdner Hofkapelle.

Ein systematisch nach Gattungen geordnetes Werkverzeichnis einschließlich der verschollenen und falsch zugewiesenen Werke sowie der Incerta gibt über diese und andere Gegebenheiten, über Provenienz und Standort Auskunft. Stilistisch ist Harrer ein Vertreter des „vermischten Geschmacks“. Neben italienischen und französischen Einflüssen findet man in seinen Kompositionen auch polnische und böhmische Stilmerkmale. In seinen drei Passionsoratorien auf Texte von Pietro Metastasio (sie sind wahrscheinlich von Harrer ins Deutsche übertragen worden) hat sich Harrer an Hasses Karwochenoratorien angelehnt.

Unter Harrers Nachlass verdient seine hier erstmals vorgestellte und ausführlich analysierte Notenbibliothek besondere Beachtung, ermöglicht sie doch Rückschlüsse auf das damals gängige Repertoire, verweist auf Zusammenhänge, Verbindungen und Vorlieben (so ist z. B. Georg Philipp Telemann gleich mit sieben Werken vertreten, es folgen Johann Joseph Fux und Jan Dismas Zelenka mit je sechs Kompositionen, Palestrina mit fünf und Antonio Lotti mit drei Werken, Niccolo Jomelli mit einer Komposition) sowie auf die Aufführungspraxis. Harrer hat für zahlreiche lateinische kirchenmusikalische Vokalwerke zusätzliche Instrumentalstimmen geschrieben. Der umfangreiche Katalog der Notenbibliothek enthält Werk- und Quellenbeschreibungen, Hinweise zur Quellenüberlieferung (Provenienz, Standort u. ä.) und Datierung sowie die Ergebnisse der diplomatischen Untersuchungen. Außerdem werden die Werke in ihrer Besetzung und Satzfolge beschrieben und die jeweiligen Schreiber (Hauptschreiber ist Harrer) genannt.

Zum Abschluss werden Dokumente zur Lebens- und Wirkungsgeschichte Gottlob Harrers und Dokumente und Darstellungen zu Musikern der Brühlschen Kapelle veröffentlicht. Ein Verzeichnis der von Harrer verwendeten Papiere, der handschriftlichen Quellen, der alten Drucke (bis 1800), ein Literaturverzeichnis und ein Personenregister ergänzen die erfreulich gründliche, interessante Arbeit.

Ingeborg Allihn

Irmgard Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730*, Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh 2005 (*Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* 12), 429 Seiten.

Mitte des 17. Jahrhunderts hatte sich in Italien die Gattung des Oratoriums als populäre Form der außerliturgischen geistlichen Musik fest etabliert. In Rom – dem „Geburtsort“ des Oratoriums – wirkten nahezu alle bekannten Sänger, Kapellmeister und Instrumentalisten der Stadt am Musikbetrieb der Bruderschaften mit, darüber hinaus kam es

auch in anderen italienischen Städten zu einer intensiven Oratorienpflege. Zahlreiche Italienreisende schwärmten nach ihrer Rückkehr von den gewaltigen musikalischen Erlebnissen, und einige katholische Höfe nördlich der Alpen importierten die modische Gattung.

Von einem eigenständigen deutschen Oratorium kann jedoch bis zum Ende des 17. Jahrhundert nur sehr bedingt gesprochen werden. Zu punktuell und zugleich stilistisch höchst unterschiedlich sind die in jener Epoche entstandenen Schuldramen, Actus musici, Dialoge und Historien. Erst um 1730 – nach einer langen Phase des Experimentierens – begann auch im deutschsprachigen Raum eine gewaltige Produktionsfülle auf dem Gebiet des Oratoriums.

Irmgard Scheitler widmet sich in ihrer Studie nun dezidiert den Werken aus der Frühzeit des deutschsprachigen Oratoriums und legt den Schwerpunkt ihrer Beobachtung auf die zugrunde liegenden Texte. Damit leistet sie gleich in zweifacher Hinsicht einen wichtigen Beitrag zur Oratorien-Forschung: Zum einen wird die vielfältige „Vorgeschichte“, die letztlich zur Ausprägung der Gattung führte, ausführlich dargelegt, zum anderen weitet der literaturhistorische Blick den gewöhnlich von rein musikalischen Analysen bestimmten Horizont bereits bestehender Arbeiten zu diesem Thema.

Basis des umfangreichen Werkes von Irmgard Scheitler ist die sorgfältige Auswertung der literarischen Quellen. Ausführlich werden Texte zitiert, miteinander verglichen, nach formalen Gesichtspunkten wie Metrum oder Versmaß untersucht und natürlich auf ihre inhaltliche Aussage sowie Kommunikationsform geprüft. Geordnet in gleichzeitig chronologischer wie gattungsspezifischer Weise (mit den Kapiteln: Vorformen, Historia und Passion, Kantate, schließlich das „etablierte“ Oratorium in unterschiedlichen Ausprägungen) entstehen somit zahlreiche Einzelanalysen von überwiegend wenig im Licht der heutigen Öffentlichkeit stehenden Kompositionen. Da auch viele nur textlich überlieferte Werke einbezogen werden, vergrößert sich das Blickfeld für die oratorischen Werke beträchtlich.

Als Beispiel dafür soll die ausführliche Betrachtung des 1704/05 in Hamburg entstandenen „Oratorio Der Blutige und Sterbende Jesus“, gedichtet von Christian Friedrich Hunold, vertont von Reinhard Keiser, erwähnt werden. Irmgard Scheitler stellt das Werk, dessen Aufführung heftige Kontroversen auslöste, in den Kontext der Hamburgischen Konfessionsgeschichte, weist Parallelen zu Opernlibretti nach, schildert dramatisierende Tendenzen des Textes und spekuliert schließlich noch über den Stil der verlorenen Musik von Keiser.

Auch wenn der „geographische Schwerpunkt“ des Bandes naturgemäß mit den Städten Hamburg und Lübeck im Norden Deutschlands liegt, bietet Irmgard Scheitlers Studie auch eine Vielzahl anregender Informationen im engeren Zusammenhang mit der mitteleuropäischen Barockmusik, so beispielsweise zu Dichtungen Christian Friedrich Hunolds und Erdmann Neumeisters sowie zu Kompositionen von Heinrich Schütz, Philipp Heinrich Erlebach, Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Philipp Krieger.

In der Einleitung des Bandes wird zwar darauf hingewiesen, dass kein Anspruch auf Vollständigkeit beansprucht werden kann – dennoch bietet sich dem Leser ein nur schwerlich zu übertreffendes Kompendium zur Frühgeschichte des deutschsprachigen Oratoriums.

Bernhard Schrammek

Der *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik*, auf dem sich die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik (MBM) jährlich in einem der drei Bundesländer Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen präsentiert, fand 2005 in der sachsen-anhaltinischen Bach-Stadt Köthen statt. Da die Veranstaltung im Vorjahr sehr ausgedehnt war, haben wir uns dieses Jahr auf einen Tag beschränkt. Eingeleitet wurde der Sonntag (22. Mai) mit einem Rundfunkgottesdienst in der Stadtkirche St. Jakob, der nicht nur – wie sonst üblich – von mdr-figaro, sondern auch von der Deutschen Welle und dem Deutschlandfunk live übertragen wurde. In seinem Festvortrag ging Christoph Wolff der Frage nach: „*Bach in Köthen – ein erledigtes Thema?*“ (s. S. 307–318 in diesem Band). Das Konzert im voll besetzten Spiegelsaal des Köthener Schlosses, das vom Kultusminister des Landes Sachsen-Anhalt, Jan-Hendrik Olbertz, in Anwesenheit zahlreicher Prominenz eröffnet wurde, enthielt Werke von Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Johann Friedrich Fasch und – als Reverenz an Köthen – von Johann Sebastian Bach und Karl Friedrich Abel. Interpreten waren das Händel-Festspielorchester des Opernhauses Halle und Instrumentalsolisten unter Leitung des israelischen Cembalisten Shalev Ad-El.

Sowohl beim Gottesdienst als auch beim Konzert waren mehrere Fernsehteams zugegen, und erstmals wurde der *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik* im Abendjournal des Mitteldeutschen Rundfunks kurz dokumentiert.

Eine Kirchen- und Stadtführung sowie die Wanderausstellung der MBM, die im Vorfeld zur Veranstaltung in der Kreissparkasse Köthen vor zahlreichen geladenen Gästen von der Geschäftsführerin der MBM eröffnet worden war, ergänzten den *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik*.

Der *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik* 2004 bildete den Höhepunkt des Projektes: *Nachbau der Instrumente aus der Begräbniskapelle des Freiburger Doms*. In Ergänzung zum – bereits vergriffenen – Bildband kam 2005 eine CD auf den Markt, ebenfalls unter dem Titel: *Wenn Engel musizieren*, in Kooperation des Labels „Raumklang“, des MDR, des Musikinstrumenten-Museums Leipzig und der MBM.

Für 2005 wählte die Arbeitsgruppe, die sich mit der Vorbereitung und Durchführung der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* befasst, das Motto: *Heinrich Schütz und Leipzig*. Außer dem „Stamm-Team“ – den Schütz-Häusern Weißenfels und Bad Köstritz und der Dresdner Hofmusik – wurde, nunmehr zum dritten Mal, die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft als Partner hinzugezogen; sie zeichnete für das Kolloquium verantwortlich, das dieses Mal in Bad Köstritz stattfand. Beleuchtet wurden Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein unter dem Aspekt der Gabrieli-Schule und der

„italian-madrigalischen Manier“ (Walter Werbeck), Tobias Michael als „vergessener Thomaskantor“ (Thorsten Schlepphorst), Schütz, Rosenmüller und die *Kernsprüche I und II* (Peter Wollny), die musikalischen Ereignisse während der Erbhuldigung Johann Georgs II. 1657 in Leipzig (Michael Maul), Kanons aus dem Leipziger Collegium musicum 1662 und 1673 (Werner Braun) und die Stellung des Nikolaiorganisten Werner Fabricius in Leipzig (Konrad Küster). Den Eröffnungsvortrag über Heinrich Schütz und Leipzig hielt Wolfram Steude in Gera. (Veröffentlicht werden die Referate im Schütz-Jahrbuch 2005 der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.)

Der Köstritzer Teil, 2005 Schwerpunkt der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage*, enthielt außer dem Kolloquium eine Stadtführung auf den Spuren von Heinrich Schütz durch Gera, eine Ausstellung zum 20-jährigen Bestehen der Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, eine Exkursion nach Leipzig, einen Festgottesdienst und anderes. Besonders hervorgehoben seien die Konzerte unter dem Titel: *Das ist je gewisslich wahr – Musik für die Thomaner und von den Thomas-Kantoren* mit Werken von Schütz, Johann Hermann Schein, Sethus Calvisius, Tobias Michael und Johann Kuhnau (*Ensemble Sagittarius*, Paris) und: *Erbarm Dich mein, o Herre Gott – Heinrich Schütz und die Leipziger Thomaskantoren* mit Kompositionen von Johann Rosenmüller, Heinrich Schütz, Werner Fabricius, Sebastian Knüpfer und Johann Kuhnau; sie wurden ausgeführt von *Musica Alta Ripa*, Hannover. Das Konzert unter dem Thema: *Sebastian Knüpfer, Johann Rosenmüller und der Streit um das Leipziger Thomaskantorat* mit dem *Johann Rosenmüller Ensemble* (Leitung: Arno Paduch) war vorher bereits in Weißenfels zu hören.

In der Schütz-Stadt Weißenfels wurden daneben auch Madrigale und Motetten von Schütz und Schein in der Interpretation von *Cantus Cölln* (Leitung: Konrad Junghänel) zu Gehör gebracht. Ein Programm für Kinder, ein Wandelkonzert, ein Festgottesdienst und eine vom Ensemble *NOEMA* umrahmte Ausstellungseröffnung zum – ebenfalls – 20-jährigen Bestehen des Schütz-Hauses Weißenfels komplettierten das Programm.

In Dresden entschieden wir uns im Berichtsjahr für eine *Lange Nacht der Alten Musik*. Dieses Experiment darf deshalb als gelungen eingeschätzt werden, da im Auditorium – am frühen Abend – viele Kinder saßen, die der Musik gebannt lauschten; abends beherrschten zahlreiche Jugendliche das Bild. Andere Besucher waren, das ergab sich aus persönlichen Gesprächen, eigens zu dieser Veranstaltung aus Nordrhein-Westfalen und Hessen angereist. Als Kritik wäre anzumerken, dass das Programm zu kompakt war und dem Publikum keinerlei „Verschnaufpausen“ gestattete. Die Veranstaltung wurde ausschließlich von Dresdener Künstlern bestritten, so brachte das *Ensemble „Alte Musik Dresden“* u. a. Werke von William Brade, Carlo Farina und Thomas Avenarius zu Gehör. Solisten des *Körnerschen Sing-Vereins* und das *Dresdner Instrumental-Concert* (Leitung: Peter Kopp) präsentierten sich mit *Leipziger Stadtmusik um 1600*. Die *Kunst des Madrigals* überschrieb Hans-Christoph Rademann sein Programm, das Werke von Andrea Gabrieli, Hans Leo Hassler, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz u. a. enthielt, die vom *Dresdner Kammerchor* interpretiert wurden. Auf einem nach flämischem Vorbild um 1610 nachgebauten Virginal musizierte Ludger Rémy. Eine Lesung, eine musikalische Darbietung von Schülern des Heinrich-Schütz-Konservatoriums und Tänze in historischen Kostümen rundeten die *Lange Nacht der Alten Musik* in der Dreikönigskirche ab.

Das „12hundert“-jährige Jubiläum der Stadt Magdeburg hat die MBM zum Anlass genommen, ihren interdisziplinären Kongress dort abzuhalten; das unter dem Titel *Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft* stehende Symposium fand vom 30. Juni bis zum 2. Juli in den Räumlichkeiten des Gesellschaftshauses statt, in denen auch der Kooperationspartner der MBM, das Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, seinen Sitz hat. Der Festvortrag des Magdeburger Historikers Matthias Tullner über *Magdeburg und die Zerstörung 1631* im renommierten Domgymnasium, eine Führung durch das Kulturhistorische Museum, ein Konzert im Palais am Fürstenwall mit Werken von Johann Heinrich Rolle und eine Ausstellung des Telemann-Zentrums unter dem Titel *Magdeburgica und Telemannia. Historische Schätze aus dem Bestand der Bibliothek des Telemann-Zentrums Magdeburg* waren weitere Bestandteile der wissenschaftlichen Veranstaltung (die Referate sind in diesem Band, S. 97-305, abgedruckt).

In den wissenschaftlichen Bereich der MBM fallen auch Werkverträge und Restaurierungen. Eines der umfangreichsten Vorhaben ist die gemeinsam mit dem Bach-Archiv Leipzig durchgeführte *Erschließung von Quellenmaterialien zur mitteldeutschen Musikgeschichte und Erstellung eines Personalverzeichnisses der Kantoren und Organisten in den Städten Mitteldeutschlands (1517–1800)*. In den vergangenen zwei Jahren intensiver Recherchen wurden von Michael Maul ca. 200 Archivbestände in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen durchgesehen und nach Quellenmaterialien zur mitteldeutschen Musikgeschichte ausgewertet. Darunter befanden sich im Jahr 2003 so bedeutende Quellen wie die Ronneburger Bach-Dokumente, aufschlussreiche Dokumente zu einem Orgelgutachten von Johann Sebastian Bach, neue Briefe von Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Kuhnau und Johann Christoph Bach, historische Musikalieninventare etwa aus Kahla, Querfurt und zur Geraer Hofkapelle. Auch der Forschung bislang unbekanntes Musikalien des 17. und 18. Jahrhunderts konnten ermittelt werden, etwa die Fragmente einer Merseburger Sammelhandschrift um 1600 mit weltlichen Vokalwerken. Den Schwerpunkt der Studie bildet die Durchsicht der erhaltenen Besetzungsakten zu den Kantoren- und Organistenstellen in den Städten Mitteldeutschlands. Die systematisch angelegte Auswertung dieser Archivalien in einem *Verzeichnis der Kantoren und Organisten in den Städten des albertinischen und ernestinischen Sachsen (einschließlich der Grafschaften Reuß und Schwarzburg), Anhalts und des Mansfelder Landes von der Reformation bis 1800* und in einem als Datenbank aufgebauten *Verzeichnis mitteldeutscher Musiker (1517–1800)* bleibt daher weiterhin das Ziel der Arbeit. Insgesamt wird dieses Verzeichnis Übersichten zu den Kantoren und Organisten von der Reformation bis 1800 in ca. 360 Städten enthalten.

Ebenfalls in die Datenbank der MBM einfließen soll das *Werkverzeichnis von Johann Ludwig Krebs* (Bearbeiter: Felix Friedrich). Arbeiten am *Chorbuch von Pegau 1584* (Susanne Ansorg) gingen einher mit mehreren Aufführungen von Kompositionen aus diesem Quellenmaterial, ein gutes Beispiel also für die Verknüpfung von Wissenschaft und Praxis.

Auch im Berichtsjahr hat sich die MBM erneut an der Förderung von zu restaurierenden Beständen aus mehreren Adjuvantenarchiven beteiligt. Die dank der bisherigen Unterstützung durch die MBM restaurierten und vor dem Verfall bewahrten Manuskripte wurden vom Thüringischen Landesmusikarchiv verfilmt und werden im Internationalen Quellenlexikon der Musik erfasst. Es ist gelungen, sowohl für die Forschung als auch für Aufführungen hochrangige Kompositionen zur Verfügung zu stellen; Nachfra-

gen sind bislang aus dem In- und Ausland eingegangen. Die Restaurierung historischer Grafiken der Sammlung des Bachhauses Eisenach konnte 2005 zum Abschluss gebracht werden.

Im Rahmen der *Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte* (hrsg. von Wolfgang Ruff) ist folgender Band erschienen:

Ulrike Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*. Harrer, der trotz seiner Bedeutung für die sächsisch-polnische Musikgeschichte und als Thomaskantor in der Nachfolge Bachs von der Forschung bisher nur peripher gewürdigt wurde, stand auch im Mittelpunkt eines länderübergreifenden Projekts: der erstmaligen Wiederaufführung seiner Passionskantate *La Passione del nostro Signore*. In der Einstudierung des *Telemannischen Collegiums* und des *Kammerchors Michaelstein* unter der Gesamtleitung von Ludger Rémy gelangte das Werk im Kloster Michaelstein, in Weimar (im Rahmen der Thüringer Bachwochen) und im sächsischen Auerbach (innerhalb der Auerbacher Kirchenmusiken) zur Aufführung. Diese Kooperation zwischen der MBM, der Stiftung Kloster Michaelstein, der Stadt Weimar und der Kirchengemeinde St. Laurentius Auerbach erwies sich als sehr erfreulich, und es wäre zu wünschen, dass sich noch weitere Veranstalter dieser beeindruckenden Kantate annehmen würden.

In die Reihe der länderübergreifenden Vorhaben fallen auch die *Ausstellungskonzerte in mitteldeutschen Musiker-Museen* unter dem Titel: *Meisterwerke der Barockmusik*. Insgesamt fanden neun Konzerte im Bachhaus Eisenach, im Händelhaus Halle und im Bach-Archiv Leipzig statt; Interpreten waren die Ensembles *InCanto*, *Camerata Leipzig* und *Quattrovaganti*, wobei letzteres von der Werkauswahl her ein wenig überfordert schien. Der Publikumszuspruch lag weit über den Erwartungen, und von daher ist es umso bedauerlicher, dass die Zuwendungsgeber der MBM sich gegen eine Fortsetzung dieses Vorhabens ausgesprochen haben.

Mitteldeutsche Meister der Ouvertüren-Suite überschrieb *La Stagione* (Frankfurt/Main) sein Konzertprogramm; zu hören waren u. a. Werke von Johann Friedrich Fasch, Jan Dismas Zelenka, Georg Philipp Telemann und Johann Sebastian Bach. „Unser Programm“, so führt der Ensembleleiter Michael Schneider aus, „bildet verschiedene Ausprägungen dieser Ouvertüren-Praxis des deutschen Hochbarock ab, zu dem vor allem die mitteldeutschen Komponisten Hunderte von repräsentativen Beispielen hinterlassen haben“. Aufführungsorte waren die sehr stark frequentierte Dresdner Frauenkirche und der Schinkelsaal des Magdeburger Gesellschaftshauses sowie die nur spärlich besuchte Georgenkirche in Eisenach.

Die musikalische Jugendförderung nimmt einen wichtigen Platz in der Arbeit der MBM ein. Nachdem wir 2004 einen Kompositionswettbewerb für Studenten unter dem Thema: *Klangraum – Raumklang* bundesweit ausgeschrieben hatten (vgl. auch *Jahrbuch der MBM 2004*, S. 353), beschloss die Jury unter dem Vorsitz von Eckart Lange aufgrund der eingereichten Arbeiten, keine Preise zu vergeben. Für einstudierungs- und aufführungswürdig erachtete sie dennoch vier Kompositionen. Innerhalb eines Workshops unter Anleitung der Juroren Martin Christoph Redel (Detmold) und Wilfried Krätzschar (Dresden) wurden sie in der Stiftskirche St. Cyriakus zu Gernrode einstudiert; für die Zusammenstellung der Ensembles zeichnete das Jurymitglied Reinhard Wolschina (Weimar) verantwortlich. Am 12. Juni wurden in der ältesten romanischen Kirche Sachsen-Anhalts folgende Kompositionen der Öffentlichkeit vorgestellt:

Kosmos – Die Äusseren und Inneren Kreise (Benedikt Schiefer, *1978),
KTP – Kontrapunkt (Julia Schröder, *1977),
April-Musik (Ludger Kisters, *1975) und
Kompositionen für 10 Instrumente im Raum (Christian Scheel, *1981).

Interpreten waren Studenten der Weimarer Hochschule für Musik „Franz Liszt“ unter dem Dirigat von Johannes Klumpp. Eingeleitet wurde das Konzert durch eine *Passacaglia* von Dietrich Buxtehude, gespielt vom Organisten zu St. Cyriakus, Eckhart Rittweger, der sich auch bei der Organisation vor Ort als sehr kooperativ erwies.

Nunmehr zum dritten Mal konnte 2005 der *Internationale Telemann-Wettbewerb* durchgeführt werden. Er wurde 2001 mit der Absicht ins Leben gerufen, den reichen Schatz anspruchsvoller Kammermusik von Georg Philipp Telemann stärker ins Bewusstsein junger Musiker zu rücken. Dieses Mal war er ausgeschrieben für die historischen Streichinstrumente Barockvioline und Viola da gamba. Veranstalter waren wieder die Telemann-Gesellschaft e.V. (Internationale Vereinigung), der zugleich auch die Organisation oblag, und die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Ihnen stand eine Reihe von Förderern und Sponsoren zur Seite, von denen hier nur die Stadt Magdeburg, die Stadtsparkasse Magdeburg und die Lotto-Toto GmbH Sachsen-Anhalt herausgegriffen seien. Der hochkarätig besetzten Jury gehörten Jaap ter Linden (Niederlande), Siegfried Pank (Deutschland), Peter Reidemeister (Schweiz) und Simon Standage (Großbritannien) an.

Die insgesamt 20 Teilnehmer des Wettbewerbs (Barockvioline: 13, Viola da gamba: 7) kamen aus China, Deutschland, Frankreich, Japan, Österreich, Portugal und Spanien; das Durchschnittsalter betrug 28 Jahre. Nach drei Wettbewerbsrunden ermittelte die Jury folgende Preisträger: Miki Takahashi, Barockvioline (Japan), Yi Mo, Barockvioline (China) und Frauke Hess, Viola da gamba (Deutschland). Die Preisgelder stellte die MBM zur Verfügung. Darüber hinaus stifteten die Melante-Stiftung Magdeburg einen Sonderpreis für die beste Ausführung stilgerechter eigener Verzierungen (Miki Takahashi) und der Bärenreiter-Verlag den Bärenreiter Urtext-Preis (Juliane Laake, Deutschland). Die Preisträger überzeugten das Publikum durch ihre Leistungen im Abschlusskonzert am 13. März im Magdeburger Gesellschaftshaus. Nicht nur dieses Konzert, sondern auch die Wettbewerbsrunden und die Veranstaltungen des Rahmenprogramms wiesen erstaunlich hohe Besucherzahlen auf. Gerade diese Anteilnahme des Publikums am Fortgang des Wettbewerbs, das „Mitfiebern“ mit den Teilnehmern bestärken die Veranstalter in ihrer Überzeugung, mit dieser Fördermaßnahme des künstlerischen Nachwuchses den richtigen Weg beschritten zu haben. Nachfolgekonzerte im Rahmen der Thüringer Bachwochen, des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs in Leipzig, einer Veranstaltung der Telemann-Gesellschaft Hamburg und eines Musikfestes in der Telemann-Stadt Bad Pyrmont sind in Planung.

2005 war die MBM nicht auf der Musikmesse *Musicora* vertreten, sondern auf der Internationalen Tourismus-Börse (ITB) in Berlin; teilgenommen haben das Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, das Bachhaus Eisenach, die Silbermann-Gesellschaft Freiberg, die Stiftung Kloster Michaelstein und das Telemann-Zentrum Magdeburg.

Das Resultat blieb jedoch hinter den Erwartungen zurück, da nicht das geeignete Klientel vorhanden war. Als Positivum war lediglich die Nachfrage nach Orgelreisen (Silbermann-Orgeln, Straße der Romanik) zu verzeichnen.

Derartige Kulturreiseangebote werden im Rahmen unseres Projektes *Vermarktung mitteldeutscher Barockmusik* erstellt, das von den Landesmarketinggesellschaften bzw. den Wirtschaftsministerien unserer drei Länder finanziert wird. Den Internetauftritt www.mitteldeutsche-barockmusik.de haben wir noch erweitern und verbessern können.

Anlässlich des Tages der deutschen Einheit hat sich 2005 das Land Sachsen-Anhalt in Frankreich präsentiert. Als Vertreterin der Musik hat die Geschäftsführerin der MBM eine Einladung von Ministerpräsident Wolfgang Böhmer und dem deutschen Botschafter in Paris erhalten; bei der Veranstaltung in dessen Residenz waren auch Bundespräsident Horst Köhler und Premierminister Dominique de Villepin anwesend. Als „musikalischen Export“ könnte man das Konzert mit dem *Ensemble Sagittarius* bezeichnen, das zuvor im Rahmen der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* in Bad Köstritz aufgeführt und in Paris wiederholt wurde (der MBM entstanden dadurch keine zusätzlichen Kosten).

Neben den eigenen Vorhaben konnten 2005 von der MBM wieder zahlreiche Projekte in den drei Ländern gefördert werden: in Sachsen 34, in Sachsen-Anhalt 20 und in Thüringen 10. Auch in diesem Jahr wurden wieder zahlreiche Schätze ausgegraben und zutage gefördert, die von der außerordentlichen musikalischen Vielfalt in unserer Region Zeugnis ablegen.

Das Präsidium der MBM traf sich anlässlich des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik* am 22. Mai in Köthen und vor der ordentlichen Mitgliederversammlung am 2. Dezember in Leipzig (Grassi-Museum). Auf der Mitgliederversammlung kündigte die Geschäftsführerin an, dass die Zuwendungsgeber künftig neue Förderschwerpunkte setzen, wobei das nationale Interesse verstärkt Berücksichtigung finden müsse. Unter dem Vorsitz des Landes Thüringen ist das Kuratorium am 20. Juni 2005 und am 26. Oktober 2005 im Erfurter Kultusministerium zusammengekommen. Seit Antritt der neuen Bundesregierung übt Bernd Neumann das Amt des Beauftragten für Kultur und Medien aus.

Mitglieder der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik
Insgesamt: 57 (Stand 5.12.2005)

Natürliche Personen: 31

1	Prof. Dr. Detlef Altenburg	Weimar
2	Ilse Baltzer	Berlin
3	Prof. Dr. Werner Breig	Erlangen
4	Prof. Dr. Manfred Fechner	Jena
5	Dr. Eszter Fontana	Leipzig
6	Prof. Dr. Helen Geyer	Weimar/Eisenach
7	Prof. Dr. Karl Heller	Rostock
8	Prof. Dr. Klaus Hortschansky	Münster
9	Prof. Dr. Konrad Küster	Freiburg
10	Carsten Lange	Magdeburg
11	Prof. Dr. Eckart Lange	Weimar
12	Prof. Dr. Helmut Loos	Leipzig
13	Stefan Maas	Batzdorf
14	Prof. Dr. Eberhard Möller	Zwickau
15	Dr. Wolfgang Müller	Ilmenau
16	Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg	Dresden
17	Prof. Siegfried Pank	Leipzig
18	Ute Poetzsch-Seban	Magdeburg
19	Prof. Ludger Rémy	Dresden
20	Maria Richter	Dresden
21	Prof. Dr. Wolfgang Ruf	Halle
22	Norbert Schuster	Dresden
23	Prof. Dr. Wilhelm Seidel	Neckargemünd
24	Wolfgang Stolze	Hamburg
25	Renate Unger	Leipzig
26	Prof. Dr. Walter Werbeck	Greifswald/Höxter
27	Karl Dieter Wagner	Schneverdingen
28	Dr. Andreas Waczkat	Celle
29	Prof. Dr. Christoph Wolff	Leipzig/Cambridge MA
30	Dr. Peter Wollny	Leipzig
31	Dr. Harry Ziethen	Oschersleben

Juristische Personen: 19

1	Academia Musicalis Thuringiae (AMT) e.V.	Weimar
2	Arbeitskreis Georg Philipp Telemann e.V.	Magdeburg
3	Bach-Archiv Leipzig	Leipzig
4	Bachhaus Eisenach GmbH	Eisenach
5	Dresdner Hofmusik e.V.	Dresden
6	Ev.-Luth. Domgemeinde St. Marien	Freiberg
7	Förderkreis Reinhard-Keiser-Gedenkstätte e.V.	Teuchern
8	Gottfried-Silbermann-Gesellschaft e.V.	Freiberg
9	Thüringer Bachwochen e.V.	Weimar
10	Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt GmbH	Bad Lauchstädt
11	Internationale Fasch-Gesellschaft e.V.	Zerbst
12	Kulturstätten Landkreis Köthen / Bachgedenkstätte	Köthen
13	Stadt Halle	Halle
14	Stadt Altenburg	Altenburg
15	Michael-Praetorius-Gesellschaft e.V.	Creuzburg
16	Neue Bachgesellschaft e.V.	Leipzig
17	Schütz-Akademie e.V.	Bad Köstritz
18	Stiftung Kloster Michaelstein	Blankenburg
19	Weißenfelser Musikverein e.V.	Weißenfels

Ehrenmitglieder: 7

1	Prof. Dr. Günter Fleischhauer (†)	Halle
2	Dr. Wolf Hobohm	Magdeburg
3	Dr. Claus Oefner	Eisenach
4	Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze	Leipzig
5	Dr. Ingeborg Stein	Weimar
6	Prof. Dr. Wolfram Steude	Dresden
7	Dr. Edwin Werner	Halle

Abkürzungsverzeichnis

Bibliographische Abkürzungen

AcM	Acta Musicologica
ADB	Allgemeine Deutsche Biographie
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst
DJbM	Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft
EDM	Das Erbe deutscher Musik
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MGG2	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe
NGroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
NGroveD2	The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians
RISM	Répertoire international des sources musicales
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

RISM-Sigel

A-Ssp	Salzburg, St. Peter, Musikarchiv
A-Su	Salzburg, Universitätsbibliothek
A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musikabteilung
B-Br	Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1er
CH-Bu	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität
D-ABGa	Annaberg-Buchholz, Kantoreiarchiv St. Annen
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-BAUd	Bautzen, Domstift und Bischöfliches Ordinariat
D-BDk	Brandenburg, Katharinenkirche, Notenarchiv
D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek
D-EIa	Eisenach, Stadtarchiv
D-ERu	Erlangen, Universitätsbibliothek
D-F	Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek
D-Gs	Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek
D-GOl	Gotha, Forschungsbibliothek
D-GRu	Greifswald, Universitätsbibliothek
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
D-HN	Herborn, Bibliothek des Evangelischen Theologischen Seminars
D-HSj	Helmstedt, Juleum
D-KA	Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Musikabteilung
D-Lr	Lüneburg, Ratsbücherei und Stadtarchiv

D-MAs	Magdeburg, Stadtbibliothek
D-MAsa	Magdeburg, Stadtarchiv
D-MAt	Magdeburg, Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung
D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung
D-Ngm	Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek
D-Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek
D-Sl	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-SWl	Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek, Musiksammlung
D-USch	Ulm, Von Schermer'sche Familienstiftung, Bibliothek
D-W	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Musikabteilung
D-WGp	Wittenberg, Evangelisches Predigerseminar, Bibliothek
F-Pn	Paris, Bibliothèque Nationale
I-Fc	Florenz, Biblioteca del Conservatorio di Musica
PL-GD	Gdańsk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk
PL-Kj	Krakow, Biblioteka Jagiellońska
US-Wc	Washington, Library of Congress

Personenregister

- Abbt, Thomas 295
Adam von Fulda 48, 68
Adler, Hans 158
Adlung, Jakob 214
Agnes, Gräfin von Barby 195
Agricola, Johann Friedrich 346
Agricola, Martin 25, 139, 147, 171–187,
201, 205f., 213, 268, 346
Alber, Erasmus 190
Albert, Heinrich 203
Albinoni, Tommaso 317
Albrecht, Christian August 245, 247, 249
Albrecht von Brandenburg, Kardinal 71–83,
107
Aldringen, Johann von 117
Alemann, Heinrich 172
Alexander VI., Papst 29
Allendorf, Johann Ludwig Conrad 134
Altenburg, Michael 322
Ameln, Konrad 210
Amerbach, Bonifacius 52
Amsdorff, Nikolaus von 171–173, 175, 179,
181f., 190, 211
Ancina, Giovenale 50
Anna Amalia, Prinzessin von Preußen 343
Arlt, Wulf 198
Arnt von Aich 54, 57, 59
Artusi, Giovanni Maria 102
Asmus, Helmut 209
Asper, Ulrich 33
Axmacher, Elke 243
Azanchewskij, Michail Pawlowich 342
- Bach, Anna Magdalena 309f., 339
Bach, Carl Philipp Emanuel 243, 262f., 266,
308, 312, 321, 340, 343f.
Bach, Christiana Sophia Henrietta 310
Bach, Johann Christoph Friedrich 339
Bach, Johann Sebastian 17, 149, 243, 246,
307–318, 339f., 342–344, 346
Bach, Wilhelm Friedemann 309
Bachmann, Heinrich Wilhelm 284, 289f.
Bachmann, Johannes 125
- Bade, Klaus 198
Bahlcke, Joachim 328
Bake, Reinhard 109
Balzer, Bernd 23
Bambach, Johann Adolph 302
Banck, Johann Karl Heinrich 224, 229, 235
Bartholomesi, Johann Christoph Gottfried
265
Baselt, Bernd 323
Baur, Samuel 299
Becker, Dietrich 203
Beheim, Martin 131
Behrens, Michael 226
Beims, Hermann 114
Beißwenger, Kirsten 339
Bél, Matthias 163
Benda, Franz 297
Berger, Arnold E. 23
Berghauer, Johann Christian Friedrich 244
Besser, Theodor Gottlieb 231, 235
Betzel, Andreas 142
Beyer, Johann Friedrich 164
Biel, Gabriel 85
Bitter, Carl Heinrich 308
Blankenburg, Walter 35
Blarer, Ambrosius 208
Blaschke, Karlheinz 43, 328
Blocius, Johannes 143
Blume, Friedrich 17, 18
Bojanowski, Paul von 309
Borchardt, Heiko 285, 296
Borchert, Friedrich 220
Borheck, August Christian 168
Borris-Zuckermann, Siegfried 340
Bosinski, Gerhard 125
Botterweck, Johann Friedrich 163
Boysen, Friedrich Eberhard 273
Brack, Georg 68
Brandt, Jobst vom 69
Brantner, Wolf 331
Braun, Werner 103, 243, 323
Bredwitz, Johann 234
Breig, Werner 316

- Breithaupt, Joachim Justus 160
Breitkopf, Johann Bernhard 273
Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel 261f.,
273
Brendel, Franz 17
Breuer, Peter 43
Briegel, Wolfgang Carl 322
Brinzing, Armin 202
Brumbey, Carl Wilhelm 302
Brusniak, Friedhelm 33, 35
Buchmann, Lutz 268, 298f., 301
Bugenhagen, Johannes 43, 46, 180, 189
Bunge, Rudolf 308
Burck, Joachim a 206, 212
Burckhardt, Jacob 14
Burmüller, Johann Christian 224, 226–228,
230, 235
Burke, Peter 205
Burmeister, Joachim 21
Butler, Gregory 317
- Caccini, Giulio 16
Calella, Michele 20
Calvin, Johannes 29
Calvisius, Sethus 103, 145
Carolowitz, Georg von 212
Caspari, Rolf 67
Castiglione, Baldassare 205
Charlotte Sophie von Dennstädt 135
Cherubim, Dieter 298
Christ, Johann Friedrich 163
Christian, David 97
Christian Ludwig, Markgraf von
Brandenburg 310, 312
Chrysander, Friedrich 319
Cicero, Marcus Tullius 255
Cisteró, José María Llorens 30
Claude, Dietrich 209
Clemens non Papa 49, 200, 329
Cochlaeus, Johann 81
Compenius, Heinrich 213, 225
Compère, Loyset 54
Contarini, Gasparo 32
Coppini, Aquilano 50
Coppini, Aquilino 50
Cramer, Carl Friedrich 230, 233, 246, 267
- Cranach, Lucas d. Ä. 43, 73–75, 79, 83
Crecquillon, Thomas 37, 49
Cremcov, Valentin 139, 144
Crist, Stephen A. 125
Crusius 235
Cvetko, Dragotin 335
- d'Este, Alfonso 29
d'Este, Ercole I. 27
d'Este, Ercole II. 29
d'Este, Ippolito 32
Dadelsen, Georg von 340
Dalberg, Johann Wolfgang von 75
Danckerts, Ghiselin 24, 31f.
Daucher, Adolph 43
Debuch, Tobias 343
Decius, Nicolaus 127
Decker, Johann 225, 227
Dehnhard, Walther 27, 191
Deichmann, Heinrich 143
Delbrück, Johann Friedrich Gottlieb 160,
166f.
Delfino, Antonio 50
Demandt, Alexander 110
Demantius, Christoph 146, 333, 337
Derron, Marianne 53
Dietrich, Sixtus 93, 201
Döbbelin, Karl Konrad Kasimir 303
Doles, Johann Friedrich 321
Donato, Baldassare 67
Donndorf, Agneta 333
Dornavius, Caspar 330
Dorndorf, Jobst 43
Dragendorf, Dionysius 201
Dressler, Gallus 139, 147, 189–195, 197,
199–208, 212
Ducis, Benedictus 68, 201, 204
Dülmen, Richard van 99
Dunning, Albert 29
Dürer, Albrecht 79
Dürr, Alfred 339
- Eccard, Johann 20
Edler, Arnfried 232
Edwards, Mark U. 23
Egenolff, Christian 59

- Ehbrecht, Wilfried 106
 Ehrenburg, Maximilian 235
 Elm, Kaspar 108
 Eltz, Melchior von 64
 Engelhardt, Salomon 49
 Engelke, Bernhard 209, 214, 219, 223
 Erasmus von Rotterdam 72, 172
 Erdmann, Georg 307
 Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm Freiherr
 von 303
 Erler, Georg 144
 Ernst, Kurfürst von Sachsen 72, 80, 84, 105
 Ertle, Sebastian 213
 Eschenburg, Johann Joachim 260
- Faber, Gregor 200
 Faber, Heinrich 16, 21
 Fabricius, August Heinrich 303
 Fabricius, Georg 177
 Falkenberg, Dietrich von 108
 Fano, Giovanni da 29
 Fasch, Johann Friedrich 135, 310
 Faulicke, Daniel 234
 Febvre, Lucien 13
 Ferdinand II., Römisch-deutscher Kaiser
 117, 121
 Festa, Costanzo 29, 30
 Finck, Heinrich 37, 87, 93f.
 Finscher, Ludwig 14, 19, 194
 Fischer, Albert 125, 132, 217
 Fischer, Gottlob Nathanel 266
 Fischer, Jacob 219
 Fischer, Johannes 285
 Fischer, Michael Gotthard 322
 Fleischer, Oscar 319
 Florey, Gerhard 88
 Forkel, Johann Nikolaus 343, 345
 Formschneider, Hieronymus 57
 Forster, Georg 52, 56, 59f., 62, 66–69
 Förster, Uwe 264
 Franck, Simon 73–78, 80
 Francke, August Hermann 134f., 157
 Francke, August Wilhelm 108
 Francke, Johann 142
 Francke, Johann Christoph 224, 234
 Franz Georg, Fürst von Anhalt 195
- Frecht, Martin 204
 Freedman, Richard 50, 56
 Frensdorf, Martin 203
 Freylinghausen, Johann Anastasius 134
 Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen
 83, 85
 Friedrich I., König von Preußen 310
 Friedrich II., König von Preußen 283, 290,
 296, 340, 342
 Friedrich III., Kurfürst von Brandenburg 115
 Friedrich Wilhelm, Kurfürst von
 Brandenburg 113, 115
 Friedrich Wilhelm I., König von Preußen
 114
 Fritz, H. 69
 Frommann, Erhard Andreas 160
 Frosch, Johannes 93
 Fuchs, Aloys 340, 342
 Funck, Heinz 25, 171
 Funk, Gottfried Benedict 158–160
- Gaffurio, Franchino 102
 Galilei, Vincenzo 102
 Galliculus, Johannes 37, 84, 93
 Gallus, Johannes 33
 Gallus, Nikolaus 190
 Gebauer, Johann Justinus 298, 301
 Gebauer, Johann Wilhelm 301
 Geck, Martin 312
 Gehrman, C. G. 235
 Gellert, Christian Fürchtegott 159, 161, 286
 Georg der Bärtige, Herzog von Sachsen 81,
 83
 Georg von Anhalt 127
 Gerber, Ernst Ludwig 142
 Gerhard, Carl 37
 Gerhardt, Paul 132
 Gericke, Hans Otto 108
 Gessner, Salomon 299
 Gibel, Otto 147–149
 Glarean, Heinrich 16, 18, 20, 22, 48, 54–56
 Gleim, Daniel Conrad Vollrath 264
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 254, 264,
 266, 284f., 287, 289f., 296, 300
 Glich, Victorin 333
 Glöckner, Andreas 311

- Glossenus, Nikolaus 173, 175
 Gluck, Christoph Willibald 255, 257
 Göbel, Johann Jeremias 311
 Goethe, Johann Wolfgang von 166, 278
 Goldhagen, Johann Eustachius 158
 Gondolatsch, Max 327, 332
 Görlitz, Johann Friedrich 149
 Götten, Christoph 230, 234
 Götten, Gabriel Wilhelm 133
 Gottron, Adam 75
 Gottwald, Clytus 35, 37, 39
 Goudsblom, John 97
 Gozzi, Marco 48
 Graff, Johann Christoph 226
 Graff, Johann Dietrich Christian 235
 Graun, Carl Heinrich 243, 260, 270f., 297
 Graupner, Christoph 243
 Grefinger, Wolfgang 69
 Gregor I., Papst 75
 Greiter, Matthias 69
 Grimm, Heinrich 91, 139–156, 200, 219, 223
 Große, Gottfried 160
 Grosse, Markus Christfried 264
 Grosser, Samuel 331
 Groth, Renate 102
 Grothen, David 143
 Grünewald, Matthias 79
 Grüß, Hans 18
 Guericke, Otto von 106, 109–113
 Gundlach, Klaus-Jürgen 320
 Gurlitt, Johann Gottfried 162, 166
 Gustav II. Adolf, König von Schweden 108
- Haake, W. G. 234
 Hagedorn, Friedrich von 287
 Hähn, Johann Friedrich 137, 160f.
 Hamann, Johann David 226
 Hammerschmidt, Andreas 336f.
 Hammerstein, Reinhold 42
 Händel, Georg Friedrich 270f., 319, 335
 Handl-Gallus, Jacob 329, 334–337
 Hane, Philipp 218
 Hardt, Hermann von der 125
 Harnisch, Otto Siegfried 49
 Harrach, Ernst Adalbert von, Kardinal 119, 121
 Harrer, Gottlob 243, 347
 Härtel, Hermann 263
 Hartwig, Rudi 105
 Hase, Hermann von 261f.
 Hasse, Jacob 224–227, 234
 Hasse, Johann Adolf 260, 270f.
 Hassler, Hans Leo 51
 Haupt, Leopold 332
 Hauptmann, Moritz 342
 Hauschild, Peter 319
 Haußmann, Valentin Bartholomäus 234
 Hechtel, Daniel Christian 286
 Heermann, Johann 131
 Heidler, Georg 233
 Heidrich, Jürgen 16, 27, 48, 83, 192, 202, 260
 Heinichen, Johann David 339
 Heinrich der Fromme, Herzog von Sachsen 83
 Heintz, Wolff 79, 81
 Hell, Helmut 340
 Heller, Veit 41
 Helmbold, Ludwig 131
 Hemmerde, Carl Hermann 299
 Hennig, Kurt 59
 Herbing, August Bernhard Valentin 224, 226f., 229, 233f., 238
 Herchert, Gaby 53
 Herder, Johann Gottfried 255
 Hergt, Christoph Gottfried 267
 Herman, Nikolaus 131
 Herrer, Michael 50
 Hertel, Gustav 114, 211
 Hesse, Hans 43
 Hesus, Helius Eobanus 192
 Hickmann, Hans 42
 Hiersche, Johann Caspar 234
 Hilderich, Edo 201
 Hiller, Johann Adam 261f., 321
 Hitzig, Wilhelm 261
 Hobohm, Wolf 171, 223, 261, 264, 268
 Höfer, Benedict 234
 Höffling, Johann 143
 Hoffmann, Friedrich Wilhelm 110
 Hofhaimer, Paul 56, 66, 68f., 87, 89, 93

- Hohlfeld, Stephan 329
 Hollander, Christian 329
 Holstein, Hugo 171, 220, 223, 284
 Höltzner, David Georg 235
 Holzapfel, Rudolph 283
 Holzmärker, Wilhelm 235
 Homer 172
 Hoppe, Friedrich Just 233
 Hoppe, Günther 309
 Hortschansky, Klaus 101
 Höß, Irmgard 173
 Hostovsky, Alois 303
 Hülße, Friedrich 210
 Hutschenreiter, Georg Gottfried 164

 Ilgenstein, Friedrich Rudolph 298
 Illyricus, Matthias Flacius 179, 190, 193
 Immermann, Johann Gottlieb 158
 Immermann, Karl 115
 Ingen, Ferdinand van 204
 Isaac, Heinrich 37f., 51, 55f., 69

 Jacobi, Friedrich Heinrich 198
 Jacobs, August 297
 Jecht, Richard 327
 Jeep, Johann 49
 Joachim Ernst, Fürst von Anhalt-Zerbst 202
 Joachim II., Kurfürst von Brandenburg 72,
 74, 81
 Jonas, Justus 94
 Josquin des Prés 16, 18–22, 25, 27, 37, 48f.,
 54, 329
 Jung, Hans Rudolf 231, 322
 Junghans, Helmar 72
 Jürgensmeier, Friedhelm 71
 Just, Martin 49, 85

 Kade, Otto 24
 Kaden, Christian 98
 Kaestner, Rudolf 251
 Kaiser, Georg 115
 Kalisch, Volker 53
 Karl V., Römisch-deutscher Kaiser 25, 179,
 190
 Karsch, Anna Louisa 284, 290
 Kaufmann, Henry W. 14

 Kaufmann, Thomas 211
 Kawerau, Waldemar 262f., 293
 Kayser, Bernhard Christian 310
 Kempff, Pancratius 25f.
 Keyser, August Werner 235
 Kinkeldey, Otto 320
 Kirnberger, Johann Philipp 230f., 241, 265,
 339–346
 Kittel, Johann Christian 322
 Klaus, David 208
 Kleinen, Michael 209
 Klemm, Hans 234
 Klinge, Melchior 213
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 166, 251–257,
 266f., 270, 284, 286f., 296f., 299f., 305
 Kmetz, John 52, 59
 Knaust, Johann Heinrich 59
 Knauthen, Christian 330
 Knöfel, Johann 329, 336f.
 Knorre, Ernst Christoph Friedrich 301f.
 Knüpfer, Sebastian 323
 Köhler, Hans-Joachim 23
 Kolb, Robert 171
 Kollmar, Ulrike 243
 Könnecke, Johann Christoph 165
 Konrad, Claudia 351, 356
 Köpken, Friedrich von 247, 261, 263f., 269,
 285, 293–301, 303
 Koudal, Jens Henrik 198
 Krabbe, Wilhelm 203
 Kraft, Günther 322
 Kramer, Christian 143f.
 Kramer, Erasmus 143f.
 Kranz, Johann Andreas 267, 277
 Kretschmann, Karl Friedrich 256
 Kretschmer, Karl 319
 Krickeberg, Dieter 175
 Krieger, Johann Philipp 320, 323
 Kriewald, Heike 287
 Kroos, Renate 211
 Krüger, Eduard 17
 Krusche, Friedemann 157
 Kuen-Belasy, Johann Jakob von, Erzbischof
 91
 Kugelmann, Paul 58
 Kühnau, Friedrich 235

- Kühnau, Johann Christoph 230, 235, 241,
264, 267, 278
 Kümmerle, Salomon 216
 Kunzen, Friedrich Ludewig Aemilius 267
- Laeger, Alfred 220
 Lahne, Werner 109
 Lahsius, Heinrich Thimotheus 163
 Lang, Matthäus, Kardinal 87, 89
 Lange, Johann 203
 Lapidida, Erasmus 68
 Lasso, Orlando di 15, 24, 49–51, 56, 64,
220, 329
 Lauterbach, Johann 205–208
 La Rue, Pierre de 54
 Lechner, Leonhard 51
 Lehndorff, Ernst Ahasverus Heinrich, Graf
von 291
 Lehr, Leopold Franz Friedrich 134
 Leichtentritt, Hugo 211
 Lemmel, Monika 251
 Leopold, Fürst von Anhalt-Köthen 308–310
 Leopold I., Fürst von Anhalt-Dessau 229
 Leopold III. Friedrich Franz, Fürst von
Anhalt-Dessau 260
 Leo X., Papst 19, 30, 71
 Lessing, Gotthold Ephraim 290
 Lichtwer, Magnus Gottfried 286
 Liebecke, Johann Christian Gotthilf 303
 Liliencron, Rochus Freiherr von 24
 Lillo, George 158
 Lindecke, Karl Gottfried 112
 Lindner, Benjamin 135
 Lippe, Simon Conrad 234, 398
 Lipphardt, Walther 91
 Listenius, Nikolaus 330
 Littich, Johann 49
 Loach, Donald Glenn 56
 Lösche, Hieronymus 219
 Lossius, Lucas 207
 Lucanus, Ambrosius 127
 Luchini, Gregorius 220
 Ludovicus, Laurentius 330
 Ludwig-Casimir, Graf von Hohenlohe-
Neuenstein 208
 Ludwig XII., König von Frankreich 29
- Lüntzel, Stephan 143, 144
 Lusitano, Vicente 31
 Luther, Martin 17–20, 22–25, 29f., 33,
38f., 43f., 72–74, 81, 86, 89–91, 93, 107,
123–129, 131, 133, 136, 165, 171–173,
177–181, 189, 210f., 213
 Luther, Wilhelm Martin 189, 200f., 212
 Lütteken, Laurenz 24, 260, 270
- Machinger 62f., 68f.
 Madai, David Samuel von 294
 Magdeburg, Joachim 67
 Magro, Agostino 14
 Mahu, Stephan 32
 Maistre Jhan 24, 27, 29f.
 Major, Georg 175
 Mann, Golo 118
 Marchand, Louis 308f.
 Marenzio, Luca 50f.
 Marpurge, Friedrich Wilhelm 261, 268, 344f.
 Märtens, Otto Philipp 230, 235
 Mathesius, Johann 82
 Mattheson, Johann 142
 Matthisson, Friedrich Theodor Ludwig 295
 Maul, Michael 311
 Maximilian I., Römisch-deutscher Kaiser 54,
56, 87
 Mayrhofer, Wolfgang 211
 Meier, Georg Friedrich 158f., 294
 Meiland, Jacobus 206
 Meinecke, August Christoph 216
 Meinshausen, J. A. L. 235
 Meister, Joachim 330, 335
 Melanchthon, Philipp 172, 177, 179, 181,
189–193, 195, 207f., 330
 Menne, Karl 263, 299, 301
 Menninghaus, Winfried 252
 Mentzer, Johann 134
 Mertens, Volker 55, 58
 Meyer, Bernhard 234
 Meyer, P(i)eter 203
 Michael, Tobias 142
 Michelet, Jules 14
 Mieke, Lutz 210
 Miller, Andreas 49
 Miller, Johann Martin 269

- Moeller, Bernd 23, 179
 Mohr, Peter 93
 Moller, Martin 131
 Mönch von Salzburg 89
 Montanus, Johannes 200
 Monte, Philippe de 15
 Monteverdi, Claudio 50, 56
 Moritz, Karl Philipp 166
 Moritz, Kurfürst von Sachsen 83, 179
 Moser, Dietz-Rüdiger 23
 Mouton, Jean 37, 38
 Mozart, Wolfgang Amadeus 302, 340
 Müller, Christian Heinrich 235
 Müller, Friedrich Ernst 84
 Müller, Johann Christian Samuel 235
 Müller, Johann Daniel 126, 130f.
 Müller, Johann Gottwerth 287
 Müller, Nicolaus 234
 Münz, Rainer 197
 Musa, Antonius 37
 Musculus, Balthasar 49
 Mushacke, August Ludwig 235
 Mylius, Martin 330, 333, 335

 Nägele, Rainer 199
 Nathanel, Fischer, Gottlob 274
 Neander, Petrus 49
 Neubauer, Ernst 143
 Neuber, Ulrich 200
 Neudi, Johann 224, 234
 Nickel, Johann 143
 Nicolai, Friedrich 269
 Nicolai, Gottlob Samuel 298
 Niedt, Friedrich Erhard 339
 Nieman, Nikolaus 143
 Niemeyer, Agnes Wilhelmine 304
 Niemeyer, August Hermann 245, 263f., 267,
 269f., 272, 276–278, 293–305
 Niemöller, Klaus Wolfgang 204
 Nitzsch, Peter 67
 Noack, Elisabeth 323
 Norbert von Xanten 108, 117–121
 Notker Balbulus 91
 Nowacki, Edward 16
 Nowak, Adolf 20
 Nugent, George 29, 33

 Nüsler, Gottfried Christian 203
 Nuth, Ludwig 303

 Obrecht, Jakob 94
 Ockeghem, Johannes 153
 Oeglin, Erhart 51–55, 57–59, 66, 68
 Oelschlägel, Michael 142
 Oexle, Otto Gerhard 13
 Oley, Johann Christoph 310
 Opel, Julius 114
 Opfermann, Bernhard 212
 Ornithoparch, Andreas 84
 Orto, Marbianus de 54
 Oswald von Wolkenstein 47
 Othmayr, Caspar 59, 68f.
 Ott, Hans 59
 Otto, Johann Andreas 165
 Otto I., Römisch-deutscher Kaiser 106, 112,
 210

 Pabst, Johann Zacharias 226
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 15f., 24,
 50
 Palme, Rudolph 213, 225
 Patzelt, Hermann 135
 Patzke, Samuel 245, 249f., 256, 261, 286,
 298f.
 Pätzold, Stefan 220
 Paul IV., Papst 32
 Perlik, Romuald 120
 Peschin, Gregor 93
 Petzsch, Christoph 55
 Pezelius, Christoph 205
 Pfeil, Syndikus 195
 Pflugk, Julius 81
 Phalesius, Petrus 200
 Pietschmann, Dietrich 209, 232
 Pinello, Giovanni Battista 49
 Pleß, Agnes 75
 Pockels, Friedrich Gottlieb 165
 Praetorius, Ernst 320
 Praetorius, Gottschalk 175, 177f.
 Praetorius, Michael 101, 214, 220, 225, 336
 Prager 235
 Printz, Wolfgang Caspar 103
 Profe, Ambrosius 49

- Puhle, Matthias 106
Pühler, Johann 49, 56
Puschmann, Adam 329, 331
Puschmann, Zacharias 329, 331
Puteanus, Erycius 145
Pythagoras 172
- Questenberg, Gerhard von 118
Questenberg, Hermann von 118
Questenberg, Kaspar von 117–121
- Raabe, Wilhelm 190
Rab, Valentin 191
Rambach, Johann Jacob 163f., 292
Ramler, Karl Wilhelm 286, 290, 296
Rampe, Siegbert 312–314, 317
Ranke, Leopold von 13
Ratz, Abraham 49
Rautenstrauch, Johannes 86
Redlich, Paul 72, 80
Regnart, Jakob 51
Reichard, Elias Caspar 268, 286, 298
Reichard, Johann Jakob 298
Reichardt, Johann Friedrich 269–272
Rein, Conrad 37f.
Reipsch, Ralph-Jürgen 256
Reissmann, August 17
Reißner, N. 329
Rener, Adam 37
Resewitz, Friedrich Gabriel 160–162, 168
Resinariius, Balthasar 37
Reubke, Adolf 217
Reusch, Johann 191
Reventlow, Juliane von 254
Rhau (Rhaw), Georg 20, 82, 192
Richter, Esaias 144
Richter, Friedrich Adolph 301
Richter, Heinrich 143
Richter, Otto 143f.
Riedel, Friedrich Wilhelm 342
Riemer, Otto 207, 260
Rist, Johann 131, 203
Rittenbach, Willi 84
Ritter, August Gottfried 217
Ritter, Georg 218
Rixner, Jeremias 142
- Rödinger, Christian 125
Roenner, Wilhelm 206
Roensch, Manfred 190
Rohr, Andreas 143f.
Rohr, Joachim 143
Rohrberg, Andreas 143
Rohrberg, Johannes 143
Rohrberg, Sigismund 143
Rollberg, Fritz 38
Rolle, Christian Benedikt 264, 268
Rolle, Christian Carl 232
Rolle, Christian Friedrich 244–247, 297
Rolle, Friedrich Heinrich 268
Rolle, Johann Friedrich 268
Rolle, Johann Heinrich 231, 240, 244, 246–
251, 259–280, 287, 297–299, 305
Rolle, Rahel Christiana 261, 279
Ronsard, Pierre de 102
Rosenmüller, Johann 323, 337
Rösler, Georg 332
Rösler, Sebastian 330
Rossini, Gioachino 201
Rostcke, Matthias 234
Rotbart, Franz 328
Rötger, Gotthilf Sebastian 159, 160, 166–
168, 264, 275, 277
Rubert, Johann Martin 203
Rublack, Ulinka 67
Rudolf II., Römisch-deutscher Kaiser 333,
337
Ruhe, Johann Friedrich 221, 231f., 260
Rumpf, Dietlinde 102
Rust, Friedrich Wilhelm 310
- Sachs, Hans 55, 331
Sack, Siegfried 213
Sackmann, Dominik 312, 313, 314, 317
Sallaberger, Johann 89
Sandner, Ingo 43
Sauermann, Johann 177
Savonarola, Girolamo 19, 29, 31
Scandello, Antonio 51, 329, 336
Schaal, Richard 342
Schabalina, Tatjana 311, 342
Schade, Oskar 23
Schale, Christian Friedrich 230

- Schall, Johann Michael 142
 Schalling, Martin 131
 Scheffelweitzen, Johann 143
 Scheffler, Johann 134
 Scheibe, Johann Adolph 207
 Scheibe, Samuel 142
 Scheidhauer, Joachim Ernst 274
 Scheidt, Samuel 153, 220, 319
 Schein, Johann Hermann 234
 Schein, Johann Samuel 234
 Scheitler, Irmgard 203, 347
 Schelle, Johann 323
 Scherer, Georg 89
 Schiele, Just Bernhard Gottfried 165
 Schincken, Johann 143
 Schlabrendorff, Graf Gustav von 297
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 304f.
 Schlütter, Friedrich 143
 Schlütter, Georg 143f.
 Schmid, Bernhold 49
 Schmidt, Friedrich Ludwig 303
 Schmieder, Wolfgang 312
 Schmitt, Joachim 332
 Schneegaß, Cyriacus 131
 Schneider, Ditmar 108, 111
 Schneider, Max 320, 322
 Schneidewein, Johann 143
 Schniden, Sylesius 127
 Schnitger, Arp 226
 Schöber, David Gottfried 125
 Schöffner, Peter 52, 54f., 59, 62, 66–69
 Scholle, Martin 234
 Schöne, Andreas 219
 Schönfelder, Georg 67–69
 Schop, Johann 203
 Schope, Johann Albert 234
 Schrader, Leo 14
 Schrammek, Bernhard 99
 Schröder, Otto 37
 Schröter, Leonhart 212
 Schüler, Georg 224, 226, 234
 Schultze, Friedrich 143
 Schultze, Harald 109
 Schulz, Johann Abraham Peter 321
 Schulze, Hans-Joachim 310, 340
 Schulze, Johann Wilhelm 235
 Schumann, Robert 224
 Schummel, Johann Gottlieb 166, 168, 300
 Schütz, Heinrich 142, 220, 323
 Schwalbe, Bartholomäus 333
 Schweizer, Anton 269
 Schwetschke, Carl August 303
 Schwineköper, Berent 209
 Scultetus, Bartholomäus 329, 331–333, 336
 Seebach, Johann Andreas 235
 Seifert, Siegfried 84
 Seiffert, Max 319f., 323
 Selbmann, Rolf 169
 Selle, Thomas 201, 243
 Selnecker, Nikolaus 131
 Senfl, Ludwig 16, 18, 20, 37, 58, 68f., 81f.,
 93
 Serauky, Walter 71f., 79–84, 302, 319
 Sermisy, Claudin de 67
 Sidel, Georg 208
 Siebenhaar, Malachias 202–204
 Sieg, Gustav 331
 Siegele, Ulrich 205f.
 Sievers, Johann Friedrich Ludwig 224f.,
 227–233, 235, 266
 Sigismund, Erzbischof von Magdeburg 211
 Silva, Andreas de 29f.
 Slüter, Joachim 125
 Smend, Friedrich 308f., 311
 Snyder, Kerala J. 51
 Spangenberg, Johann 126–128
 Spier, Fred 97f.
 Spies, Hermann 91, 93
 Spitta, Philipp 308
 Stackmann, Karl 23
 Stadelmeyer 220
 Staehelin, Martin 35, 48
 Staupitz, Johann von 89
 Stein, Victor 227
 Steinbart, Gotthilf Samuel 295
 Steinmetz, Johann Adam 132, 135–138,
 160f., 167, 264
 Steude, Wolfram 11, 35, 179, 191
 Steuer, Joachim 328
 Stierle, Karlheinz 14
 Stigel, Johann 193–195
 Stöckert, Georg 112

- Stoltzer, Thomas 67, 191, 194
 Stölzel, Gottfried Heinrich 243
 Stomius, Johannes 87, 92–94
 Straka, Cyril 117
 Strauben, Johann 143
 Streicher, Martin 219
 Stricker, Augustin Reinhard 310
 Strube, Willi 213, 225
 Strunck, Christian Friedrich 234
 Struve, Johann Julius 132–134, 137
 Stuhlmann, Johann Christian 234
 Sucro, Johann Josias 294
 Sulzer, Johann Georg 251, 255f., 270, 284,
 290, 296
 Susato, Tylman 33
 Süssmilch, Christoph Andreas 235
 Süssmilch, Johann Ferdinand 235
 Synofzik, Thomas 219
 Syring, Marie Charlotte 268

 Tacitus, Publius Cornelius 254
 Tacke, Andreas 73f., 78
 Talle, Andrew 310
 Tegetmeyer, Georg 224, 227, 229, 233f., 236
 Telemann, Georg Michael 261, 265
 Telemann, Georg Philipp 243, 261, 265, 310
 Telemonius, Henricus 219, 223f.
 Teramoto, Mariko 35
 Terry, Charles Sanford 308
 Thieme, Clemens 323
 Thums, Barbara 159
 Tilly, Johann Graf von 108–110
 Tinctoris, Johannes 21, 153
 Tintzsch, Johann David 225–228
 Treutmann, Christoph 226
 Triller, Valentin 59f., 62–64, 68
 Tschudi, Aegidius 56
 Türk, Daniel Gottlob 301, 345
 Tyard, Pontus de 102

 Ulrich, Herzog von Württemberg 206
 Unterholtzer, Rupert 16, 93
 Urban VIII., Papst 99

 Valentin, Erich 224
 Valois, Renée de 29

 Vautrollier, Thomas 50
 Vehe, Michael 81f.
 Veltheim, Catharina Elisabeth 157
 Vento, Ivo de 50f.
 Verdelot, Philippe 16
 Vetter, Walther 309
 Vicentino, Nicola 24, 31f.
 Victoria, Tomás Luis de 16
 Vincentino, Nicola 14
 Vincentus, Petrus 330
 Virdung, Sebastian 44
 Vogelhuber, Georg 69
 Vollhardt, Reinhard 321
 Voltaire (François Marie Arouet) 287
 Vorberg, Friedrich Ernst 164
 Vorst, Petrus 82
 Voß, Johann Heinrich 256
 Vulpius, Johannes 210

 Wackernagel, Philipp 23
 Wagner, Günter 75
 Wagner, Richard 115, 331
 Wagner Oettinger, Rebecca 24
 Wallenstein, Herzog Albrecht von 107f.,
 117f.
 Walliser, Christoph Thomas 153, 220
 Walter, Christoph 42
 Walter, Johann 16, 20, 33, 36–40, 67, 126,
 149, 181f., 192
 Walter, Karl 19
 Walther, Hans 125
 Walther, Michael 131
 Walwitz, Johann von 213
 Wäschke, Hermann 308
 Weckmann, Matthias 203
 Weicke, Adam Gottfried 235
 Weinmann, Johann Christoph Gottfried 301
 Weinreich, Johannes 219, 223
 Weißensee, Friedrich 200, 220
 Weißland, Georg 225
 Welman, Heinrich 143f.
 Welman, Leonhard 143
 Welter, Friedrich 204
 Wenzel, Mechthild 124, 132, 137
 Werner, Arno 319–326
 Wetzels, Christoph 85

- Wilkius, Andreas 205–207
 Willaert, Adrian 14
 Wille, Manfred 105
 Winckler, Johann 329
 Winckler, Johann Joseph 157
 Winkler, Gerhard B. 94
 Winnenberg, Philipp von 64–66, 69
 Winterfeld, Carl von 20
 Winthem, Johanna Elisabeth von 254
 Witten, Hans 43
 Witzel, Georg 81
 Wolanski, Andrzej 331
 Wolf, Johannes 25
 Wolff, Christian 161
 Wolff, Marianne 304
 Wollny, Peter 311, 323, 340
 Wolter, Friedrich Albert 115
 Woltz, Johann 206
 Wuest, Paul 68
 Wuttke, Gottfried 213
- Zacharia, Cesare de 49
 Zachariä, Friedrich Wilhelm 260
 Zachariä, Johann Friedrich Lebrecht 232f.,
 235, 245, 250, 260, 262
 Zachow, Friedrich Wilhelm 319
 Žak, Sabine 30
 Zarlino, Gioseffo 21, 102
 Zelter, Carl Friedrich 268f., 278
 Zesen, Philipp von 202f.
 Zeuner, Wolfgang 38
 Ziegler, Johann Adam 235
 Zimmermann, Michael 219
 Zinzendorf, Nikolaus Ludwig 134f., 137
 Altenburg 325
 Altzella 84f.

Ortsregister

- Amsterdam 100
Annaberg-Buchholz 42f., 45
Aschaffenburg 75, 78, 82
Augsburg 30, 100, 331
- Bad Dübén 321, 325
Bad Schmiedeberg 326
Basel 52
Bautzen 101, 328
Berge, Kloster 113–115, 135, 157, 160, 162,
166, 230, 264, 293–295, 302
Berlin 72, 74, 113, 210, 230f., 247, 260,
263f., 273, 283, 297, 310, 343
Biberach 206
Bindersleben 322
Bitterfeld 319–322, 324f.
Bologna 29
Braunsberg 204
Braunschweig 147, 230f.
Bremen 174
Breslau 331, 336
Bretten 208
Brieg 135
Burg 112f.
- Calbe (Saale) 268
Chemnitz 101
- Darmstadt 204, 243
Delitzsch 320, 325
Dessau 119, 230
Döbeln 42, 44f.
Doksany, Kloster 119
Dorpat 301
Dresden 36, 43, 49, 81, 83, 86, 101, 132,
181, 234, 309, 316f., 326, 337
- Eilenburg 325
Eisenach 101, 178, 325
Eisenberg 325
Eisleben 128
Erfurt 67, 101, 128, 320, 322
Esslingen 206
- Ferrara 27, 29f.
Florenz 29, 56
Frankfurt (Main) 139f., 142, 166, 278, 331
Frankfurt (Oder) 208, 331
Freiberg 84, 101, 333
Freiburg 206
Fürstenwalde 85
- Gandersheim 128
Gera 101, 322
Glauchau 101
Gnandstein 42, 45
Gollnow 204
Gommern 132
Görlitz 43, 101, 327–337
Gotha 101, 193, 243
Gräfenhainichen 321, 325
Greifswald 144
Großen-Salza 295
- Halberstadt 71f., 82, 85, 107, 230f., 266,
325f.
Halle (Saale) 59, 68, 71–75, 77–85, 105f.,
114f., 132, 134f., 163, 169, 203, 208, 211,
213, 225, 264, 266, 273f., 278, 293–295,
297–305, 319, 321–323
Hamburg 107f., 112, 203f., 226, 243, 246,
265, 309
Hardegsen 128
Havelberg 85, 230, 234
Heidelberg 177
Heilbronn 205–208
Helmstedt 144
- Ingolstadt 177
Itzehoe 201
- Jena 101, 133, 190, 195, 205, 208, 212, 325
- Kamenz 328
Karlsbad 309
Kassel 37, 225

- Königsberg 58
 Konstantinopel 100
 Konstanz 206, 208
 Kopenhagen 159, 207
 Köthen 131, 134f., 307–318, 342

 Landsberg 325
 Lauban 328
 Lebus 85
 Leipzig 15, 42, 49, 67, 72, 81f., 101, 107,
 112f., 135, 139, 141f., 144f., 159, 163,
 174, 179, 189f., 208, 243, 246, 261, 283,
 297f., 308–312, 314f., 317, 321, 325, 328,
 333, 342
 Löbau 328, 337
 London 100
 Löwen 200
 Lübeck 51, 108
 Lüneburg 51, 107, 149, 201, 203f.

 Mailand 50
 Mainz 54, 71, 78, 82
 Mannheim 198
 Meißen 84f., 177
 Memmingen 206
 Mergentheim 206
 Merseburg 85, 234, 323, 325
 Minden 101
 Mollwitz 135
 München 15, 75, 82, 93
 Münster 112

 Naumburg 41, 81, 84f., 101, 172, 320, 325f.
 Neapel 100
 Neaple 15
 Nebra (Unstrut) 189
 Neresheim 36
 Neustadt (Aisch) 135
 Nischwitz 202
 Nordhausen 128
 Nürnberg 38f., 59, 68, 88, 109, 203, 331,
 336

 Öhringen 208
 Olmütz 335
 Osnabrück 112

 Paris 48, 100, 198, 233, 297
 Paupitzsch 321
 Pforta 326
 Pirna 43f., 46
 Prag 108, 117–121, 334
 Prémontré 119

 Quedlinburg 325

 Radstadt 89
 Ravensburg 206
 Regensburg 35–39, 88, 113
 Riga 265
 Rom 29, 31f., 99
 Römstedt 201
 Rostock 144, 204
 Rothenburg (Tauber) 204
 Rottenburg 206
 Rottweil 206
 Rudolstadt 320, 325

 Saalfeld 102
 Salzburg 16, 87–95
 Salze 113
 Schafstedt 326
 Schleiz 322, 325
 Schwäbisch Gmünd 206
 Schwäbisch Hall 206
 Schweinfurt 204
 Sevilla 99
 Sondershausen 325
 St. Joachimsthal 82
 St. Petersburg 339f., 342f.
 Steinbach 67
 Stendal 204
 Stettin 204
 Stolberg 128, 325f.
 Strahov, Kloster 117–121
 Straßburg 331
 Stuttgart 206

 Tannenberg 42
 Teschen 135
 Töpliwoda 135
 Torgau 16, 36–39, 43, 83, 85, 124, 174,

190, 290
Trient 32
Tübingen 206, 208

Ulm 206, 208, 331

Valencia 99

Wedel 203
Weimar 101, 114f., 149, 308f., 311–314,
321–323, 325
Weißenfels 101, 319f., 325f.
Wernigerode 131, 325
Wesselburen 201
Wien 87, 119, 335, 342
Wittenberg 36, 38f., 43, 50, 72–75, 82f.,
85, 90, 124f., 131, 142, 144, 146, 149,
174–176, 179, 181, 190f., 193, 195, 202f.,
205–208, 212f., 325, 328
Wolfenbüttel 54, 230
Wolmirstedt 294
Wurzen 84

Zeititz 81, 320, 325
Zerbst 135, 189, 201f., 230, 234, 310, 326
Zittau 328, 333, 336
Zürich 25
Zwickau 43, 101, 174

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

Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik

Jahrbuch 1999, hrsg. von Wilhelm Seidel, Eisenach 2000, 271 Seiten mit 18 Abbildungen, 7 Tabellen und 44 Notenbeispielen.
ISBN 3-88979-085-2

Klaus Hortschansky, Mitteldeutschland als Musiklandschaft
Diana Rothaug, „Unser aller Bild und Spiegel“. Andreas Hammerschmidts *Musicalische Gespräche über die Evangelia* und die Schriftauslegung seiner Zeit
Markus Rathey, Heinrich Schütz: *Selig sind die Toten* (1648). Musikalische Syntax als Bedeutungsträger
Eberhard Möller, Zur Dresdner Hofmusik unter Vincenzo Albrici. Das „Danck=und Freuden=Fest“ vom 2. November 1679 und „wie es mit dem Gottesdienst selbigen Tages der Churfl. Schloßkirchen zu Dreßden gehalten worden“
Kai Köpp, Das Testament des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel
Klaus-Peter Koch, Rezeption mitteldeutscher Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in Niederschlesien
Annette Monheim, Händels Commemoration in Deutschland. Johann Joachim Eschenburgs Übersetzung von Charles Burneys *Account* (London 1785) und sein Briefwechsel mit dem Verleger Friedrich Nicolai
Axel Beer, „Meine Bibliothek, meine Lieblings- oder vielmehr einzige Unterhaltung“. Die Briefe Ernst Ludwig Gerbers an den jungen Johann Anton André
Birgit Heise, Eine besonders frühe Cembalo-Darstellung aus der Görlitzer Oberkirche
Eszter Fontana, „Ein ander Claurtes Instrument“. Das Claviorganum, ein Instrument der Renaissance
Henry van der Meer, Die Saitenklaviere, die Domenico Scarlatti zu Gebote standen
Arnfried Edler, Die Suite als Gattung
Peter Wollny, Quellen thüringischer Musik für Tasteninstrumente in der Lowell Mason Collection der Yale University
Ulrich Leisinger, Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg
Wolfgang Gersthofer, Zur Gestalt der Toccaten in Georg Muffatts *Apparatus musico-organisticus*
Michael Märker, „Manches schöne Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit“. Die Suiten und Variationen von Dietrich Buxtehude
Wilhelm Seidel, Über die Fantasien von William Byrd
Herbert Schneider, Die Cembalo-Suiten von Nicolas-Antoine Lebègue. Zu Form, Harmonik und Stilistik im Vergleich mit einigen französischen und deutschen Zeitgenossen
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 1995–1999

Jahrbuch 2000, hrsg. von Wilhelm Seidel, Eisenach 2002, 263 Seiten mit 21 Abbildungen und 5 Notenbeispielen.
ISBN 3-88979-092-5

Wolfram Steude, Mitteldeutsche Landschaftsmusikgeschichte. Aufgaben zu ihrer Erforschung zwischen Mittelalter und ausgehendem 17. Jahrhundert
Konrad Küster, Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts. Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis
Markus Rathey, Die Grobe-Tabulatur. Überlegungen zu ihrer Genese und zur thüringischen Buxtehudeüberlieferung im 17. Jahrhundert
Rainer Kaiser, Unbekannte Kompositionen der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts in Thüringer Archiven
Klaus-Peter Koch, Aurora von Königsmarck und Reinhard Keiser. Zur Musikausübung in adligen Kreisen
Wolfgang Rathert, Zur Überlieferung der „Praecepta der musicalischen Composition“ von Johann Gottfried Walther
Christoph Gaiser, Galanterie und Goldenes Zeitalter. Über den Lebensabend der Pastoraloper in Mitteldeutschland

Wolfgang Hirschmann, „Die Wahrheit als Wahrheit muß mir lieb seyn.“ Zur Biographie und Persönlichkeit Heinrich Bokemeyers
Christoph Hust, „Simplicität“ und Figuration als satztechnische Kategorien in Christoph Graupners „Vater-unser-Kantaten“ von 1729 und 1746
Andrew Talle, Ein unbekanntes Buch zur Erziehung der Kinder „nebst einem Anhang von MUSIC und Tantzen“ von 1711
Heike Pleß, Der Kopist „C. G. S.“ und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels
Wolf Hobohm, Ein unbekannter, früher Textdruck der *Geistlichen Cantaten* von Erdmann Neumeister
Günter Fleischhauer, Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann
Wilhelm Seidel, Wirkungsästhetik
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahresbericht 2000

Jahrbuch 2001, hrsg. von Wilhelm Seidel und Peter Wollny, Schneverdingen 2002, 266 Seiten mit 4 Abbildungen und 32 Notenbeispielen.
ISBN 3-88979-098-4

Wolfgang Horn, Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken Johann David Heinrichens
Helen Geyer, „Die Phantasie ist die wirksamste Kraft seiner Seele“. Rührung und Modernität. Überlegungen zu Wielands und Schweitzers Alceste
Michael Maul, Elias Nathusius. Ein Leipziger Komponist des 17. Jahrhunderts
Wilhelm Seidel, Das Kleid und sein Träger. Eine Vorüberlegung zur Stilfrage
Lothar Schmidt, Bemerkungen zur Reflexion auf Nation und Stil in der Frühen Neuzeit
Jürgen Heidrich, Heinrich Isaacs (?) *Missa Carminum*. Überlieferung – Werkgestalt – Gattungskontext
Peter Wollny, Zur Thüringer Rezeption des französischen Stils im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert
Dieter Gutknecht, „... dessen zu dem Päpstlichen GOTTES-Dienste componirte Stücke ... von vielen Teutschen Musicis hochgehalten“. Zur Rezeption der in Italien komponierten Werke Johann Rosenmüllers in Mitteldeutschland
Brit Reipsch, Telemann unter italienischem Einfluß die Opernarien der zwanziger Jahre
Hartmut Krones, Mitteldeutsche Barockkomponisten im Wiener Musikschrifttum des frühen 19. Jahrhunderts
Jaroslav Bužga, Die Kirchencompositionen Dresdner Komponisten in Böhmen
Luba Kyyanovska, Barocke und insbesondere Bachsche Einflüsse auf das Schaffen Lemberger Komponisten des 20. Jahrhunderts
Panja Mücke, Johann Adolf Hasses Dresdner Drammi per musica und die italienische Opertradition
Wolfgang Ruf, Händel in England. *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahresbericht 2001

Jahrbuch 2002, hrsg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, 332 Seiten mit 12 Abbildungen und 25 Notenbeispielen.
ISBN 3-88979-104-2

Wolf Hobohm, Nachruf Günter Fleischhauer
Wolfgang Horn, Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil II: Heinichens harmonische Analyse von Cesarinis Cantata
Klaus Manger, Theater als höfisches Gesamtkunstwerk
Wolfgang E. Stopfel, Architektur und Zeremoniell. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis im Schloßbau des Barock
Helen Geyer, Einige Überlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert
Georg Schmidt, Inszenierungen und Folgen eines Musensitzes. Goethes Maskenzüge 1781–1784 und Carl Augusts politische Ambitionen
Wolfgang Horn, Venezianische Oper am Dresdner Hof. Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis (1717–1719) nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinichens Scheitern
Panja Mücke, Zum Wandel der Maskerade am Dresdner Hof im 18. Jahrhundert
Klaus Pietschmann, Von Zoroastro zu Osiride. Freimaurerische Einflüsse auf die Spielplangestaltung der Dresdner Oper vor 1800
Wolf Hobohm, Telemann und die thüringischen Fürstenhäuser

Claus Oefner, Johann Melchior Molters *Sonate grosse* am Eisenacher Hof
Manfred Fechner, Gottfried Heinrich Stölzels Wirken für den Hof Schwarzburg-Sondershausen
Wolfgang Steude, Engländer in der Dresdner Hofkapelle
Bernhard Schrammek, Begegnung nationaler Stile am Kasseler Hof unter Landgraf Moritz von Hessen
Andreas Waczkat, „Les Violons du Duc“. Französische Musiker an mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts
Helmut Loos, Weihnachtsmusiken Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts
Eberhard Möller, Zwickauer Musikleben zwischen 1590 und 1750
Rainer Kaiser, Kinder und Jugendliche der Erfurter Bach-Familie als „Allmosen-Knaben“ und Sänger der Kaufmannskirche
Wolfgang Eckhardt, Mitteldeutsche Tastenmusik um 1700. Zu Geschichte und Repertoire der Sammelhandschrift II.6.22 der Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 2002

Jahrbuch 2003. Klopstock und die Musik, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, 398 Seiten mit 39 Abbildungen und 35 Notenbeispielen.
ISBN 3-937788-01-8

Dieter Borchmeyer, Klopstock - Poeta musicus
Laurenz Lütteken, Identifikationsfigur Klopstock. Der Dichter als musikalische Bezugsgröße
Klaus-Peter Koch, Klopstock, Hamburg und die musikalische Welt
Kevin Hilliard, Der Stellenwert der Musik bei Friedrich Gottlieb Klopstock
Katrín Kohl, „Sing, unsterbliche Seele...“ Dichtkunst und Musik bei Klopstock und seinen Zeitgenossen
Magda Marx-Weber, Andreas Rombergs *Messias*-Kompositionen
Jürgen Heidrich, Klopstock und der zeitgenössische Oratorienbegriff
Mark Emanuel Amtstätter, Klopstocks Semantisierung des Rhythmus oder die Grenzen der Gedichtvertonung
Heinrich W. Schwab, „Da konnte er doch nicht umhin, von der Güte der Musik erschüttert zu werden.“ Zu Dichtungen Klopstocks in der Vertonung von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen
Hans-Joachim Hinrichsen, Klopstocks Lyrik im Werk Franz Schuberts
Kornél Magvas, Ein Brief Johann Gottlieb Naumanns an Friedrich Gottlieb Klopstock
Klaus Manger, „Farb‘ ist nicht Menschenstimme“ Zu Klopstocks Akustik
Wolf-Daniel Hartwich, Das Judentum im christlich-politischen Gesamtkunstwerk des 18. Jahrhunderts: Friedrich Gottlieb Klopstock und Carl Philipp Emanuel Bach
Monika Lemmel, „Das Sylbenmaß ist mein Takt gewesen!“ Klopstocks Umgang mit Musikern seiner Zeit im Spiegel des Klopstock-Briefwechsel
Stefanie Steiner, „...längst fremd, zum Teil sogar ungenießbar und unverständlich...“ Zur (musikalischen) Klopstock-Rezeption im frühen 19. Jahrhundert
Joachim Kremer, Der „musikalische Klopstock mit all‘ seinen Tugenden“: Anmerkungen zu den Klopstock-Texten im Œuvre Johann Rudolf Zumsteegs
Andreas Waczkat, Klopstock, Michael Haydn und die Salzburger Aufführung von Rolles Musikalischem Drama *Der Tod Abels*
Andreas Waczkat, Vertonungen des *Messias* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts
Ralph-Jürgen Reipsch, Johann Heinrich Rolles Werke für den Konzertsaal - Korrigenda und Errata zu Datierung, literarischen Vorlagen und Überlieferung
Monika Lemmel, Klopstocks *Jonathan*, ein Drama? Zur Entstehung von Johann Heinrich Rolles musikalischer Elegie *David und Jonathan*
Werner Braun, „Inserere saepe fugas, et erit subtile poema“: Ein humanistisches Kanonmodell im mittel-deutschen Barock
Irmgard Scheitler, Zwei weitere frühe Drucke von Neumeisters *Geistlichen Cantaten*
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 2003

Jahrbuch 2004. Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen / Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, 380 Seiten mit 12 Abbildungen und 41 Notenbeispielen.
ISBN 3-937788-03-4

Klaus Manger, „Sprache des Herzens“ in der Hoftheaterkunst
Werner Braun, Poetisierende Musik im poetisierenden Zeitalter
Diana Rothaug, Lehre - Buße - Heiligung. Geistliche Musik Wolfgang Carl Briegels am Hof Herzog Ernsts des Frommen in Gotha
Axel Beer, Beobachtungen und Überlegungen zur thüringischen Musiktheorie um 1800 – Gerber, Klein und Koch
Helen Geyer, „Nach dem neuesten Geschmacke“ – Überlegungen zum italienischen Hofmusikrepertoire des frühen 18. Jahrhunderts am Beispiel des Hofes zu Sondershausen
Dietz-Rüdiger Moser, Aurora von Königsmarck und die Musik ihrer Zeit am Kaiserlich Freien Weltlichen Stift Quedlinburg
Christoph Henzel, Zur Merseburger Hofmusik unter Herzog Moritz Wilhelm
Konstanze Musketa, Musik am Zerbster Hof
Eberhard Möller, Westsächsische Musikkultur unter den Herren von Schönburg
Christine Fischer, Musikalischer Klassizismus? – Überlegungen zur Opernstilistik am Dresdner Hof um die Mitte des 18. Jahrhunderts
Ute Poetsch-Seban, Georg Philipp Telemann als Komponist und Kapellmeister am Eisenacher Hof
Uwe Wolf, Thüringische Tradition und höfischer Glanz – Die Motetten des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach
Siegbert Rampe, Sozialstatus und Wirkungsbereich mitteldeutscher Hoforganisten des 17. und 18. Jahrhunderts
Wolfram Steude, Mitteleuropäische Musikkultur der wettinischen und habsburgischen Lande – Sachsen, Böhmen und Schlesien im 16. und 17. Jahrhundert
Jiří Sehnal, Weltliche Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert in Mähren
Josef Šebesta, Die lutherische Musik in Prag von Rudolfs Majestätsbrief bis zur Schlacht am Weißen Berg
Ryszard J. Wiczorek, Zwischen Leipzig, Breslau und Mailand: Repertoirebildung in Mitteleuropa an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert
Aleksandra Patalas, Die Kompositionen von Christoph Werner als Quelle der Inspiration für Marco Scacchi
Eberhard Möller, Heinrich Schütz und Schlesien
Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Die Überlieferung der geistlichen Musik von Marcin Mielczewski († 1651) in Schlesien, Mähren und Sachsen
Klaus-Peter Koch, Samuel Scheidt und die musikalischen Verbindungen zwischen Mitteldeutschland und dem Territorium der heutigen Slowakei im 17. Jahrhundert
Werner Braun, Samuel Michaels Zwischengesänge zum verdeutschten Aminta von 1630
Gerhard Poppe, Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus
Ute Poetsch-Seban, Weitere Aspekte zu den *Geistlichen Kantaten* von Erdmann Neumeister
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 2004

In Vorbereitung:

Die Oberlausitz - eine Grenzregion der mitteldeutschen Barockmusik
Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2006
erscheint 3. Quartal 2007

Musik zwischen Elbe und Oder

Carl Heinrich Graun

(1703/04 - 1759)

Oratorium in Festum

Nativitatis Christi

GraunWV Bv:IX:18

hrsg. von Ekkehard Krüger

und Tobias Schwinger

om 1

für Soli (SATB), Chor (SATB),

2 Fl, 2 Ob, 2 Fag, 2 Hr, 3 Trp, Pk, Str, Va.pomp, Bc

Partitur (Leinen), om 1/1, ISMN M-700150-00-6 (73 EUR)

Klavierauszug (Broschur), om 1/2, ISMN M-700150-01-3 (15 EUR)

Johann Wilhelm Hertel

(1727 - 1789)

Passionskantate

„Der sterbende Heiland“

hrsg. von Franziska Seils

om 7

für Soli (STB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fag, 2 Hr, Str und Bc

Partitur (Leinen), om 7/1, ISMN M-700150-13-6 (80,00 EUR)

Klavierauszug (Broschur), om 7/2, ISMN M-700150-14-3 (16,50 EUR)

Johann Gottlieb Naumann

(1741 - 1801)

Zeit und Ewigkeit

Fassung Ludwigslust 1783

hrsg. von Ekkehard Krüger

und Tobias Schwinger

om 13

Kantate für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, 2 Trp, Pk, Str. und Bc

Partitur (Leinen), om 13/1, ISMN M-700150-28-0 (88,00 EUR)

Klavierauszug (Broschur), om 13/2, ISMN M-700150-29-7 (17,00 EUR)

Carl Heinrich Graun

Sechs italienische Kantaten

GraunWV B:II:12, 18, 26, 31,

37, 49

hrsg. von Christoph Henzel

om 5

für Tenor, Streicher und Basso continuo

Partitur (Leinen), om 5/1, ISMN M-700150-09-9 (83,00 EUR)

Carl Heinrich Graun

Osteroratorium

GraunWV Bv:IX:10, 16, 20, 21

hrsg. von Ekkehard Krüger

und Tobias Schwinger

om 26

für Soli (SATB), Chor (SATB) 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, 3 Trp, Pk, 2 Vl, Va, Vlc, Bc

Partitur (Leinen), om 26/1, ISMN M-700150-55-6 (85,00 EUR)

Klavierauszug (Broschur), om 26/2, ISMN M-700150-56-3 (22,50 EUR)

Johann Sebastiani

(um 1622-1683)

Pastorello musicale

„Verliebttes Schäferspiel“

hrsg. von Michael Maul

om 19

für 14 Sänger, Flöten, Schalmeyen, Violen, Lauten

Partitur (Leinen), om 19/1, ISMN M-700150-42-6 (96,50 EUR)

Reinhard Keiser

(1674-1739)

Desiderius, König der

Longobarden

hrsg. von Hansjörg Drauschke

om 27

Partitur (Leinen), om 27/1, ISMN M-700150-69-3 (126,50 EUR)

Stimmensatz (leihweise), om 27/2, ISMN M-700150-0-9

Johann Rosenmüller

(ca. 1619–1684)

Sechs lateinische Vesperpsalmen

hrsg. von Peter Wollny

om12/1/1 om12/1/2

für vier bis acht Vokalstimmen und fünf bis elf Instrumentalstimmen

Partitur (Leinen, XX+260 S.), om 12/1

ISMN M-700150-26-6 (152,-EUR)

Johann Mattheson

(1681–1764)

Porsenna

hrsg. von Hansjörg Drauschke

om 27

für 11 Sänger, 2 Clar, 2 Ob, 2 Fl, 2 Vi, Vla, Bc

Partitur (Leinen, XL+182 S., farb. Abb.), om35/1

ISMN M-700150-92-1 (150,-EUR)

In Vorbereitung:

Carl Aug. Fr. Westenholz

(1736–1789)

Ludwigluster geistliche Musik

(Zwei Choralkantaten und eine
Kantate über Psalm 32)

hrsg. von Karl Heller

om 34

(erscheint I/2007)

für S, A, T, B, Chor, 2 Fl, Str, Bc

Partitur (Leinen), om 34/1, ISMN M-700150-90-7

Philipp Dulichius (1562–1631)

„Praecursores“

Stettin 1588–1593

hrsg. von Otfried von Steuber

om 47 (erscheint I/2007)

fünf- bis achtstimmige Motetten

Partitur (Broschur), ISMN M-700150-65-5

Johann Wilhelm Hertel (1727–

1789)

Weihnachtsoratorium

„Die Geburt Christi“ (1777)

hrsg. von Franziska Seils

om 48 (erscheint II/2007)

für Soli (SATB), Chor (SATB), 3 Trp, Timp, 3 Hrn, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Vi, Va, Bc

Partitur (Leinen), om 48/1, ISMN M-700150-66-2

Stimmensatz leihweise, om 48/2, ISMN M-700150-67-9

Carl Heinrich Graun (1703/04–

1759)

„Kommt her und schaut“

(Große Passion, GraunVV

B:VII:5)

hrsg. von Bernhard Schrammek

om 50 (erscheint II/2007)

für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Hr, 3 Fl, 3 Ob, 2 Fg, 2 Vi, Va, Vc.obl, Bc

Partitur (Leinen), om 50/1, ISMN M-700150-68-6

Stimmensatz leihweise, om 50/2, ISMN M-700150-88-4

Georg Philipp Telemann (1681–

1767)

„Germanicus“ (Fsg. Leipzig

1704/1710)

hrsg. von Michael Maul

om 49 (erscheint IV/2007)

für acht Sänger, Trp, 2 Hr, 2 Ob, 2 Fl, 2 Vi, Va, Bc

Partitur (Leinen), om 49/1, ISMN M-700150-77-8

Stimmensatz leihweise, om 49/1, ISMN M-700150-78-5

Musik aus der Dresdner Hofkirche

hrsg. von Gerhard Poppe

Bd. 1

Joseph Schuster

(1748 - 1812)

Stabat Mater

hrsg. von Matthias Liebich

om 9

für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str. und Bc
Partitur (Broschur), om 9/1, ISMN M-700150-19-8 (16,50 EUR)
Stimmensatz, om 9/2, ISMN M-700150-21-1 (42,00 EUR)

Bd. 2

Johann Gottlieb Naumann

(1741 - 1801)

Miserere

hrsg. von Wolfgang Eckhardt

om 8

für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str. und Bc
Partitur (Broschur), om 8/1, ISMN M-700150-16-7 (18,00 EUR)
Stimmensatz, om 8/2, ISMN M-700150-18-1 (42,00 EUR)

Bd. 3

Giovanni Alberto Ristori

(1692 - 1753)

Divoti Affetti alla

Passione di Nostro

Signore per uso della

Reale Cappella di Dresda

hrsg. von Bernhard Schrammek

om 24

Zehn Passionsgesänge für Soli (SA) und Bc (Theorbe, Orgel)
Partitur (Broschur), om 24/1, ISMN M-700150-52-5 (9,50 EUR)
Stimmensatz, om 24/2, ISMN M-700150-53-2

Bd. 4

Jan Dismas Zelenka

(1679-1745)

Miserere d-Moll ZWV 56

hrsg. von Stephan Thamm

om 32

für Soli (SATB), Chor (SATB) 2 Ob, 3 Pos, 2 Vl, 2 Va, Vlc, Bc
Partitur (Broschur), om 32/1, ISMN M-700150-84-6 (22,00 EUR)

Berliner Klassik

hrsg. von Christoph Henzel

Serie A, Ouverturen, Bd. 1

Johann Gottlieb Graun
(1702/03 - 1771)

Ouverture G-Dur

GraunWV A:XII:4

hrsg. von Ekkehard Krüger
und Tobias Schwinger
om 17

für 2 Fl, 2 Ob, 2 Fag, 2 Hr, Str, Bc

Dauer: ca. 15 min

Partitur (Broschur), om 17/1, ISMN M-700150-38-9 (16,00 EUR)

Stimmensatz, om 17/2, ISMN M-700150-39-6 (30,00 EUR)

Serie A, Ouverturen, Bd. 2

Johann Gottlieb Graun

Ouverture D-Dur

GraunWV D:XII:9

hrsg. von Ekkehard Krüger
und Tobias Schwinger
om 18

für Str, Bc

Dauer: ca. 15 min

Partitur (Broschur), om 18/1, ISMN M-700150-49-2 (14,00 EUR)

Stimmensatz, om 18/2, ISMN M-700150-41-9 (26,00 EUR)

Serie A, Sinfonien, Bd. 1

Johann Gottlieb Graun

Sinfonia A-Dur

GraunWV Cv:XII:87

hrsg. von Ekkehard Krüger
und Tobias Schwinger
om 22

für 2 Fl, 2 Ob, 2 Hr, Str, Bc

Partitur (Broschur), om 22/1, ISMN M-700150-48-8 (18,00 EUR)

Stimmensatz, om 22/2, ISMN M-700150-49-5 (30,00 EUR)

Serie A, Sinfonien, Bd. 2

Johann Gottlieb Graun

Sinfonia D-Dur

GraunWV Av:XII:44

hrsg. von Ekkehard Krüger
und Tobias Schwinger
om 23

für 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str, Bc

Partitur (Broschur), om 23/1, ISMN M-700150-50-1 (18 EUR)

Stimmensatz, om 23/2, ISMN M-700150-51-8 (34 EUR)

Serie A, Kammermusik, Bd. 1

Johann Gottlieb Graun

Acht Violinsonaten

GraunWV A:XVII:2, C:XVII:61, 64,
65, 69, 70, 71, 73

hrsg. von Bernhard Schrammek
om 21

für Violine, Bc

Partitur (Broschur), om 21/1, ISMN M-700150-46-4 (19,50 EUR)

Stimmensatz, om 21/2, ISMN M-700150-47-1 (18,50 EUR)

Serie A, Konzerte, Bd. 1

Johann Gottlieb Graun

Violinkonzert a-Moll

GraunWV A:XIII:13

hrsg. von Christoph Henzel
om 33

für VI conc., Str, Bc

Partitur (Broschur), om 33/1, ISMN M-700150-87-7 (16,50 EUR)

Stimmensatz, om 33/2, ISMN M-700150-88-4 (15,50 EUR)

In Vorbereitung:

Serie A, Konzerte, Bd. 2

Johann Gottlieb Graun

Violinkonzert c-Moll

GraunWV A:XIII:18

hrsg. von Christoph Henzel
om 52

für VI conc., Str, Bc

Partitur (Broschur), om 52/1, ISMN M-700150-81-5 (16,50 EUR)

Stimmensatz, om 52/2, ISMN M-700150-82-2

Instrumentalmusik am Dresdner Hof

hrsg. von Gerhard Poppe

Bd. 1

Johann Georg Pisendel
(1687 – 1755)

Violinkonzert F-Dur
hrsg. von Christin Seidenberg
om 36

für VI conc., Str, Bc
Partitur (Broschur), om 36/1, ISMN M-700150-94-5 (15,75 EUR)
Stimmensatz, om 36/2, ISMN M-700150-95-2 (14,50 EUR)

Bd. 2

Johann Baptist Neruda
(um 1711 – 1776)

Sechs Sonaten
hrsg. von Annegret Rosenmüller
om 37

für 2 VI, Bc
Partitur (Broschur), om 37/1, ISMN M-700150-96-9 (23,50 EUR)
Stimmensatz, om 37/2, ISMN M-700150-97-6 (17,50 EUR)

Bd. 3

Johann Christoph Schmidt
(1664 – 1728)

Ouverture B-Dur
hrsg. von Wolfgang Eckhardt
om 38

für 3 Ob, Str., Bc
Partitur (Broschur), om 38/1, ISMN M-700150-98-3 (14,00 EUR)
Stimmensatz, om 38/2, ISMN M-700150-99-0 (13,50 EUR)

Bd. 4

Christlieb Siegmund Binder
(1723 – 1789)

Quatro F-Dur
hrsg. von Christoph Koop
om 39

für 2 VI, Cemb, Vc
Partitur (Broschur), om 38/1, ISMN M-700150-58-7 (15,00 EUR)
Stimmensatz, om 38/2, ISMN M-700150-59-4 (8,30 EUR)

Bd. 5

Johann Georg Pisendel
Concerto da camera B-Dur
hrsg. von Christin Seidenberg
om 40

Konzert für VI.conc, Str, Bc
Partitur (Broschur), om 40/1, ISMN M-700150-60-0 (15,75 EUR)
Stimmensatz, om 40/2, ISMN M-700150-61-7 (14,50 EUR)

Bd. 6

Christlieb Siegmund Binder
Quatro A-Dur
hrsg. von Christoph Koop
om 41

für 2 VI, Cemb.obl, Vc
Partitur (Broschur), om 41/1, ISMN M-700150-62-4 (15,50 EUR)
Stimmensatz, om 41/2, ISMN M-700150-63-1 (8,30 EUR)

In Vorbereitung:

Bd. 7

Johann Friedrich Fasch
(1688–1758)
Ouverturen-Suite A-Dur
hrsg. von Stephan Blaut
om 54

für 2 Ob, 2 Fg, VI.conc, 2 VI, Va, Bc
Partitur (Broschur), om 54/1, ISMN M-700259-01-3
Stimmensatz, om 54/2, ISMN M-700259-03-7

Bd. 8

Giuseppe Valentini
(1681–1753)
Konzert D-Dur
hrsg. von Annegret Rosenmüller
om 57
(erscheint I/2007)

für Ob, VI, Str, Bc
Partitur (Broschur), om 57/1, ISMN M-700259-05-1
Stimmensatz, om 57/2, ISMN M-700259-06-8

Musikwissenschaftliche Literatur

Das Licht des Himmels

und der Brunnen der Geschichte

Festschrift Volker Bräutigam
ISBN 3-937788-00-X (19,50 EUR)

hrsg. von Franziska Seils und Michael F. Runowski
enthält u.a. Aufsätze zur geistlichen Musik des 20. Jh. (Messiaen, Schönberg, Trexler, Pärt, Berio, Gárdonyi)

Johann Anastasius Freylinghausen

Geistreiches Gesangbuch, Bd. I/1
Edition und Kommentar
Satz & Layout: ortus musikverlag
ISBN 3-484-642000-9 (96,00 EUR)

hrsg. im Auftrag der Franckeschen Stiftungen zu Halle/Saale
Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle
Im Max Niemeyer Verlag Tübingen
In Kommission ortus musikverlag; Satz & Layout: ortus musikverlag

Ulrike Kollmar

Gottlob Harrer 1703-1755

**Kapellmeister des Grafen von
Brühl am sächsisch-polnischen
Hof und Thomaskantor in Leipzig**
ISBN 3-937788-04-2 (38,50 EUR)

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen,
Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.
Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte
(hrsg. von Wolfgang Ruf)
Band 12

In Vorbereitung:

Johann Anastasius Freylinghausen

Geistreiches Gesangbuch, Bd. I/2
Edition und Kommentar
Satz & Layout: ortus musikverlag
(erscheint IV/2006)

hrsg. im Auftrag der Franckeschen Stiftungen zu Halle/Saale
Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle
Im Max Niemeyer Verlag Tübingen
In Kommission ortus musikverlag; Satz & Layout: ortus musikverlag

Ute Poetzsch-Seban

**Die Kirchenmusik von Georg
Philipp Telemann und Erdmann
Neumeister – Zur Geschichte der
protestantischen Kirchenkantate
in der ersten Hälfte des 18. Jh.**
(erscheint IV/2006)

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen,
Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.
Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte
(hrsg. von Wolfgang Ruf)
Band 13

Christoph Henzel

**Graun-Werkverzeichnis
(GraunWV)**
(erscheint I/2007)

Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun
(= *ortusstudien* Bd. 1)

Ekkehard Krüger

**Die Musikaliensammlungen
des Erbprinzen Friedrich Ludwig
von Württemberg-Stuttgart
und der Herzogin Luise Friederike
von Mecklenburg-Schwerin**
(erscheint I/2007)

Katalog und Textteil
(= *ortusstudien* Bd. 2)

Tobias Schwinger

**Die Musikaliensammlung
Thulemeier und die Berliner
Musiküberlieferung in der
zweiten Hälfte
des 18. Jahrhunderts**
(erscheint I/2007)

Katalog und Textteil
(= *ortusstudien* Bd. 3)