

**Jahrbuch 2006**

**Die Oberlausitz – eine Grenzregion  
der mitteldeutschen Barockmusik**



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

Jahrbuch 2006

**Die Oberlausitz – eine Grenzregion  
der mitteldeutschen Barockmusik**

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

© ortus musikverlag 2007  
Krüger & Schwinger OHG  
Rathenaustraße 11  
D 15848 Beeskow  
<http://www.ortus-musikverlag.de>

Vervielfältigungen jeglicher Art gesetzlich verboten.  
Umschlagsabbildung: Johann Geisius, Georg Ball und seine Stadtpfeifer, Detail.  
Rechte: Kulturhistorisches Museum Görlitz, Graphisches Kabinett, Zugangs-Nummer 5/25, Kult. 3380.

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

om73

ISBN 978-3-937788-11-1

## **Inhalt**

- 9 Vorwort**
- 11 Matthias Herrmann**  
Nachruf Wolfram Steude
- Tag der Mitteldeutschen Barockmusik 2006**  
Gotha, 27./28. Mai 2006
- 13 Andreas Klinger**  
Residenzgeschichte und Hofkultur Gothas  
im 17. und 18. Jahrhundert
- Die Oberlausitz – eine Grenzregion der  
mitteldeutschen Barockmusik**  
Interdisziplinärer Kongress  
Görlitz, 29. Juni – 1. Juli 2006
- 27 Michael Maul**  
„Kantatenreform“ in Kamenz oder  
Kantor Gössel contra Pastor Feller.  
Dokumentation und Interpretation
- 59 Christian Ahrens**  
Musikalische Beziehungen zwischen  
Gotha und Breslau im 18. Jahrhundert
- 73 Wolfgang Hirschmann**  
„Ein Zwydorn von einem Sachsen und Schlesier“  
Materialien zu Christoph Gottlieb Wend
- 87 Remigiusz Pośpiech**  
Beiträge aus Görlitz stammender Musiker  
zur geistlichen Musikkultur Schlesiens  
in der Zeit der Rekatholisierung
- 95 Eberhard Möller**  
Görlitzer Musikleben und -beziehungen  
von 1570 bis 1750

- 107 Thomas Napp**  
Das Görlitzer bürgerliche Musikleben in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – mit der Beschreibung einer musikikonographischen Quelle
- 117 Peter Wollny**  
Zur Rezeption des Stile nuovo in der Oberlausitz  
Beobachtungen an der Handschrift Mus. LÖb 53 der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
- 141 Tomasz Jez**  
Wanderungsbewegungen von Musikern zwischen der Oberlausitz und Niederschlesien im Zeitalter des Barocks
- 153 Klaus-Peter Koch**  
Musikkulturelle Beziehungen zwischen der Oberlausitz und dem östlichen Europa
- 163 Jaroslav Bužga**  
Zittauer Ausblicke nach Böhmen
- 167 Albin Buchholz**  
Orgelbau als musikalisches Bindeglied zwischen der Oberlausitz und dem sächsischen Vogtland
- 179 Eszter Fontana**  
Musikinstrumentenbau und -handel in Sachsen im 16. Jahrhundert
- 189 Arno Paduch**  
„Wie lieblich sind deine Wohnungen“  
Andreas Hammerschmidts Komposition zur Wiedereinweihung der Breslauer St. Elisabeth-Kirche im Jahr 1652
- Freier Beitrag**
- 193 Gerhard Poppe**  
Ein weiterer Faszikel aus dem *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* wiederaufgefunden

---

## Besprechungen

- 205 Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (Friedhelm Krummacher)
- 207 *Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. bis 10. Juni 2001 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 2001*, hrsg. von Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim u. a. 2006 (Gerhard Poppe)
- 211 Ute Poetsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2007 (Peter Huth)

## Anhang

- 215 Claudia Konrad  
Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik,  
Jahresbericht 2006
- 225 Abkürzungsverzeichnis
- 227 Personenregister
- 235 Ortsregister





## Vorwort

Am 21. August 1346 kam es in Löbau zu einem bemerkenswerten und folgenreichen Ereignis: Die Städte Bautzen, Görlitz, Zittau, Kamenz, Löbau und Lauban sicherten sich in einem Vertragswerk gegenseitigen rechtlichen Beistand zu und gründeten damit den „Oberlausitzer Sechsstädtebund“. Auslöser für diesen Kontrakt war zunächst die gemeinsame Sorge der Städte um ihre wirtschaftliche Situation. Gelegen entlang der „Hohen Straße“, einer der wichtigsten mittelalterlichen Handelswege Europas, sahen die Oberlausitzer Bürger ihr Einkommen durch die Einflüsse des Landadels und des Raubrittertums massiv gefährdet. Da sich in der Oberlausitz kein eigener Landesherr etablieren konnte, übernahm nun der Sechsstädtebund die Rolle einer übergeordneten Institution und sicherte der Region über mehrere Jahrhunderte weitgehende Stabilität im politischen Ränkespiel mit den umliegenden Territorien Sachsen, Brandenburg, Böhmen und Schlesien zu.

Der Städtebund als neuer Machtfaktor und die damit verbundene positive ökonomische Lage beeinflussten entscheidend die kulturelle Entwicklung der Oberlausitz. Musiziert wurde auf vielerlei Weise zur städtischen Repräsentation, zum erhabenen Gotteslob und zur bürgerlichen Erbauung. Zahlreiche bedeutende Musiker des 15. bis 18. Jahrhunderts erhielten ihre Ausbildung in der Oberlausitz bzw. wirkten dort als Kantoren, Komponisten und Instrumentalisten. Genannt seien nur beispielhaft Adam Puschmann, Johann Knöfel, Christoph Demantius, Johannes Nucius, Thomas Fritsch, Andreas Hammerschmidt, Christian Ludwig Boxberg, Johann Christoph Pezel, Johann Christoph Altnikol und Gottlob Harrer.

Unter dem Titel „Die Oberlausitz – eine Grenzregion der mitteldeutschen Barockmusik“ veranstaltete die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik im Sommer 2006 in Görlitz eine wissenschaftliche Konferenz, die sich gezielt der reichen Oberlausitzer Musiktradition widmete. Musikwissenschaftler aus Deutschland, Polen und Tschechien stellten hierbei ihre Forschungen zu den „Sechsstädten“ bzw. einzelnen dort lebenden Musikern vor und erbrachten Beiträge zu den vielfältigen musikalischen Beziehungen zwischen der Oberlausitz und den angrenzenden Regionen.

Ergänzt werden diese Beiträge im vorliegenden Jahrbuch durch den Festvortrag zum Tag der Mitteldeutschen Barockmusik 2006, der sich mit der Residenzgeschichte von Gotha befasst, sowie einem freien Beitrag zur Dresdner Hofkirchenmusik im frühen 18. Jahrhundert.

Peter Wollny



Foto: Klaus Thiere

Wolfram Steude (1931 – 2006)

**Wolfram Steude**  
(† 9. März 2006)

Der am 9. März 2006 in Dresden verstorbene Musikwissenschaftler Wolfram Steude gehört zu den ganz wenigen Persönlichkeiten, die in der DDR den Begriff „mitteldeutsche Musik“ mit Beharrlichkeit verwendet haben. Damals war der vom Staat initiierte Blick auf die Historie weitestgehend durch das marxistische Geschichtsbild verstellt. Die offizielle Geschichtsschreibung verharrte in Kategorien, die es kaum ermöglichten, geographisch-kulturelle Konstellationen vergangener Jahrhunderte historisch angemessen zur Darstellung zu bringen. Dem mitteldeutschen Kulturraum billigte Steude zu Recht eine europäische Dimension zu, wie in seinen Publikationen und Aktivitäten über Jahrzehnte deutlich wird. So trug das von ihm 1988 an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden offiziell eröffnete „Heinrich-Schütz-Archiv“ den Untertitel „Forschungsstelle zur mitteldeutschen Musik des 16./17. Jahrhunderts“. An dieser Hochschule war Steude zwischen 1980 und 1996 tätig, zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Kustos, zuletzt als Professor für Musikgeschichte/Alte Musik.

Promoviert hat Steude nicht über ein Thema aus dem Schütz-Umfeld, sondern über die frühevangelsingische Musik. In den 1970er Jahren verfügte die DDR schon nicht mehr über einen systematischen Forschungszweig zur Musik der Renaissance, obwohl es nach dem Zweiten Weltkrieg mit Heinrich Bessler in Jena und Leipzig denkbar günstige Startbedingungen gegeben hatte. Diesen Umständen zum Trotz hat sich Wolfram Steude in seinen *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert* intensiv dem frühevangelsingischen Zentrum Wittenberg gewidmet. Die Arbeit konnte 1978 unter diesem Titel in der renommierten *Musikwissenschaftlichen Studienbibliothek* des VEB Edition Peters in Leipzig erscheinen.

Mit evangelischer Musik war der am 20. September 1931 in Plauen (Vogtland) geborene Wolfram Steude bereits als Mitglied des Dresdner Kreuzchores unter Rudolf Mauersberger (1942/43), als Student an der Kirchenmusikschule der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Sachsens in Dresden (1950–1952) und am Kirchenmusikalischen Institut der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig (1952–1955), schließlich als Musikwissenschaftsstudent bei Heinrich Bessler und Rudolf Eller an der dortigen Universität (1955–1958) intensiv in Berührung gekommen. Die eigentliche Anregung zu dieser Forschungstätigkeit entstand jedoch im Rahmen der Honorartätigkeit an der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (dieser Name konnte mit viel Diplomatie in der DDR erhalten bleiben). Steude erarbeitete dort den Katalog zu den Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts, der gleichermaßen in Ost und West erschien. Im Hauptberuf war Wolfram Steude bis 1976 als Kantor tätig, vorwiegend in Dresden-Loschwitz.

Für den Katalog untersuchte er auch die Pirnaer Musikhandschriften und entdeckte dabei Frühfassungen Schützscher Werke. Hieraus entfaltete sich ein ganzes Lebenswerk zur Erforschung von Biographie, Œuvre und Umfeld des kurfürstlichen Hofkapellmeisters. Dazu zählen weit beachtete Noteneditionen neu aufgefundener Kompositionen wie *Der Schwanengesang*, dem späten Zyklus doppelchöriger Motetten von Heinrich Schütz. Steude rekonstruierte zum einen die fehlenden Stimmen für die quellenkritische Erstausgabe (Leipzig und Kassel 1984) und richtete zum anderen die 13 Motetten aufführungspraktisch ein. Im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1981 fand an zwei Abenden die postume Uraufführung statt. Dabei wurden unterschiedliche Darbietungsvarianten gewählt: einerseits der Kreuzchor mit dem Klang von Knaben- und Jungmännerstimmen, andererseits die Berliner Solisten mit ausgebildeten Sängerinnen und Sängern, darunter falsettierenden Altisten. Die Cappella Sagittariana sorgte für farbenreiches Musizieren.

Über Schütz hinausgehend hat Steude Werke von Heinrich Ignaz Franz von Biber, Dietrich Buxtehude, Christian August Jacobi, Marco Giuseppe Peranda, Antonio Scandello, Georg Philipp Telemann, Friedrich Wilhelm Zachow u. a. herausgegeben. Noch zu einer Zeit (1984), als DDR-Bürger nicht Mitglied der Internationalen Schütz-Gesellschaft in Kassel sein durften, wurde er in den Kreis der Mitherausgeber des Kasseler *Schütz-Jahrbuchs* gerufen. Der letzte, von ihm fertiggestellte Text findet sich im Jahrgang 2006. Anlässlich des 70. Geburtstags von Wolfram Steude gab der Verfasser dieses Nachrufs beim Verlag Klaus-Jürgen Kamprad in Altenburg den Sammelband *Annäherung durch Distanz* mit dem Untertitel: *Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte* heraus.

Die Gründung der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. hat Wolfram Steude sehr begrüßt, da nun das institutionalisiert wurde, was er über Jahrzehnte unter großen Mühen und mit viel Engagement als Einzelperson betrieben hatte. Selbstverständlich war für ihn, dass er sich auf vielfältige Weise einbrachte: so u. a. als Ideenspender, Berater, Referent und Autor. Das wunderbare Projekt, jährlich „Mitteldeutsche Heinrich-Schütz-Tage“ in den drei Ländern Sachsen, Thüringen und Sachsen-Anhalt zu veranstalten (zum Teil gekoppelt mit den Internationalen Schütz-Festen), hätte sich ohne ihn vielleicht nicht in der Güte etablieren können. Die vollständige Streichung der Mittel für die Dresdner Schütz-Tage 2007 wäre für ihn eine besonders herbe Enttäuschung gewesen.

Wolfram Steude war über zwei Jahrzehnte in der Cappella Sagittariana künstlerisch und wissenschaftlich aktiv und hat mit diesem Ensemble auf historischen Instrumenten seit 1971 zahlreiche Werke des 16. bis 18. Jahrhunderts aus dem mitteldeutschen Kulturkreis „ausgegraben“. In den 1990er Jahren inspirierte er auf unvergleichliche Weise die junge Szene Alter Musik in Dresden, die heute weit über Deutschland hinaus bekannt ist. Klangkörper wie der Dresdner Kammerchor, das Sächsische Vocalensemble oder das Ensemble für Alte Musik (inzwischen mit der Cappella Sagittariana unter diesem Namen vereint) hatten das Glück, von Professor Steude intensiv beraten und unterstützt zu werden.

Ende Januar 2006, wenige Tage vor Ausbruch einer unheilbaren Krankheit, gründete Wolfram Steude noch den Verein Heinrich Schütz in Dresden e.V. ([www.heinrichschuetz.eu](http://www.heinrichschuetz.eu)), der sich heute intensiv für die Wiedergewinnung der Dresdner Schütz-Stätten einsetzt.

Matthias Herrmann

Der Beginn einer kontinuierlichen Gothaer Residenzgeschichte lässt sich genau datieren. Im April 1640 teilten die Herzöge Wilhelm IV., Albrecht und Ernst von Sachsen-Weimar ihr Fürstentum, aus dem drei neue Territorien hervorgingen: Weimar, Eisenach und Gotha. Die Teilung war von dem jüngsten der Brüder forciert worden. Der freilich nicht mehr ganz junge Ernst – geboren 1601 – war seit einigen Jahren verheiratet, überdies ehrgeizig und unzufrieden mit der Verwaltung des Weimarer Territoriums unter dem Direktorat seines ältesten Bruders Wilhelm IV.<sup>1</sup> Herzog Ernst strebte nach einem eigenen Herzogtum, so klein es auch sein mochte, wenn er es nur als alleiniger Landesherr nach seinen Vorstellungen regieren konnte.

Die sogenannte „Gothaer Landesportion“, die Herzog Ernst erhielt, war ein zusammengestückeltes Territorium, keine gewachsene Einheit, obwohl das große und zentrale Amt Gotha eine gewisse Herrschaftskontinuität garantierte. Dass es Ernst, später der Fromme genannt, gelang, mit Hilfe seiner Räte und eines schnell aufgebauten Verwaltungsapparates das ererbte Territorium planvoll in einen Fürstenstaat zu verwandeln, gehört zu den auch im Kontext der deutschen Nationalgeschichte gern erzählten Erfolgsgeschichten des 17. Jahrhunderts – gerade vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges, in dessen letzte Dekade das Gothaer Staatsgründungsexperiment fiel.<sup>2</sup> Veit Ludwig von Seckendorff schöpfte aus seinen Erfahrungen im Gothaer Fürstendienst, als er seinen 1656 publizierten *Teutschen Fürsten Stat* verfasste.<sup>3</sup> Dieses Staatshandbuch wurde zum erfolgreichen Lehrbuch für Verwaltungsfachleute und begründete Gothas langlebigen Ruf, ein lutherischer Musterstaat gewesen zu sein.<sup>4</sup>

Das neue Herzogtum Gotha besaß einige wenige kleinere Schlösser, aber keine geeignete Residenz. Der Gothaer Schlossberg lag wüst und erinnerte damit eindrücklich an jene kurze, abrupt beendete Zeit im 16. Jahrhundert, als die Stadt schon einmal eine ernestinische Residenz gewesen war. Herzog Johann Friedrich der Mittlere hatte von Gotha aus mit Hilfe des Reichsritters Wilhelm von Grumbach versucht, die für das erne-

1 Ernst hatte 1636 die Altenburger Prinzessin Elisabeth Sophie geheiratet. Zu Vorgeschichte und Verlauf der Weimarer Teilung vgl. Andreas Klinger, *Der Gothaer Fürstenstaat. Herrschaft, Konfession und Dynastie unter Herzog Ernst dem Frommen*, Husum 2002, S. 21–30.

2 Vgl. ebd., zur Historiographie S. 11.

3 Veit Ludwig von Seckendorff, *Teutscher Fürsten Stat [...]*, Frankfurt (Main) 1656, Reprint der Ausgabe Frankfurt (Main) 1665, Glashütten i. Ts. 1976.

4 Andreas Klinger, *Veit Ludwig von Seckendorff's "Fürsten Stat" and the Duchy of Saxe-Gotha*, in: *European Journal of Law and Economics* 19 (2005), S. 249–266.

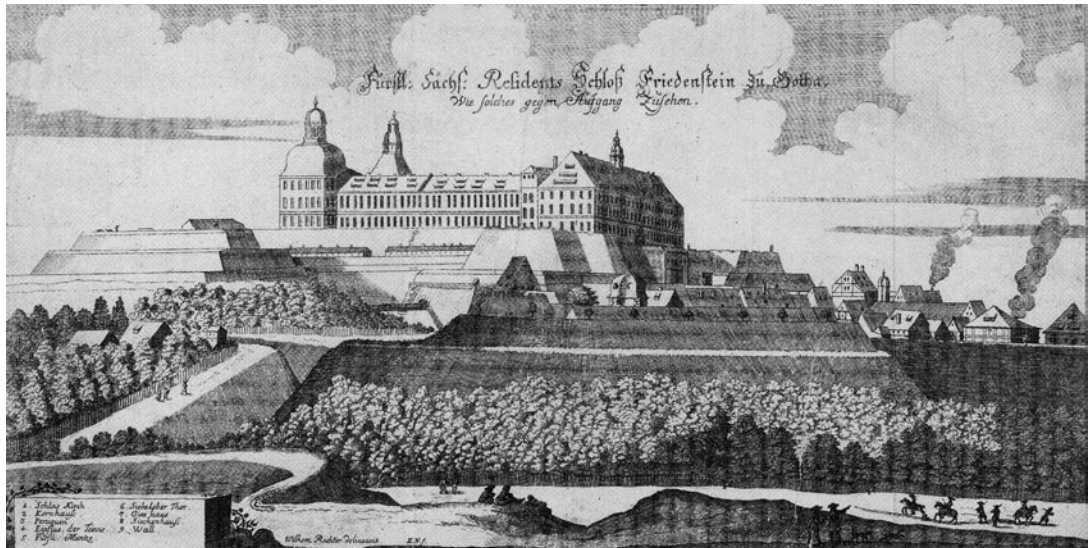


Abb. 1: Schloss Friedenstein, Ansicht von Nordosten, um 1690. Kupferstich von Elias Nessenthaler nach einer Vorlage von Wilhelm Richter

stinische Haus so demütigende Niederlage seines Vaters Johann Friedrich im Schmalkaldischen Krieg 1547 und den daraus folgenden Verlust der Kurwürde und weiter Teile des Territorialbesitzes gewaltsam auszugleichen. Dafür handelte er sich die Reichsacht und lebenslange kaiserliche Haft ein. 1567 wurde die alte Burg Grimmenstein geschleift.<sup>5</sup>

Dass dem neuen Herzog von Sachsen-Gotha eine „bequemliche fürstliche residenz“ fehlte,<sup>6</sup> war in jeglicher Hinsicht von elementarer Bedeutung. Zum einen brauchte die fürstliche Familie dringend eine standesgemäße Unterkunft, zum anderen bedurfte der von Herzog Ernst angestrebte Aufbau eines Fürstenstaates unbedingt einer Residenz, denn ein institutionalisierter Flächenstaat benötigte nun einmal einen festen Sitz des Hofes, von dem aus das Land verwaltet werden konnte. Die Residenzbildung wurde deshalb auch zum dringlichen Punkt der sofort aufgenommenen Staatsbildungspolitik in Gotha.

Im Oktober 1640 zog die herzogliche Familie in Gotha ein und musste zunächst im städtischen Kaufhaus auf dem Markt residieren. 1643 konnte mit dem Schlossbau begonnen werden. 1646 wurde die Schlosskirche geweiht und der erste Gebäudeflügel bezogen. Um 1654 galt das Schloss als fertiggestellt.<sup>7</sup> In den nächsten Jahren folgte dann mit der aufwändigen Fortifikation der langwierige Ausbau des Schlosses Friedenstein zur Festung.<sup>8</sup> Dass der Bau unter den vor allem finanziell sehr widrigen Umständen

5 Zu Johann Friedrich d. M. und den sog. Grumbachschen Händeln vgl. August Beck, *Johann Friedrich der Mittlere, Herzog zu Sachsen. Ein Beitrag zur Geschichte des sechszehnten Jahrhunderts*, 2 Tle., Weimar 1858, Tl. 1, S. 404ff. sowie Friedrich Ortloff, *Geschichte der Grumbachschen Händel*, 4 Bde., Jena 1868–1870.

6 Pkt. 19 des Erbteilungsvertrags, Gotha 12.9.1641. Thüringer Staatsarchiv Gotha (fortan ThStaG), Geheimes Archiv (fortan GA): QQ E II Nr. 5.

7 Klingner, *Fürstenstaat* (wie Anm. 1), S. 125–130.

8 Udo Hopf, *Die Fortifikationen von Schloß Friedenstein zu Gotha. Zur Freilegung und Untersuchung der Kasematten der Nordostbastion*, in: *Gothaisches Museums-Jahrbuch* 6 (2003), S. 35–72.

des ausgehenden Dreißigjährigen Kriegs überhaupt fertiggestellt werden konnte, überraschte die Zeitgenossen. Von einem Schatz war die Rede, der im Schlossberg gefunden worden sei. Das aber traf nicht zu. Die Finanzierung des Baus war möglich, weil der Herzog sich, seiner Familie und ihrer Hofhaltung eine äußerst rigide Sparsamkeit verordnet hatte und so dafür sorgte, dass alle verfügbaren Mittel dem Schlossbau zukamen. Den Untertanen wurden nur Fronleistungen, aber keine Sondersteuern abverlangt.<sup>9</sup>

Der gemessen am tatsächlichen Raumbedarf scheinbar überdimensionierte Friedenstein signalisierte den Anspruch des neuen Landesherrn auf territoriale Selbstbehauptung und dynastische Dauerhaftigkeit. Herzog Ernst machte das Schloss zum unübersehbaren und in der fürstlichen Herrschaftsausübung auch spürbaren Mittelpunkt des Gothaer Fürstenstaats. Dafür verantwortlich war die Multifunktionalität des Schlosses. Alle Zentralbehörden wurden auf dem Friedenstein untergebracht. Seit 1648 arbeiteten hier das Konsistorium, die Kanzlei und die fürstliche Kammer. Mit dem Umzug auf das Schloss rückten die Regierungskollegien in die unmittelbare Nähe des Herzogs. Sie waren nicht wie in anderen Territorien in einer eigenen „Kanzlei“ vom Fürsten getrennt untergebracht, so dass fürstlicher Herrschaftssitz und Verwaltungsspitze in Gotha als Einheit wahrgenommen wurden. Der Friedenstein war für die Bewohner des Landes, ob sie nun Zugang zum Hof oder zur Kanzlei suchten, der konkret erfahrbare Ort der Herrschaft. Hohe symbolische und herrschaftspraktische Bedeutung besaß die Einberufung der Landtage auf das Schloss, denn damit unterstrich der Herzog auch gegenüber landständischen Herrschaftsträgern nachdrücklich seine Zentralisierungsbemühungen. Die differenzierte Multifunktionalität des Schlosses wurde nicht zuletzt dadurch verdeutlicht, dass hier zeitweilig die höchsten Klassen des Gothaer Gymnasiums unterrichtet wurden. Der Friedenstein diente als Behausung der Herrscherfamilie nicht zur Abschottung der fürstlichen Sphäre gegenüber dem Land, sondern fasste als Wohnsitz des Fürsten, Sitz der Hauptverwaltung, Tagungsort der Landstände und eben auch Schulstätte der Elitenbildung in einer stark zentralisierenden Tendenz wesentliche Elemente fürstenstaatlicher Herrschaft unter seinem Dach zusammen.<sup>10</sup>

Ernst der Fromme wies seinem Hof eine klare politische Aufgabe zu, indem er ihn zu einem vorbildlichen Ort stilisierte. Mit Bedacht wurden, zumindest symbolisch, erkennbare Beziehungen zur außerhöfischen Umwelt unterhalten, damit der Hof seine „patriarchalische“ Funktion im Rahmen der religiös motivierten und vor allem aber religiös legitimierten Reformpolitik erfüllen konnte. Dies sah konkret so aus, dass Hof und Land einem ähnlichen Disziplinierungsdruck in konfessionellen und in Fragen der Lebensführung unterworfen wurden. Die auf den Hof bezogenen Disziplinierungsmaßnahmen bezweckten, die im ganzen Land mittels zahlreicher „Policeyverordnungen“ unternommenen Bemühungen, die Lebensführung aller Untertanen zu normieren,<sup>11</sup> legitimierend zu unterstützen. Jeder Hausvater sollte den Landesherrn direkt nachahmen können, weil Standesunterschiede das angestrebte Ideal einer affektgezügelter, pflichtbewussten Lebensführung wenig tangierten. Je erfolgreicher der Herzog die Mitglieder des Hofstaats zur Normwahrung anhalten konnte, um so nachdrücklicher konnten restriktive, disziplinierende Verordnungen im Land verkündet werden, weil „die exempla mehr als

9 Zur Finanzierung des Schlossbaus vgl. Klinger, *Fürstenstaat* (wie Anm. 1), S. 130–134.

10 Ebd., S. 134f.

11 Vgl. ebd., S. 248–281.

die gesätze durchdringen undt diese ohne jene nichts gültig sindt oder auch einen schein der ungerechtigkeit an sich nehmen müßen“, wie es in einem regierungsinternen Papier heißt.<sup>12</sup> In einem Vortrag zur öffentlichen Verlesung der Hofordnung nannte Kanzler Georg Frantzke 1660 den Hof „die große uhr, nach deren zeigern undt glockenschlag sich das gantze landt reguliret“. <sup>13</sup> Herzog Ernst duldet nicht zuletzt auch deswegen am Hof nur Lutheraner, weil er die auf konfessionelle Homogenität im Fürstenstaat abzielenden kirchen- und schulpolitischen Reformen nicht durch unter Umständen beispielgebende Abweichungen an seinem Hof gefährden lassen wollte.

Bei einer solcherart ausgerichteten Instrumentalisierung des Hofes überrascht es nicht, dass sich unter Ernst dem Frommen keine „barocke“ Hofkultur etablierte. Freilich ist noch heute unübersehbar, dass für den Schlossbau viel Geld ausgegeben wurde. Der Bau wurde auch ausgeschmückt, nicht überreich, aber doch so gezielt, dass er seine Demonstrationszwecke nicht verfehlte.<sup>14</sup> Das höfische Leben in diesem Schloss war allerdings außerordentlich nüchtern. Herzog Ernsts Hofstaat war mit etwa 140 Personen am Ende seiner Regierungszeit für einen Reichsfürsten auffällig klein. Die Begrenzung des Hofstaats diente zwar in erster Linie der Finanzierung des Schlossbaus, doch der Gothaer Herzog verband diese Sparmaßnahmen mit der offensiv vertretenen Auffassung, ein Fürst sei verpflichtet, den eigenen Hof möglichst klein zu halten. Er scheute dabei auch nicht davor zurück, seinen reichsfürstlichen Standesgenossen, die nun gerade anfangen, ihre Hofhaltungen prächtig auszubauen, auf dem Reichstag genau dies als eine „belästigung des armen unterthanen“ vorhalten zu lassen.<sup>15</sup> Wie sehr sein Verständnis fürstlicher Selbstbescheidung dem höfischen Ideal seiner „Kollegen“ entgegenstand, wusste er sehr wohl, und er warnte deshalb seine Nachfolger testamentarisch davor, falschen Exempeln zu folgen und fürstliche Reputation in einem großen Hofstaat und einem prächtigen Auftreten zu suchen.<sup>16</sup>

Die Hofhaltung einschließlich der nicht geringen Baukosten beanspruchte unter Ernst dem Frommen mit rund 28 Prozent einen vergleichsweise geringen Anteil der Kammerausgaben. Entsprechend anspruchslos war das Hofleben. Ein Hofadel fand sich auf dem Friedenstein nicht zusammen.<sup>17</sup> Das Fest als prägnantester Ausdruck höfischen Lebens spielte unter Ernst kaum eine Rolle. Die seltenen Feste auf dem Friedenstein ereigneten sich in bescheidenem Rahmen. Die Hofkapelle führte vorrangig geistliche Musik auf.<sup>18</sup> Auch dem Theater kam zunächst keine große Bedeutung zu. Ernst hatte zwar ein Komödiengemach einrichten lassen, doch die unter seiner Herrschaft aufgeführ-

12 *Instruktion für die Reichstagsgesandten Achaz Heher und Wilhelm Schröter*, 6.12.1652. ThStaG, GA: A I [Sonne] Nr. 17–19, Bl. 186r–186v.

13 ThStaG, GA: KK V Nr. 16, unfol.

14 Zum Schloss und dessen Ausstattung vgl. Marc Rohrmüller, *Ernst der Fromme und die höfische Pracht*, in: *Ernst der Fromme (1601–1675). Staatsmann und Reformator* [Ausstellungskatalog], hrsg. von Roswitha Jacobsen und Hans-Jörg Ruge, Bucha bei Jena 2002, S. 157–176, bes. S. 159f.

15 *Gesandteninstruktion* (wie Anm. 12), Bl. 186v.

16 *Testament Ernsts des Frommen*, 31.8.1654, abgedruckt bei: Johann Heinrich Gelbke, *Herzog Ernst der Erste genannt der Fromme zu Gotha als Mensch und Regent. Eine historische Darstellung aus Acten und bewährten Druckschriften gezogen und mit einem Urkundenbuche herausgegeben*, 3 Bde., Gotha 1810, Bd. 3, S. 61–109, hier S. 94.

17 Klinger, *Fürstenstaat* (wie Anm. 1), S. 142f.

18 Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1952 (masch.), S. 110–115.



ten Stücke entsprachen kaum dem höfischen Theater, sondern dienten der moralischen Erziehung des Hofes. In zumeist allegorischer Form ließ der Herzog die Inhalte seiner Verordnungen sowie die von ihm vertretenen sittlichen Normen szenisch darstellen.<sup>19</sup> Es gab jedoch auch wirkliche Schauspielaufführungen, die zumeist im Kontext der selteneren Festlichkeiten standen.

Einen hohen Stellenwert hatte dagegen das religiöse Leben. Gemeinschaftliche Kirchgänge des Herzogs mit Familie und Hofstaat wie auch der gemeinsame Empfang des Abendmahls waren zeremonielle Höhepunkte des höfischen Lebens. Die hohe Wertschätzung täglicher frommer Verrichtungen brachte Seckendorff später dazu, den Gothaer Hof mit einem Kloster zu vergleichen.<sup>20</sup> Die Anwesenheit wenig ehrbarer Frauen war selbstverständlich verboten, ebenso übermäßiges Trinken, Tabakrauchen und Spielen. Kurz, der Herzog versuchte, jede „höfische“ Verhaltensweise in seinem Haushalt zu unterbinden, denn das an vielen anderen Fürstenhöfen nur „umb eßen und trincken oder lauter wollust willen“ gelebt werde,<sup>21</sup> schien ihm eine ausgemachte Sache zu sein.

1672/75 kam es zu einem einschneidenden Wandel in der Gothaer Residenzgeschichte. 1672 starb die Altenburger Linie aus und Gotha – seit dieser Zeit Sachsen-Gotha und Altenburg – erbte fast drei Viertel des Altenburger Territoriums. Fortan war das Herzogtum über zwei Länderkomplexe verteilt und die Herzöge verfügten über eine zweite Residenzstadt. Der Vorrangstellung Gothas tat dies aber keinen Abbruch; die meiste Zeit des Jahres residierten die Gothaer Fürsten auch im 18. Jahrhundert auf dem Friedenstein. 1674 übergab der greise Ernst der Fromme die Regierungsgeschäfte an seinen ältesten Sohn Friedrich I., 1675 starb er. Friedrich regierte einige Jahre gemeinsam mit seinen Brüdern, bevor man 1680 das Erbe teilte.

In Gotha begann mit dem Tode des alten Herzogs eine neue Zeit. Dies zeigte sich äußerlich sehr schnell daran, dass der Friedenstein nicht mehr das alleinige Schloss der Gothaer Fürsten blieb. Mit Friedrich I. begann im Gothaer Herzogtum die Entwicklung einer Residenzenlandschaft, also der Auf- und Ausbau eines Netzes an fürstlichen Schlössern und Häusern.<sup>22</sup> Die wichtigsten Neubauten waren zwei Lustschlösser. Herzog Friedrich I. schuf sich in Erffa, zehn Kilometer vom Friedenstein entfernt, das 1689 vollendete Schloss Friedrichswerth.<sup>23</sup> Sein Sohn Friedrich II. ließ 1708–10 unterhalb des Friedenstein das Schloss Friedrichsthal mit einer aufwändigen Parkarchitektur errichten.<sup>24</sup> Wenn beide Fürsten damit die starren Zentralisierungsbemühungen der Zeit Ernsts des Frommen aufgaben, so ist das herrschaftspraktisch zu erklären. Unter

19 Otto Devrient, *Freudenspiele am Hofe Herzogs Ernst des Frommen von Sachsen-Gotha und Altenburg*, in: *Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde* NF 3 (1883), S. 1–235; Elisabeth Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*, Weimar und Jena 2004, S. 13–21.

20 *Herzog Ernsts Lebensbeschreibung*, 24.4.1675. ThStaG, GA: E VI 5 Nr. 17, Bl. 444.

21 Zitat aus Frantzkes Hofordnungsvortrag (wie Anm. 13).

22 Vgl. dazu ausführlicher: Andreas Klinger, *Vom „hausväterlichen“ zum „aufgeklärten“ Hof? Die Gothaer Hofhaltungen im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg. Ein Herrscher im Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. von Werner Greiling, Andreas Klinger und Christoph Köhler, Köln u. a. 2005, S. 145–167, hier S. 147–150.

23 Melanie Oelgeschläger, *Schloß- und Gartenarchitektur des Landschlusses Friedrichs I. von Sachsen-Gotha und Altenburg in Friedrichswerth*, in: *Residenzkultur in Thüringen vom 16. bis 19. Jahrhundert*, hrsg. von Roswitha Jacobsen, Bucha bei Jena 1999, S. 164–175.

24 August Beck, *Geschichte des gothaischen Landes*, Bd. 2: *Geschichte der Stadt Gotha*, Gotha 1870, S. 453f.

Ernst dem Frommen musste das neu geschaffene Herzogtum Gotha durch die Etablierung staatlicher Strukturen konsolidiert werden, wozu auch die klare Zentralisierung auf einen herrschaftlichen Mittelpunkt diene. Nach der erfolgreichen Staatsbildung, die auch durch die Erbstreitigkeiten der Söhne Ernsts und die 1680 schließlich erfolgte Teilung nicht ernsthaft gefährdet wurde, war die Konzentration auf einen fürstlichen Sitz „staatspolitisch“ nicht mehr notwendig. Vielmehr konnten oder mussten die Erben Ernsts des Frommen jetzt versuchen, durch die Errichtung möglichst prächtiger, durch Druckwerke auch popularisierter Herrschafts- und Machtkulissen fürstlich zu repräsentieren.<sup>25</sup> Der Friedenstein blieb allerdings das hauptsächliche Residenzschloss.

Mit dem Herrschaftswechsel von Ernst dem Frommen auf Friedrich I. vollzog sich ein grundlegender Wandel der Gothaer Hofkultur, der mit einer in der Hofforschung entwickelten Typologie der frühneuzeitlichen Höfe beschrieben werden kann.<sup>26</sup> Der „hausväterliche“ Hof des Gründervaters tendierte demnach unter den Herzögen Friedrich I. und II. zu einem „zeremoniellen“, der sich dem Zeitgeschmack wieder anpasste und in natürlich sehr abgeschwächter Form, wenn auch zunächst zögerlich, dem französischen Vorbild höfischer Kultur folgte. Für die Zeitgenossen war das Schloss Friedrichswerth der bedeutendste Ausdruck der neuen Repräsentationsformen in Gotha. Es diente in seiner ländlichen Lage und unbelastet von administrativen Funktionen nicht nur als Refugium des Fürsten, sondern symbolisierte als Ausweis herrschaftlichen Bauvermögens fürstliche Stärke. Während der Einweihungsfeierlichkeiten im Juli 1689 wurde in einer allegorischen Dichtung der Neubau in abgrenzender Weise auf die königliche Residenz in Versailles bezogen: „Die Lilge wil zwar mit Versailles prangen: / doch still' ich hier viel besser mein Verlangen.“<sup>27</sup> Dies spricht die Figur der Landgrafschaft Thüringen, die damit einen Zusammenhang der fürstlichen Bautätigkeit mit dem französischen Vorbild andeutet, zugleich aber die notwendigerweise unvergleichlich bescheideneren Ausführungen Friedrichwerths als vernünftig und angemessen verteidigt.

Auch auf dem Friedenstein sorgte Herzog Friedrich I. für einen kostspieligen Umbau, der sein Streben nach einer „modernen“ Hofkultur augenfällig machte. Anlässlich der Heimführung seiner zweiten Ehefrau, Markgräfin Christina von Brandenburg-Ansbach, im Jahr 1681 ließ der Herzog im alten Ballhaus im Westturm mit dem Einbau einer Theaterbühne beginnen. Das „Hertzogliche Comoedien-Hauß“ entstand, die erste echte Hofbühne im ernestinischen Sachsen. Das Hoftheater wurde mit aufwändiger Technik ausgestattet, so dass die Aufführungen durch wandelbare Bühnenbilder, Effektmaschinen und Flugwerke einen hohen Schauwert bekamen.<sup>28</sup> Unter Friedrich I. und seinem

25 Andreas Klinger, Marcus Ventzke, *Hof, Regierung und Untertanen*, in: *Neu entdeckt. Thüringen, Land der Residenzen. Essayband*, hrsg. von Konrad Scheurmann und Jördis Frank, Mainz 2004, S. 123–133, hier S. 125.

26 Vgl. Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1993. Hier interessieren die von Bauer in eine historische Abfolge gestellten Typen des „hausväterlichen“ (S. 66–70), „zeremoniellen“ (S. 57–63), „geselligen“ (S. 70–73) und des „MUSENHOF“ (S. 73–77). Zur Kritik des Modells vgl. z. B. Aloys Winterling, *Der Fürstenthof in der Frühen Neuzeit. Forschungsprobleme und theoretische Konzeptionen*, in: *Residenzkultur* (wie Anm. 23), S. 29–42, hier S. 35f.

27 Friderich Rudolphi, *Gotha Diplomatica Oder Ausführliche Historische Beschreibung Des Fürstenthums Sachsen-Gotha*, 5 Tle., Tle. 4 und 5 von Hans Basilius Edler von Gleichenstein, Frankfurt (Main) und Leipzig [Gotha 1717], Tl. 2, S. 289.

28 Dobritzsch, *Zauberbühne* (wie Anm. 19), S. 22–42.

Nachfolger Friedrich II. wurden hauptsächlich deutsche Opern und Singspiele aufgeführt.<sup>29</sup> Dafür holte man sich Bühnenbildner, Musiker, Schauspieler und Sänger aus anderen Orten zusammen.<sup>30</sup> Die fürstliche Familie stellte sich auch gerne selbst im Rahmen von Liebhaberaufführungen auf die Bühne. Fürstliche Geburtstage boten zumeist den Anlass für größere Inszenierungen, die thematisch auf die panegyrische Feier des Herzogs und seiner Familie ausgerichtet waren.

Friedrich II., der von 1691 bis 1732 regierte, folgte den Spuren seines Vaters und pflegte weiterhin eine „barocke“ Hofkultur, und der Gothaer Hof behielt somit seinen „zeremoniellen“ Charakter. Das französische oder auch das Wiener Vorbild konnten selbstverständlich nicht erreicht werden, auch der Hof in Dresden war kein passender Maßstab. Von der diese Höfe charakterisierenden „totalen Zeremonialisierung des Hoflebens“ bis hin zum möglichen Verlust jeglichen Privatlebens des Fürsten und der Höflinge<sup>31</sup> konnte angesichts des nicht sonderlich großen, für das Land freilich dennoch teuren Hofes in Gotha keine Rede sein. Festzustellen ist nur ein Streben nach bestimmten höfischen Formen. Ziel war es, aus den zahllosen kleinen Höfen im Reich herauszuragen und zur Gruppe der mittelgroßen Territorien aufzuschließen, die als typische Heimstatt „zeremonieller“ Höfe gelten. Friedrich II. erweiterte mit Schloss Friedrichsthal und den Umbauten an etwas abgelegeneren Schlössern nicht nur die Residenzgestaltung Gothas, sondern er nutzte nun auch die Hauptresidenz und Nebenschlösser im Herzogtum Altenburg als Stätten seiner fürstlichen Repräsentation und zugleich zur Befriedigung seiner Unterhaltungsbedürfnisse.

Unter Herzog Friedrich III. entwickelte sich die Gothaer Residenz zu einer nach dem Urteil der Zeitgenossen auffallend prächtigen Hofhaltung, in deren Mittelpunkt jedoch nicht der Fürst, sondern die Herzogin Luise Dorothea stand.<sup>32</sup> Der Gothaer Bibliothekar und Theaterintendant Heinrich August Ottokar Reichard sprach später vom „Siècle de la Duchesse Louise“, das für Gotha „eine anderes Siècle de Louis XIV!“ gewesen sei.<sup>33</sup> Die Orientierung an der französischen Aufklärung<sup>34</sup> und die Wertschätzung von Wissenschaft, Philosophie und Künsten, wozu auch die weitreichenden Korrespondenzen mit großen Namen der gelehrten Welt und nicht zuletzt der Besuchsaufenthalt Voltaires zählten,<sup>35</sup> ließen den Gothaer Hof zur Mitte des 18. Jahrhunderts als sehr modern erscheinen. Das Herzogspaar hatte es verstanden, überregional zu zeigen, dass es die derzeit gültigen Normen des höfischen kulturellen Repertoires kannte und ihnen nachlebte.

29 Fett, *Musikgeschichte* (wie Anm. 18), S. 128–146.

30 Dobritzsch, *Zauberbühne* (wie Anm. 19), S. 167–170.

31 Bauer, *Gesellschaft* (wie Anm. 26), S. 58.

32 Jenny von der Osten, *Luise Dorothee Herzogin von Sachsen-Gotha 1732–1767*, Leipzig 1893; Christoph Köhler, *Gotha – eine thüringische Residenz zur Aufklärungszeit. Studien zum geistig-kulturellen Leben unter Ernst II. (1745–1804)*, Habil. Jena [1992] (masch.), S. 7ff.

33 H[einrich] A[ugust] O[ttokar] Reichard, *1751–1828. Seine Selbstbiographie*, überarb. und hrsg. von Hermann Uhde, Stuttgart 1877, S. 106.

34 Jochen Schlobach, *Französische Aufklärung und deutsche Fürsten*, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 17 (1990), S. 327–349, hier S. 331 u. ö.

35 Bärbel Raschke, *Der Anteil der Frauen am französisch-sächsischen Kulturtransfer: Der Briefwechsel der Herzogin Luise Dorothee von Sachsen-Gotha mit Voltaire*, in: *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Michel Espagne und Matthias Middell, Leipzig 1993, S. 105–116; dies., *Einleitung*, in: *Der Briefwechsel zwischen Luise Dorothee von Sachsen-Gotha und Voltaire (1751–1767)*, hrsg. von ders., Leipzig 1998, S. VII–XXXIV.

Das höfisch konnotierte Geistesleben wurde dabei nicht allein auf dem Friedenstein selbst gepflegt, sondern das Schloss Molsdorf des Grafen Gotter und besonders Friedrichswerth wurden wegen ihrer im Vergleich zum riesigen Residenzschloss weitaus intimeren und zudem zeremonielle Verhaltensweisen nicht zwingend verlangenden Atmosphäre zur bevorzugten Kulisse von dessen Inszenierung. Hier traf sich auch der 1739 gegründete „Eremitenorden“ (Ordre des hermites de bonne humeur), der die lebens- und kunstfreundliche Einstellung der Gothaer Hofgesellschaft in lockerer Form institutionalisierte.<sup>36</sup> Der entsprechend der erwähnten Typologie der Hofformen nunmehr weniger als „zeremoniell“, sondern eher als „gesellig“ anzusprechende Hof wurde zum Teil von einer übermäßig steifen Etikette befreit und den „privaten“ Unterhaltungsbedürfnissen der Fürsten angepasst. Die dennoch aufwändige Hofhaltung verschlang allerdings verhältnismäßig große Summen, was im Zusammenspiel mit den Kosten des Siebenjährigen Kriegs 1756–63 und der Teuerung von 1769–72 zu einer Überforderung der Kassen führte.

Eine besondere Rolle in dieser kunstsinnigen Zeit des Gothaer Hofes spielte das Hoftheater des Friedenstein. Auch zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurde es noch immer vor allem für fürstliche Liebhaberaufführungen genutzt; unterbrochen von Vorführungen durch Wandertheater. Die lange Zeit, in der Gottfried Heinrich Stölzel als Hofkapellmeister in Gotha tätig war, von 1719 bis zu seinem Tode 1749, war zwar eine musikalisch lebendige gewesen,<sup>37</sup> doch die Hofbühne war nicht der bevorzugte Spielort. Stölzels Werke wurden häufiger in den Lustschlössern Friedrichswerth und Friedrichsthal oder aber in den herzoglichen Gärten aufgeführt.<sup>38</sup> Mit der neuen Wertschätzung des französischen Sprechtheaters wurde die Schlossbühne wieder häufiger als Spielort für Liebhaberaufführungen der Hofgesellschaft genutzt.<sup>39</sup> Wie stets gaben zumeist die Geburtstage des Herzogs oder der Herzogin den Anlass, größere und wegen der Kostüme und Effekte entsprechend teure Inszenierungen einzustudieren.

In den 1760er Jahren versuchte der Herzog, einen dauerhaften Spielbetrieb italienischer Opern zu etablieren, der von professionellen Sängern und Schauspielern getragen werden sollte.<sup>40</sup> Unterstützung erhielt er dabei auch von Stölzels Nachfolger Georg Anton Benda, dem der Herzog 1765/66 eine halbjährige Studienreise nach Italien finanzierte. Benda hatte vor seiner Reise schon eine italienische Oper komponiert; nach seiner Rückkehr schrieb er zwei Intermezzi.<sup>41</sup> Das auch von einem Umbau der Hofbühne

36 von der Osten, *Luise Dorothee* (wie Anm. 31), S. 39ff.

37 Bert Siegmund, *Stölzel, Gottfried Heinrich*, in: MGG2, Personenteil Bd. 15, Kassel u. a. 2006, Sp. 1550–1555, bes. Sp. 1551f., 1554; Fett, *Musikgeschichte* (wie Anm. 18), S. 232–253; Hans Engel, *Musik in Thüringen*, in: *Geschichte Thüringens*, Bd. 4, hrsg. von Hans Patze und Walter Schlesinger, Köln und Wien 1972, S. 207–260, hier S. 220. Zum Aufleben der geistlichen Musik am Gothaer Hof unter Stölzel vgl. Walter Blankenburg, *Die Aufführungen von Passionen und Passionskantaten in der Schloßkirche auf dem Friedenstein zu Gotha zwischen 1699 und 1770* [1963], in: ders., *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger, Göttingen 1979, S. 240–251, hier S. 243–246.

38 Dobritzsch, *Zauberbühne* (wie Anm. 19), S. 170f.

39 Herbert A. Frenzel, *Theatergeschichte*, in: *Geschichte Thüringens*, Bd. 4 (wie Anm. 37), S. 261–298, hier S. 274.

40 Dobritzsch, *Zauberbühne* (wie Anm. 19), S. 69.

41 Zdenka Pilková, Ingeborg Allihn, *Benda*, in: MGG2, Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 1055–1074, hier Sp. 1062–1070. Zur Bedeutung der Kapellmeister-Ära von Stölzel und Benda vgl. den Hinweis bei Manfred Fechner, *Instrumente der Repräsentation und Zeugnisse für Kunstverständnis. Die Hofkapellen an Thüringens Residenzen im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Neu entdeckt* (wie Anm. 25), S. 280–291, hier S. 280.

begleitete Vorhaben fand jedoch mit dem Tod der Herzogin 1767 ein rasches Ende. Fünf Jahre später besiegelte der Tod Friedrichs III. das Ende einer besonderen Ära in Gotha. Der neue Herzog Ernst II. steuerte einen anderen Kurs.

Der Sohn Friedrichs III. und Luise Dorotheas ist als einer der letztlich im Alten Reich nicht wenigen aufgeklärten Monarchen unter den mittleren und kleinen Reichsständen in die Historiographie eingegangen.<sup>42</sup> In unserer Perspektive auf die Hof- und Residenzkultur steht seine Regierungszeit – 1772 bis 1804 – für eine Zeit tiefen Wandels. An höfischen Bautätigkeiten dieses Landesherrn ist nur eine größere Unternehmung zu erwähnen, die freilich das Antlitz der Gothaer Residenz entscheidend veränderte. Herzog Ernst II. ließ seit seinem Amtsantritt die als Festungswerke unbrauchbar gewordenen Fortifikationen des Friedenstein schrittweise niederlegen und schuf damit Platz für die große englische Gartenanlage am Fuße des Schlossberges. Der Friedenstein wurde baulich der neuen Umgebung angepasst und erhielt sein heutiges Aussehen.<sup>43</sup>

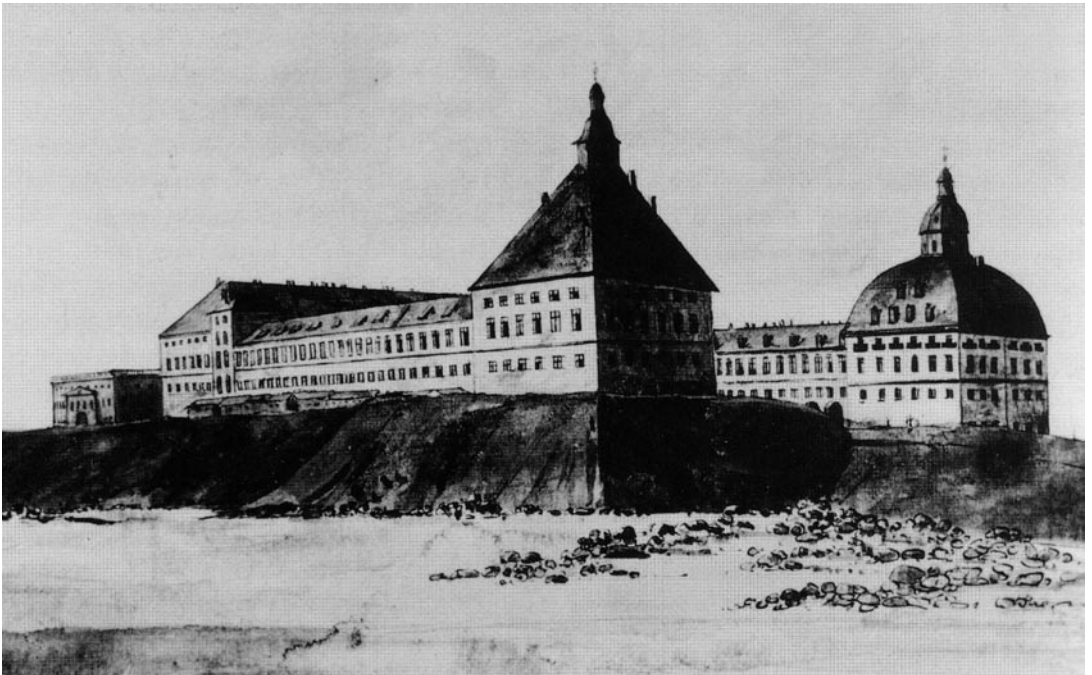


Abb. 2: Schloss Friedenstein, Ansicht von Südwesten, um 1790

42 Vgl. jetzt umfassend *Ernst II.* (wie Anm. 22) sowie *Die Gothaer Residenz zur Zeit Herzog Ernsts II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772–1804)* [Ausstellungskatalog], hrsg. von der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Gotha 2004.

43 Vgl. Marc Rohrmüller, *Gotha – Metamorphose einer Residenz. Architektur und Gartenkunst 1769–1804*, in: *Die Gothaer Residenz* (wie Anm. 42), S. 31–40.

Mit einem zeremoniell aufwändigen und prächtigen Hofleben konnte der persönlich eher bescheiden lebende Ernst II. offenbar wenig anfangen, worüber er mit seiner Frau, die an traditionellen Formen des Hoflebens festhalten wollte, in einen Dissens geriet. Allerdings strebte er auch keine Verkleinerung des von seinem Vater ererbten Hofstaats an, obwohl dies zu einer Kosteneinsparung hätte führen können. Ernst II. scheute wohl die damit verbundenen unausweichlichen Konflikte. Einer seiner Räte gab später an, dass er aus sozialen Gründen seine Dienerschaft weder habe verkleinern noch geringer habe besolden wollen. Statt einer Kostenreduktion neigte der Herzog dazu, sich selbst aus dem Hofleben zurückzuziehen.<sup>44</sup> Freilich trieb er dies nicht zu weit und nicht ins Grundsätzliche. Wenn es die fürstlichen Umgangsformen bedurften, etwa bei hochrangigen fürstlichen Besuchen, ließ auch er angemessen repräsentieren. Seinen Status als regierender Herzog wollte er nicht gefährden.<sup>45</sup>

Zweifellos war Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha und Altenburg ein deutlich von der Aufklärung geprägter Fürst.<sup>46</sup> Die Versuchung liegt deshalb nahe, seiner Hofhaltung ebenfalls das Epitheton „aufgeklärt“ anzuheften.<sup>47</sup> Lässt sich aber vom aufgeklärten Fürsten umstandslos auf einen gleichartigen Hof schließen – zumal dann, wenn dieser offenbar kein großes Interesse daran hatte, den eigenen Hof nach seinen Vorstellungen umzugestalten?

Wie schwierig eine Charakterisierung des Gothaer Hofes im späten 18. Jahrhundert ist, zeigt die wechselvolle Geschichte des Hoftheaters. In der Forschung ist die Existenz eines Hoftheaters zum Distinktionskriterium „aufgeklärter“ Hofhaltungen gemacht worden, insbesondere dann, wenn sich diese Hoftheater dem einheimischen Publikum öffneten und Stücke in der Landessprache aufführten.<sup>48</sup> Hier passt der Gothaer Hof zunächst sehr gut ins Bild. 1774 wurde die deutsche Theatertruppe des Abel Seyler in Gotha aufgenommen und wenig später unter der künstlerischen Leitung von Conrad Ekhof fest angestellt.<sup>49</sup> Dem Hofkapellmeister Benda bot die Anwesenheit der Theatertruppe die Möglichkeit, seine Melodramen *Ariadne auf Naxos* und *Medea* uraufzuführen,

44 Klinger, *Hof* (wie Anm. 22), S. 156f.

45 Vgl. Roswitha Jacobsen, *Höfische Kultur im Aufklärungszeitalter. Die Tafel als Medium herrschaftlicher Repräsentation am Gothaer Hof Ernsts II.*, in: *Ernst II.* (wie Anm. 22), S. 169–184.

46 Klinger, *Hof* (wie Anm. 22), S. 167.

47 Schon für den Hof der Eltern Ernsts II. nimmt Roswitha Jacobsen diese Kategorie offenkundig in Anspruch, wenn sie von einem „geradezu symbiotische[n] Verhältnis von Hof und ‚Aufklärung‘“ am Gothaer Hof seit den 1730er Jahren spricht. Als dessen Manifestationen versteht sie die neuen Formen höfischer Geselligkeit. Roswitha Jacobsen, *Die Blütezeit der Residenzkultur im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Neu entdeckt* (wie Anm. 25), S. 52–64, hier S. 62. – Zur Problematik des Begriffs „aufgeklärter Hof“ vgl. Marcus Ventzke, *Hofkultur und aufklärerische Reformen – ein neuer Blick auf die Höfe des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen. Die Bedeutung des Hofes im späten 18. Jahrhundert*, hrsg. von dems., Köln u. a. 2002, S. 1–10, hier S. 4, 8f.

48 Ute Daniel, *Höfe und Aufklärung in Deutschland – Plädoyer für eine Begegnung der dritten Art*, in: *Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen* (wie Anm. 47), S. 11–31, hier S. 27. Grundlegend dies., *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

49 Zu dieser Periode der Gothaer Theatergeschichte vgl. Dobritzsch, *Zauberbühne* (wie Anm. 19), S. 117–143; dies., *Das Gothaer Hoftheater unter Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg*, in: *Die Gothaer Residenz* (wie Anm. 42), S. 125–136; Andrea Heinz, *Liebbhabertheater, Wandertruppe oder Hoftheater? Theater in den Residenzstädten Weimar und Gotha um 1800*, in: *Ernst II.* (wie Anm. 22), S. 239–249.

die von Gotha aus ihren Siegeszug über die deutschen Bühnen antraten.<sup>50</sup> Mehr noch: Der aufgeklärte Fürst stand den Schauspielern so nahe, dass er in eine von ihnen in Gotha begründete Freimaurerloge eintrat.<sup>51</sup>

Was aber heißt es für den vermuteten „aufgeklärten Hof“, wenn diese Theatertruppe nach einigen Querelen wenige Jahre später nicht nur ihr Engagement auf fürstliches Betreiben hin verlor, sondern dass Herzog Ernst II. nun eine veritable Abneigung gegen Bühnenkünstler bis hin zur Theaterfeindschaft entwickelte? Offenkundig lassen sich zumindest in Gotha Fürst und Hof am Ende der Frühen Neuzeit nicht mehr einfach aufeinander beziehen; ihre Charakteristika sind nicht deckungsgleich und werfen, wenn man sie miteinander in Beziehung setzt, eher Fragen auf als dass sie Erklärungen bieten. Dies gilt auch für die Museen- bzw. Wissenschaftsförderung durch Ernst II., also jenes Betätigungsfeld, das ihm die Biographik als geradezu emblematisches Kennzeichen zugeschrieben hat.<sup>52</sup>

Nicht nur in Gotha, sondern in vielen deutschen Residenzen flaute nach dem Siebenjährigen Krieg der Wille zu höfischer Repräsentation durch „barocke“ Prachtentfaltung ab, zumeist wegen fehlender Gelder. An deren Stelle trat eine weitaus kostengünstigere Mode. Auch an den Höfen ließ man sich nun mit Kunst und Literatur unter den Aspekten „bildungsbürgerlicher Provenienz“<sup>53</sup> prestigeträchtig ein und entwickelte mäzenatische Verhaltensweisen. Dies förderte die Etablierung eines neuen Hofmusters, des berühmten „Musenhofs“.<sup>54</sup> Der „Musenhof“ wurde wegen seiner „bürgerlichen“ Tendenzen geradezu zum paradigmatischen Hof der (Spät-)Aufklärung, wenngleich von einer tatsächlichen Verbürgerlichung der Höfe nur hinsichtlich einiger äußerer Formen und der Neuausrichtung der Repräsentationsstrategien die Rede sein kann.<sup>55</sup>

Im Falle des Herzogs Ernst II. wird dazu gewöhnlich auf die Förderung der Wissenschaften verwiesen, die er als „einen besonderen Schmuck seines Landes und seiner Residenz“ betrachtet habe.<sup>56</sup> Tatsächlich legte der Herzog testamentarisch fest, dass das

50 Monika Schwarz-Danuser, *Melodram*, in: MGG2, Sachteil Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 67–99, hier Sp. 70f. Musikgeschichtlich signalisierte Bendas Wirken in Gotha mit dem Abwenden von der Passionsmusik eine Zäsur der höfischen Kunstpflege. Vgl. Blankenburg, *Aufführungen* (wie Anm. 37), S. 246f., 250f.

51 Vgl. Klinger, *Hof* (wie Anm. 22), S. 165.

52 Vgl. etwa den Titel der Biographie von August Beck, *Ernst der Zweite, Herzog zu Sachsen-Gotha und Altenburg, als Pfleger und Beschützer der Wissenschaft und Kunst*, Gotha 1854. Vgl. dazu jetzt Steffen Kublik, Gerhard Müller, *Zwischen Wissenschaft und Arkanum. Zum geistigen Profil eines aufgeklärten Fürsten*, in: *Ernst II.* (wie Anm. 22), S. 311–322.

53 Daniel, *Hoftheater* (wie Anm. 48), S. 117.

54 Bauer, *Gesellschaft* (wie Anm. 26), S. 73–77. Zur Rekonstruktion des für die Kategorienbildung wohl in seiner historiographischen Bedeutung kaum zu überschätzenden Weimarer Musenhofs der Herzogin Anna Amalia vgl. nun Joachim Berger, *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739–1807). Denk- und Handlungsräume einer ‚aufgeklärten‘ Herzogin*, Heidelberg 2003, S. 35–38, bes. S. 503–513; ders., *Die Erfindung des Weimarer ‚Musenhofs‘ durch Editionen im 19. Jahrhundert*, in: *Archive und Kulturgeschichte. Referate des 70. Deutschen Archivtags 21.–24. 9. 1999 in Weimar*, Red. von Diether Degreif, Siegburg 2002, S. 287–307. Vgl. auch *Der ‚Musenhof‘ Anna Amalias. Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei im klassischen Weimar*, hrsg. von Joachim Berger, Köln u. a. 2001.

55 Vgl. Daniel, *Hoftheater* (wie Anm. 48), S. 123ff.; dies., *Höfe* (wie Anm. 48), S. 30f.; Rudolf Vierhaus, *Höfe und höfische Gesellschaft in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Absolutismus*, hrsg. von Ernst Hinrichs, Frankfurt (Main) 1986, S. 116–137, hier S. 133f.

56 R[udolf] Ehwald, *Ernst II. von Sachsen Gotha-Altenburg*, in: *Mitteilungen der Vereinigung für Gothaische Geschichte und Altertumskunde* 4 (1904), S. 1–44, hier S. 15f.; Hans Tümmeler, *Die Zeit Carl Augusts von Weimar 1775–1828. Die Ernestiner*, in: *Geschichte Thüringens*, Bd. 5/1,2, hrsg. von Hans Patze und Walter Schlesinger, Köln und Wien 1984, S. 615–722, hier S. 675f. Vgl. zu den verschiedenen Aktivitäten im Einzelnen Beck, *Ernst der Zweite* (wie Anm. 52).

„nützliche und gelehrte Institut“ der Sternwarte auf dem Seeberg nicht nur als sein persönliches „Ehrendenkmal“ betrachtet werden solle, sondern als eine „dem Glanze des Hauses zur Ehre“ gereichende Einrichtung. Allerdings ging es Ernst nicht um den Ruhm in der spätf feudalen Welt der Höfe, sondern um den Ruhm „in der gelehrten und wissenschaftlichen Welt“.<sup>57</sup> Offenbar wollte Ernst II. hier nicht als Vorsteher eines Musenhofes agieren, der mit der Förderung von Kunst und Wissenschaften die eigene machtpolitische Schwäche zu kompensieren suchte, wie das Carl August in Weimar wohl tat.<sup>58</sup> Ernst handelte eher als Privatmann, und sein mäzenatisches Engagement wurde vom bürgerlichen Publikum gebührend honoriert. Vom Hof war in dieser Wahrnehmung keine Rede mehr; der Fürst hatte sich in gewisser Weise von diesem emanzipiert.<sup>59</sup>

Wenn man will, kann man in der Reihe der Gothaer Herrscher seit 1640 und in den Ausdrucksformen ihrer Höfe und Residenzen eine Abfolge der in der Hofforschung aufgestellten Typologien erkennen. Dabei muss allerdings zum einen bedacht werden, dass diese typologischen Annäherungsweisen wegen ihres notwendig hohen Abstraktionsgrades dem individuellen Fall zumeist nur bedingt gerecht werden. Zum anderen verlief die Entwicklung einer Residenz wie in Gotha nicht in klar voneinander zu trennenden Schritten ab, erst recht nicht in solchen, die sich an den Herrscherwechseln eindeutig festmachen ließen. Dennoch: Der „hausväterliche“ Hof Ernsts des Frommen im neuerichteten und allein durch seine schiere Größe sehr repräsentativen Schloss Friedenstein entsprach dem älteren Typus des Fürstenstaats, der patriarchalisch regiert wurde. Allerdings stand gerade dieser zentralistisch-reformorientierte Fürstenstaat an der Schwelle „absolutistischer“ Regierungsformen. Unter den Nachfolgern entfaltete sich dann schrittweise ein zwar kaum mittelgroßes, aber doch betont „zeremonielles“ Hofwesen. Dies zeichnete sich in der Hauptresidenz durch eine Öffnung zu höfisch-kulturellen Formen und durch ein Ausgreifen des Herrschers ins Land durch den Neu- und Ausbau von Nebenresidenzen aus. Dazu gehörte auch der Abschluss der höfischen Sphäre von ihrer Umgebung. Der Hof Friedrichs III. und Luise Dorotheas rückte von dieser zeremoniellen Ausrichtung ab und erprobte geselligere Formen des Hoflebens, die mit einer besonderen Wertschätzung künstlerischer Unterhaltung und einer auch ostentativ zur Schau gestellten Rezeption der französischen Aufklärung einhergingen. Damit aber erwies sich der Gothaer Hof zur Mitte des 18. Jahrhunderts unter Umständen als erfolgreicher als seine Vorgängerformationen, da er sich innerhalb der europäischen Hofkultur tatsächlich *up to date* zeigte und die zeitspezifischen Repräsentationserfordernisse am besten erfüllen konnte.

57 *Testament Ernsts II.* vom 1.5.1799. Abdruck bei: Beck, *Ernst der Zweite* (wie Anm. 52), S. 406–416, Zitate S. 412.

58 Vgl. Georg Schmidt, *Inszenierungen und Folgen eines Musensitzes. Goethes Maskenzüge 1781–1784 und Carl Augusts politische Ambitionen*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2002*, Schneverdingen 2004, S. 101–118.

59 Dafür, dass eine solche Sicht auch den Intentionen des Herzogs entsprach, können seine Festlegungen für die eigene Grablege herangezogen werden. Ernst II. ließ sich weder in der von Ernst dem Frommen in der städtischen Margarethenkirche angelegten fürstlichen Grablege, noch in der von Friedrich I. eingerichteten Familiengruft beisetzen, sondern zog es vor, auf einer Insel in dem von ihm eingerichteten Englischen Garten – und damit der residenzstädtischen wie auch der höfischen Öffentlichkeit entzogen – bestattet zu werden. Vgl. Rohrmüller, *Gotha* (wie Anm. 43), S. 32; Werner Greiling, *Ernst der „Mild-Gerechte“*. *Zur Inszenierung eines aufgeklärten Herrschers*, in: *Ernst II.* (wie Anm. 22), S. 3–22, hier S. 16f.



Für den letzten „frühneuzeitlichen“ Fürsten Gothas, Herzog Ernst II., lässt sich keine halbwegs zutreffende, das fürstliche Herrschafts- und Selbstverständnis charakterisierende Bezeichnung finden – und dies nicht nur wegen der methodischen Probleme mit den Begriffen „aufgeklärter Hof“ oder „Musenhof“. Herzog Ernst II. und der Gothaer Hof erschienen nicht mehr als die untrennbare Einheit, welche die Fürsten und ihre Höfe seit dem späten Mittelalter als politischer Kern eines Landes bzw. Staates gebildet hatten. Indem er den Hof offenkundig nicht mehr wie selbstverständlich als das natürliche und allein durch diese Funktion schon hinreichend legitimierte Umfeld seiner Person betrachtete, verwies Ernst II. recht früh auf die aufkommende Krise der Höfe im beginnenden 19. Jahrhundert. Wie der Adel überhaupt mussten sie in einer zunehmend bürgerlichen Gesellschaft eine neue Legitimation suchen.<sup>60</sup> Nicht nur in Gotha war mit dem Ancien Régime eine besondere Epoche von Residenzgeschichte und Hofkultur zu Ende gegangen, auch wenn die Höfe noch lange erhalten blieben.

60 Vgl. dazu vornehmlich am Beispiel des Weimarer Hofes Joachim Berger, *Beschleunigung und Stillstand. Antworten auf die Legitimationskrise der Höfe im „Silbernen Zeitalter“*, in: *Ihre Kaiserliche Hoheit“ Maria Pawlowna. Zarentochter am Weimarer Hof* [Ausstellungskatalog], München und Berlin 2004, S. 397–417.

#### Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Neu entdeckt. Thüringen, Land der Residenzen* [Ausstellungskatalog], 2 Bde., hrsg. von Konrad Scheurmann und Jördis Frank, Mainz 2004, Bd. 2, S. 403.

Abb. 2: *Die Gothaer Residenz zur Zeit Herzog Ernsts II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772–1804)* [Ausstellungskatalog], hrsg. von der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Gotha 2004, S. 33.



*Werner Braun zum 80. Geburtstag*

Es ist eine altbekannte Tatsache, dass musikalische Neuerungen oft mit Verzögerung eine breite Aufnahme fanden. Die daraus erwachsenden Schwierigkeiten für die Epochengliederung und die Datierung sogenannter Reformen sind seit langem ausgiebig diskutierte musikwissenschaftliche Problemstellungen. Dabei gilt das Interesse in erster Linie den Innovatoren selbst und den Brennpunkten ihres Wirkens. Meine Ausführungen zur ‚Kantatenreform‘ in Kamenz hingegen tangieren zwar eine solche Neuerung, die allgemein als Neumeistersche Kantatenreform bezeichnet wird und die Verdrängung der allein bibeltext- und choralgebundenen protestantischen Kirchenmusik durch eine Mischform aus frei gedichteten Arien und Rezitativen sowie Chören und Chorälen beschreibt.<sup>1</sup> Ein Brennpunkt dieser Neuerung ist das oberlausitzische Kamenz aber nie gewesen, denn die zu erörternden Ereignisse spielen im Jahr 1728, also etwa ein Vierteljahrhundert nachdem Erdmann Neumeister seine Jahrgangsdichtung *Geistliche Cantaten* (1702) veröffentlicht und sein Konzept theoretisch untermauert hatte.<sup>2</sup> Auch der Protagonist unserer Handlung, der von 1728 bis 1740 in Kamenz wirkende Kantor Johann Heinrich Gössel, ist kein Reformator im umfassenden Sinne. Und doch ist dieses wissenschaftlich bisher kaum beachtete Kapitel lokaler Musikgeschichte zugleich von überregionaler Bedeutung, weil der Hergang der örtlichen Reform und die ersten Reaktionen der Zuhörerschaft auf diese zentrale kirchenmusikalische Neuerung des frühen 18. Jahrhunderts wohl an keinem Ort so gut eingefangen wurden wie in Kamenz. Bevor konkret über die Kamenzer Ereignisse berichtet werden soll, sind aber noch einige generelle Vorbemerkungen notwendig.

Neumeisters zunächst nur aus Arien und Rezitativen bestehendes Kantatenmodell wurde von vielen Komponisten der Generation Johann Sebastian Bachs schnell und begeistert aufgenommen. Aber es rief auch zahlreiche Kritiker auf den Plan, zumal Neumeisters Definition – eine geistliche „Cantata“ sehe „nicht anders aus als ein Stück aus einer Opera“<sup>3</sup> – den allenthalben vorhandenen Gegnern einer affektreichen, thea-

1 Siehe Friedhelm Krummacher, *Kantate, IV. Deutschland*, in: MGG2, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 1731–1755, hier Sp. 1744f.

2 Zur Druckgeschichte und der erst jüngst bekannt gewordenen anonymen Erstauflage (1702) von Neumeisters Jahrgang siehe Wolf Hohohm, *Ein unbekannter, früher Textdruck der „Geistlichen Cantaten“ von Erdmann Neumeister*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2000*, Eisenach 2002, S. 182–186.

3 *I. N. I. Geistliche CANTATEN Über alle Sonn- Fest und Apostel-Tage zu einer denen Herren Musicis sehr bequemen Kirchen-Music In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertiget. ANNO 1702* [...], Vorbericht.

tralischen Kirchenmusik ein gewichtiges Argument an die Hand gab und die Diskussion um die formale Gestalt der madrigalischen Kantate nun häufig gleichbedeutend mit der alten Diskussion um das erlaubte Maß an Theatralik in der Kirchenmusik geführt wurde.

In den mitteldeutschen Residenzen scheint sich Neumeisters Reform (mit den bekannten Modifikationen) bis ca. 1720 durchgesetzt zu haben, ebenso in den Städten, wobei das Gebiet der städtischen Musikpflege schwerer einzuschätzen ist und einige mit historischen Musikalienbeständen, Textbüchern oder Noteninventaren gut dokumentierte Beispiele notgedrungen als Paradigma für all das Verlorene erhalten müssen.<sup>4</sup> Gleichwohl wurden gelegentlich auch rückwärts gewandte Stimmen laut, die so gar nicht in das gern verfochtene Bild des musikalisch blühenden, stets innovativen Mitteldeutschland passen wollen, in dem jeder Kantor nach Kräften selbst zur Komponierfeder griff oder die neuesten Jahrgänge Telemanns, Stölzels, Faschs oder Liebholds musizierte. Für die Wittenberger Hauptkirche etwa wurde noch in den 1740er Jahren Johann Caspar Horns 1680 gedruckter Sommer- und Winterjahrgang angeschafft, eingebunden und folglich auch dort musiziert.<sup>5</sup> Ebenfalls in den 1740er Jahren beschränkte sich im meißnischen Lommatzsch das kirchenmusikalische Repertoire allein auf Philipp Heinrich Erlebachs 1704 gedruckte klein besetzte *Gott-geheilte Singe=Stunde*.<sup>6</sup> Und gerade in Städten, die auf eine lange Kantoreitradition zurückblickten, scheinen die im 16. und frühen 17. Jahrhundert noch als Garanten für ein reiches kirchenmusikalisches Leben geltenden Institutionen im 18. Jahrhundert dann eher konservative Positionen eingenommen zu haben. Nicht selten hört man jedenfalls machtlose Kantoren klagen, dass die örtlichen Kantoreien „nur alte Mutäten“ sängen, „die sie auswendig könnten“, und jegliche Neuerungen kategorisch verweigern würden.<sup>7</sup> Ein Beispiel aus dem niederlausitzischen Calau soll stellvertretend die daraus erwachsenden Konflikte und lokalen Verzerrungen des überregionalen musikgeschichtlichen Verlaufs verdeutlichen, bevor der Kamenzer Schauplatz betreten werden soll. 1725 beschwerten sich dort die Adjutanten des 1648 gegründeten Collegium musicum – der Terminus ist hier gleichbedeutend mit Kantorei – bei ihrem Landesherrn, der neu angenommene Kantor und gerade noch Wittenberger Student Johann Gottlieb Praetorius habe gemeinsam mit dem Rektor und den Kunstpfeifern, jedoch ohne Hinzuziehung der Kantorei, zu Weihnachten 1724 eine sogenannte Aria musiziert. Dies sei ein Skandal, denn:

„die Bürgerschafft ist damit gar wohl nicht zufrieden, aldieweil ihnen davon gar nicht zu verstehen ist, waß Sie singen, und die schönen Mothöthen [...] auß denen Hammerschmiedes stimmen [...] und andere schöne geschriebene Mothöten, die bleiben itzo alle liegen, die doch sonsten alle Vestage, wie auch Sontages sind so schön musiciret worden“.<sup>8</sup>

4 Vgl. Peter Wollny, *Allgemeine Strategien in Bachs I. Leipziger Kantatenjahrgang. Einleitung*, in: *Bericht über das 3. Dortmunder Bach-Symposium 2000*, hrsg. von Martin Geck, Dortmund 2002, S. 23–40, hier S. 24–27 (*Dortmunder Bach-Forschungen*, Bd. 3).

5 Pfarrarchiv der Stadtkirche Wittenberg: *Belege zur Gotteskastenrechnung*, unsortiert.

6 Dokumentiert in: Ephoralarchiv Meißen: Nr. 2902, *Acta die Differentien zwischen H: M: Johann Georgo Gerstäckern Rectore und H. Israel Kaysern, Cantore zu Lommatzsch in puncto der Singe= und Extraprivat=Stunde betr: 1742*.

7 Siehe die Beispiele bei Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert)*, Leipzig 1907, S. 262 und 371–374.

8 Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam: Konsistorium Lübben, Nr. 275, *Das Rectorat und Sub-Diaconat zu Calau 1668–1758 item die Abschaffung des Collegii Musici zu Cahlau betr.*, fol. 103.

Zwischen den Zeilen der Eingabe wird allerdings auch deutlich, dass das Collegium musicum weniger das neue, oft ohne Chor auskommende Repertoire des Kantors beklagte, als vielmehr den daraus resultierenden Wegfall von Verehrungen und Vergünstigungen für sich befürchtete. Der Protest der Institution war erfolglos. Der Stadtrat sprach in einem angeforderten Gutachten Klartext und forderte den Landesherrn – es ist paradoxerweise der Herzog (und Opernfreund!) Christian zu Sachsen-Weißenfels – unverblümt auf, doch das Collegium musicum „als ein corps inutile“ und dessen Privilegien „zu cassiren und aufzuheben“, denn es wäre kein Geheimnis, dass das Hauptanliegen dieser Vereinigung

„meistentheils auf vanitaeten beruhet, und der Haupt finis auff Schmausereyen [und] übermäßig essen und trinken hinausgeht. Seit der Zeit aber, als solches auffgehört ist nicht nur die Kirchen Music mit Geistlichen wohlgesetzten Arien und Concerten viel andächtiger abgewartet, sondern auch die Schuljugend in der Music durch der Herren Schul Bedienten Fleiß viel beßer angeführet worden“.<sup>9</sup>

Das angerissene drastische Beispiel kann seinerseits zwar ebenfalls nicht pauschalisiert werden. Es zeigt aber, dass der Verlauf lokaler Musikgeschichte von vielerlei außermusikalischen Faktoren abhängig sein konnte. Etablierte, übermächtige und musikalisch träge Kantoreigesellschaften konnten Bastionen eines rückwärts gewandten Musikgeschmacks sein. Mit der Neubesetzung eines Kantorats ging hingegen oft die Einführung von grundlegenden stilistischen Neuerungen einher. Würde eine Amtszeit ein halbes Jahrhundert lang, konnte der Beginn der folgenden also zu einem bemerkenswerten lokalmusikhistorischen ‚Quantensprung‘ führen, wenn etwa auf die langjährige Pflege von Hammerschmidts Musik unmittelbar – und für die treuen Kirchgänger ohne Vorbereitung – die Einführung der madrigalischen Kantate in Gestalt des *Harmonischen Gottesdienstes* von Telemann folgte.

Zu dem nun interessierenden Kamenzer Kantor Johann Heinrich Gössel sollen noch einige biographische Angaben vorausgeschickt werden.<sup>10</sup> Er wurde am 4. Dezember 1698 als Sohn des Müllers Michael G. Gössel in Ottendorf bei Pirna geboren. Seine schulische Ausbildung absolvierte er bis 1717 zunächst in Ottendorf, dann in Pirna und zuletzt in Freiberg. Danach schrieb sich Gössel als Theologiestudent an der Universität zu Leipzig ein. Hier dürfte er Johann Kuhnaus Kirchenmusik, die letzten Aktivitäten des Opernunternehmens und das Collegium musicum des Neukirchenmusikdirektors Johann Gottfried Vogler erlebt haben. Um 1720 diente er – wohl als Hauslehrer – dem General von Polenz auf Döhlen. Das erste eigenhändige Lebenszeichen bildet seine 1721 in Dresden verfasste, freilich ohne Erfolg eingereichte Bewerbung für das Kantorenamt an der dortigen Annenkirche.<sup>11</sup> Im selben Jahr erhielt er das Kantorat in Liebstadt bei Pirna, das er bis 1728 verwaltete.

9 Ebd., fol. 111f., Schreiben vom 22. Oktober 1725.

10 Biographische Angaben nach Herbert Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1924, S. 8f. (weitgehend basierend auf einem Text in: *Lausitzisches Magazin*, 31. März 1769) und *Lexikon der seit dem fünfzehenden Jahrhunderte verstorbenen und jeztlebenden Oberlausitzischen Schriftsteller und Künstler / aus den glaubwürdigsten Quellen möglichst vollständig zusammengetragen von Gottlieb Friedrich Otto*, Bd. 1, Abt. 2, Görlitz 1801.

11 In: Stadtarchiv Dresden: Ratsarchiv, B. VIII. Nr. 7, *Das Cantorat zu St. Annen betr. so Anno 1721 nach Herrn Christoph Petritzens Absterben, mit Herrn Johann Gottfried Klemmen Theol: Stud: ersetzt worden [...]*.

Offensichtlich hatte Gössel ein starkes Mitteilungsbedürfnis, denn die nicht wenigen erhaltenen Bewerbungen und Briefe, die er im Laufe seines Lebens an verschiedene Stadträte schrieb, sind stets umfangreich und bestehen nicht nur aus den wenig informativen Floskeln, die derartige Dokumente in der Regel auszeichnen.<sup>12</sup> Dies zeigt etwa seine 1727 an die Chemnitzer Bürgermeister gerichtete Bewerbung auf das vakante Stadtkantorat, in der Gössel ausführlich die Gründe für seine Wechselbestrebungen aus dem kleinen Liebstadt erläutert und nebenbei versucht, seine umfassenden Kenntnisse auf dem Gebiet der Komposition anzudeuten:

„Wann nun meines wenigen Orths mich auch in dergleichen Stande, zwar auf einem kleinen Städtgen befinde, allwo das *Salarium* gar schwach, der Arbeit aber viel ist, indem ehemahls *Ludi-Rector* und Organist gewesen, ich aber beyde Stellen beysammen, und daher nicht allein meine Schule, Kirchen=*Music*, die verdrießliche Stadtschreiberey, (: als wo zu verpflichtet :) ingl. beyde Kirchen als Rechnungs-Führer zu besorgen, sondern auch zum öfftern mit zu predigen habe, viel lieber aber der Kirche als *Cantor* und der Schule als Lehrer, wohin meine ganze *intention* gerichtet, und mein Hauptzweck ist, allein zu dienen mir öffters wüdsche“.

Er bat daher:

„mir zu erlauben eine *Cantor*-mäßige Probe zuthun, allso, daß Ew. Hoch- und Wohl-Edl. mir einen Text mit untersetzten *Arien* und *Recitativis hodierno stylo* zur *Composition* eines *musicalischen Concerts* zugleich auch den *modum componendi tam qvoud vocalia qvam instrumentalia* vorzuschreiben, hochgeneigt belieben wolten“.<sup>13</sup>

Gössels Wunsch nach einer neuen Wirkungsstätte erfüllte sich ein Jahr später, als er vom Kamenzer Stadtrat zum Nachfolger des verstorbenen Kantors Gottlob Bertram (tätig von 1714/15 bis 1727) gewählt wurde. Bertrams kirchenmusikalisches Repertoire scheint nicht eben auf dem aktuellen Stand gewesen zu sein.<sup>14</sup> Dies kommt zumindest in dem frühesten erhaltenen Kamenzer Gössel-Dokument zum Ausdruck, denn gleich nach seinem Antrittsbesuch und in Anbetracht der an Palmarum (21. März) bevorstehenden Einführung ins Kantorat griff Gössel zur Feder, um dem regierenden Bürgermeister Höfer seinen ersten Eindruck vom zurückgebliebenen Stand der Kamenzer Kirchenmusik zu schildern, ihm seine Visionen kundzutun und sich dafür der Rückendeckung des Rates zu versichern. Schon zu seinem Anzug wolle er ein erstes Signal setzen und anstatt der altgedienten Kamenzer Passion – „eine von den aller ältesten“, die „nur in 3. Tönen bestehet“ – eine Neukomposition aufführen:

12 Neben den bei Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen* (wie Anm. 10) und weiter unten verzeichneten Dokumenten sind mir folgende Briefe bekannt: Bewerbung um das Kantorat in Freiberg 1744 (Ephoralarchiv Freiberg: Nr. 4307) sowie Briefe im Zusammenhang mit der 1746 erfolgten Anstellung seines Sohnes Carl Friedrich als Kantor in Löbau (Stadtarchiv Löbau: Rep. XXIV, Nr. 74, fol. 14, 20, 26f. und 36).

13 Stadtarchiv Chemnitz: Cap. IV Sect. V Nr. 31, *ACTA Die Vergebung des Anno 1727. vacant gewordenen Cantorats zu Chemniz betr. 1727*, fol. 17f.

14 Ob Bertram selbst komponierte, steht dahin. Die vor Ort erhalten gebliebenen Notenreste aus dem frühen 18. Jahrhundert beschränken sich auf eine noch zu Kantor Gabriel Siegmund Pfeifers Zeiten nach Kamenz gelangte Druckausgabe von Erlebachs bereits erwähnter *Gott geheiligter Singe=Stunde* aus dem Jahr 1704 (Stadtarchiv Kamenz). Laut autographem Vermerk hatte sie der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau am 24. Oktober 1707 – sicher aus Anlass des für Kamenz verheerenden Einmarsches der schwedischen Armeen – der Kamenzer Kirche „Gott zu Ehren [...] *procuriret*“.

„Weiln *Palmarum* meinen Anzug halten soll, so bin Willens die Texte auf dieses u. das Oster-Fest mit Dero hochgeneigten Vergünstigung drucken zu lassen, wie ich denn selbige bereits dem Herrn Stadtrichter zur *Censur* überschicket. Bey meinem letzten Daseyn in Camenz habe die alte *Passion* angesehen und gefunden, daß es eine von den aller ältesten ist, und die *Composition hodierno stylo* gar nichts taug, indem sie durchaus nur in 3. Tönen bestehet; hoffe daher, von Ihnen die höchstgüthige Erlaubnis zu bekommen, wenn ich eben nach diesem Texte der gedruckt ist, aber anderer *Composition* die *Passion* einrichte u. zwar mit sehr vieler Mühe selbige aufführen zu dürffen. Zwar finde die Leute nicht so in *musicis* wie ich wündsche, es haben die *Alumni* sehr wenig gethan, u. hoffe ich, Ew. HochEdlen werden zu besserer Aufnahme des *Chori musici* mir und meinen *conatibus* in *hoc passu* dero *Assistenz* hochgeneigt erzeigen, warumb gleich bey Anfang u. Antritt meines Amts, Sie in *specie* u. E. HochEdlen Rath in *genere* ersuchen werde, damit dasjenige, was ich etwa nach meinem Vermögen zum besten der Schule ausrichten könne, solches als ein Befehl und hoher Wille derer Herren *Patronorum* von denen *Alumnis* möge erkannt, folglich *respectiret* und mir dadurch meine Arbeit umb ein merckliches erleichtert werden.“<sup>15</sup>

Gössels Einführung verzögerte sich offenbar um einige Tage. Jedenfalls liegt ein von ihm herausgegebenes Büchlein mit den Texten der im Kamener Gottesdienst aufgeführten Kantaten erstmals für die Feste Mariä Verkündigung (25. März) und die beiden Osterfeiertage 1728 (28. und 29. März) vor. Hier stellte Gössel in einer Vorrede nun sich und seine Visionen von einer modernisierten Kamener Kirchenmusik offiziell vor, gab dabei unmissverständlich zu erkennen, dass der Gottesdienst in der Sechsstadt seiner Meinung nach in musikalischer Hinsicht noch nicht „wohl eingerichtet“ sei, und lieferte außerdem einen aufschlussreichen Hinweis für seine Aufführungspraxis der Choräle:

„Hoch und Werth=Geschätzte Freunde!

Ich habe mir mit GOTT vorgenommen, diejenigen Texte, welche jährlich an denen hohen Festen sollen *musiciret* werden, Ihnen gedruckt zu geben, und mache heute bey meinem Anzuge billich einen Anfang darzu, hoffe, Sie werden sich dieses mein Vornehmen bestens gefallen laßen; Denn, da an diesen Tagen so wohl früh, als auch nach Mittage (wie es hier in Camentz eingeführet) *musiciret*, und das meiste in gebundener Rede abgesungen wird, daß daher mancher von denen Zuhörern nicht alles recht versteht; So kan solcher Gestalt einjeder, wenn er den Text vor sich hat, mit nachlesen, und wenn ein *Choral* einfällt, zu gleich mit singen. Ich suche hierbey nichts anders, als daß bey hiesigem sonst GOTTlob! wohl=eingerichteten Gottes=Dienste, auch die *Music* von denen Zuhörern nicht ohne Erbauung möge angehört werden.“<sup>16</sup>

15 Stadtarchiv Kamenz: Nr. 6018, *Schulsachen*, fol. 76f., Brief vom 5. März 1728 aus Dresden.

16 „I. N. I. A. | Texte | zur | Kirchen=MUSIC, | welche | Am Feste | Der | Verkündigung | *MARLÆ*. | Am I. und II. Heiligen Oster= | Feyertage, | Anno *M.DCC.XXVIII*. | In der Haupt=Kirche zu | Camentz, | Durch GOTTes Gnade soll aufgeföhret werden | von | Johann Heinrich Göbeln, | *Cantore* und *Chori Musici Directore* | daselbst. | Ist bey mir dem *Cantore* zu bekommen. | CAMENTZ. | Druckts Johann Gottlob Hohlfeld“, unpaginiert, Exemplar überliefert in: Lessing-Museum Kamenz (siehe Anm. 18).

Wie Gössels hochgesteckte Visionen vor Ort aufgenommen wurden, ob seine Reformen breite Akzeptanz fanden, abgelehnt wurden oder polarisierten, und was sie musikalisch bedeuteten, ließe sich heute – wie in den meisten anderen Städten – nicht mehr rekonstruieren, wäre es nicht am 10. Sonntag nach Trinitatis 1728 (1. August), dem sogenannten Israelsonntag, zu einem bemerkenswerten Vorfall im Gottesdienst gekommen. Während der Predigt kanzelte der alt gediente Oberpfarrer Gottfried Feller<sup>17</sup> unvermittelt den neuen Kantor und seine soeben aufgeführte Detempore-Kantate über die Zerstörung der Stadt Jerusalem ab und warf Gössel in Anwesenheit der gesamten Gemeinde vor, er hätte mit dieser und anderen Kantaten „das Gottes Haus verunehret“, weil darin „nährliche Aufzüge [...] vorgenommen und bald der Donner, bald *Curassier* Reuter, ja rechte *Comædien* gespielet“ würden. Seine Ausführungen beendete der Pfarrer mit der Warnung, dass eine derartige Gotteslästerung die schlimmsten Folgen für die örtliche Gemeinde und ihre Glieder haben könne, und er erinnerte in diesem Zusammenhang sogar an den Brief des Paulus an die Galater, wo es in Kapitel 6, Vers 7 heißt: „Irret euch nicht, Gott lässt sich nicht spotten. Denn was der Mensch sät, das wird er ernten.“ (siehe Anhang, Dokument 1; vgl. Dokumente 2–4).

Die Situation war für den erst seit 19 Wochen tätigen Kantor prekär, denn die öffentliche Schelte aus dem Mund des seit 24 Jahren in Kamenz tätigen Oberpfarrers stellte Gössels Autorität innerhalb des Lehrerkollegiums und gegenüber der Schülerschaft grundlegend in Frage, weshalb er sich gezwungen sah, tags darauf beim Stadtrat Beschwerde gegen den Pastor einzureichen, um – wie Gössel schreibt – seine Ehre zu retten (Dokument 1). Der Supplik legte er sowohl den Textdruck als auch Partitur und Stimmen der in Rede stehenden Kantate bei, damit diese „auf des schuldigen Theils Unkosten behörigen Orths“ begutachtet werde. Der damit eingeschlagene offizielle Klageweg kommt uns heute zugute, denn die dazu beim Stadtrat angelegte „*Acta* Herr *Cantor* Gössels zu Camenz Beschwerde über den Herren *Past: Prim: M. Feller* in Camenz, wegen Ersterens von Lezteren in der Predigt angefochtenen und durchgezogenen Kirchen-*Music*. 1728“, die sowohl die Aufführungsmaterialien der umstrittenen Kantate als auch den diesbezüglichen Schriftwechsel und weitere Kantatentextdrucke enthält, hat sich erhalten. Und weil jener Pastor Gottfried Feller kein Geringerer als der Großvater des 1729 in Kamenz geborenen Gotthold Ephraim Lessing war, wird das einzigartige Dokument seit den 1930er Jahren in der Bibliothek des örtlichen Lessing-Museums aufbewahrt,<sup>18</sup> wo es seither nur auf regionaler Ebene Beachtung fand.<sup>19</sup> Anhand der Akte kann der weitere Verlauf der Auseinandersetzung verfolgt werden.

17 Magister Gottfried Feller (geb. 24. Januar 1674 Großhartmannsdorf bei Freiberg, gest. 26. Februar 1733 Kamenz) studierte in Leipzig (1692), Halle (1694) und Wittenberg (1696), war ab 1699 Pastor in Gersdorf bei Kamenz, ab 1704 Archidiakon in Kamenz und ab 1724 Pastor primario ebenda; seit 1699 war er mit Anna Justina Schumann, der Tochter eines Kamener Ratsmitglieds, verheiratet (Karl Gottlob Dietmann, *Die gesamte der ungeänderten Augsb. Confession zugethane Priesterschaft in dem Marggrafthum Oberlausitz*, Lauban und Leipzig [1777], S. 679f.).

18 Signatur 97 II, ehemals Ratsarchiv Kamenz; Rep: V S Num: 8, unpaginiert.

19 Bei Recherchen im Kamener Pfarrarchiv stieß ich im Herbst 2003 zunächst auf Kopien der Akte; von Herrn Dr. Matthias Hermann (damals Stadtarchiv Kamenz, gegenwärtig Leiter des Lessing-Museum Kamenz) erhielt ich den Hinweis auf ihren Verbleib. Frau Edelgard Schnappauf (damals Lessing-Museum) gewährte mir schließlich Einblick in die Akte und in einen von ihr geschriebenen Text anlässlich der 2002 in Kamenz erfolgten Wiederaufführung von Gössels Kantate (*Kirchenmusik kontra Predigt oder die Sache mit der „ärgerlichen Kirchenmusik“*; eine Neuausgabe der Partitur wurde vom Lessing-Museum herausgegeben: *Johann Heinrich Gössel, Zur Zerstörung Jerusalems. Kantate am 10. Sonntag nach Trinitatis*). Ihnen sei an dieser Stelle herzlich für ihre Hilfe bei meinen Recherchen gedankt. Eine kurze Erörterung des Aktenvorganges findet sich bereits bei Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen* (wie Anm. 10), S. 10f.



Bereits einen Tag nachdem Gössels Supplik eingegangen war, leitete der Kamenzer Rat diese an das Oberkonsistorium in Dresden – die geistliche Oberbehörde im Lande – weiter und bat in einem Begleitschreiben (Dokument 2), dass Text und Musik der Kantate (nach dem Willen Gössels) unter „Zuziehung eines *arte periti* oder *CapellMeisters*“ in Dresden begutachtet würden und man dort entscheide, ob darin „etwas anstößiges oder der erlaubten Kirchen *Music* zuwieder lauffendes [...] anzutreffen“ sei. Mit der Bemerkung, dass ihnen „weder bey dem *Text* noch in der *Composition* etwas unbilliges oder ungebührliches bey dessen Absingung“ aufgefallen sei, bezogen die Bürgermeister freilich schon vorsichtig zugunsten Gössels Stellung und hofften dadurch – wie sie herunterspielend schreiben –, die „Mißhelligkeit“ schnellstmöglich beilegen zu können.

Was in dem sonntäglichen Gottesdienst alles vorgefallen war und welche Vorgesichte Fellers wahrhafte Strafpredigt hatte, wird aus einer tags darauf eingereichten Stellungnahme des Oberpfarrers ersichtlich (Dokument 3). Darin zeigt sich der altgediente Geistliche in energischem Tonfall maßlos enttäuscht darüber, dass der Rat die Klage des Kantors, „dessen *meriten*“ Feller „gerne wissen möchte“, überhaupt angenommen habe. Seine Ausführungen offenbaren überdies, dass die Abkanzelung von Gössels Musik keine spontane Reaktion war. Denn es sei ja „*notorisch*, daß er [Gössel] sich nicht nur also bald nach seinem Anzuge, am Grünen Donners= und Charfreytage die betrübte Historie des Leidenden Heylandes auf eine *Theatralische* Art mit unterlegten *Instrumenten* wieder die alte erbauliche Art, abzusingen unterstanden, sondern auch nachgehends einem bekandten Liede eine andere Sangweise“ angedichtet habe. Außerdem soll Gössel bereits zum Trinitatisfest „den Donner in der nachmittäglichen *Music*, mit großem Ärgernüß vieler Zuhörer nachgeöffet“ haben und eben „am verwichenen 10. Sonntag *p. Tr.*: die zur Belagerung der Stadt Jerusalems anziehenden Röm. Soldaten mit einen *formalen* Reuter March unter Trompeten und Paucken Schall dergestalt aufgeführt [haben], daß [...] unterschiedene fromme Hertzen darüber erschrocken“ gewesen wären. Sowohl für das Verbot einer musikalischen Imitation des Donners als auch einer Nachahmung von marschierenden Soldaten und anderen kriegerischen Geräuschen hat der Oberpfarrer theologische und lokalhistorische Begründungen parat: Der Donner sei gemäß der Bibel „ein Werck“ von Gottes Allmacht (Ps 18,13–14), den man weder aufhalten könne noch „nachmachen“ dürfe (Hiob 37,4 und 40,4). Und wieviel Not und Schaden der Krieg über Kamenz brächte und der Donner der Stadtkirche zufügen könne, habe man zuletzt während des Nordischen Kriegs (1706/07) und bei den beiden Kirchturmbränden (1707 und 1726) erleben können. Deshalb habe sich Feller gezwungen gesehen, den Kantor öffentlich zu maßregeln, und darum habe er die am Israelsonntag auszulegende Passage aus dem Lukas-Evangelium: „Mein Haus ist ein Bethaus. Ihr aber habt es gemacht zur Mördergrube“ (Lk 19,46) zum Anlass genommen, der Gemeinde zu zeigen, dass das Gotteshaus „noch heute zu Tage bey uns zum Schlaff= Plauder= Kauff und *Comædien* Hause durch allerhand *theatralische* Auffzüge gemacht“ würde.

Feller goss in seinem Schreiben aber noch weiteres Öl ins Feuer, wenn er behauptete, Gössel habe noch während des Gottesdienstes mit musikalischen Mitteln auf seine Schelte reagiert. So empfand er, dass der Kantor in dem während des Abendmahls abgesungenen Lied *O Welt, sieh' hier dein Leben* die Textzeile „Wenn böse Zungen stechen“ „sonderlich ausgedrucket“ hätte, und er will auch gehört haben, dass Gössel plane, am kommenden Sonntag eine Kantate „vor einen *Höllens* Hund [zu] *musiciren*“; beides müsse sich zweifellos auf ihn beziehen. Abschließend formulierte der Oberpfarrer drei Forderungen gegenüber dem Stadtrat:

1. Gössels bereits auf den Weg gebrachte Beschwerde müsste umgehend abgewiesen werden.
2. Der Rat habe fortan Sorge zu tragen, dass Gössels „Neuerungen“ gesteuert werden, dieser „zu einer kürzteren *moderaten* und unärgerlichen Kirchen *Musique*“ angehalten wird und dem Oberpfarrer „Gehorsam“ leistet.
3. Gössels Kantatentexte müssten zukünftig vor ihrer Drucklegung eine „*Theologische Censur*“ erfahren. Er selbst erwarte fernerhin, dass der Rat ihn vor dem „unruhigen Gesellen in [...] Schutz und *Protection*“ nimmt.

Bevor Fellers Forderungen zu interpretieren sind und ein Blick auf die umstrittene Kantatenpartitur geworfen werden soll, sei der weitere Verlauf der Auseinandersetzung skizziert.

Die geäußerte Hoffnung des Oberpfarrers, der Rat nähme ihn in Zukunft vor Gössel „in Schutz“, erfüllte sich nicht (das nachfolgende sämtlich nach Dokument 4 und 5). Zwar versuchten die Bürgermeister im Verlauf der Woche den Konflikt durch persönliche Gespräche mit den Beteiligten beizulegen, doch spitzte sich die Angelegenheit durch Fellers weiteres Verhalten zu: Ungeachtet des schwebenden Verfahrens wiederholte der Oberpfarrer seine Vorwürfe gegen Gössel am folgenden Sonntag (8. August), indem er bei seiner Exegese des Evangeliums (Lk 18,9–14, Pharisäer und Zöllner) zum einen die „*Materie* von der Kirchen-Music“ und „wie diese anzustellen“ sei, abhandelte, zum anderen sich über die Kränkung beklagte, die ihm durch das eröffnete Verfahren zugefügt würde. Und einen Tumult löste er aus, als er am Schluss der Predigt eine Analogie zwischen sich und dem Propheten Jeremia bildete und demonstrativ dessen Klage aus der Bibel ablas: „Denn ich höre, wie mich viele schelten und allenthalben schrecken: Hui, verklaget ihn! Wir wollen ihn verklagen, sprechen alle meine Freunde und Gesellen, ob wir ihn übervorteilen und ihm beikommen mögen und uns an ihm rächen“ (Jer 20,10).

Der Rat musste nun reagieren und wandte sich in einem umfangreichen, nur als Konzept vorliegenden Schreiben (Dokument 5) erneut an das Oberkonsistorium, nun freilich mit konkreten Forderungen. Zwar waren sich die Kamenzer Ratsherren nach wie vor nicht sicher, was an der merkwürdigen Angelegenheit eigentlich justiziabel sei, doch müsse das Konsistorium schleunigst prüfen, ob Feller zu solchen öffentlichen Schelten überhaupt ermächtigt sei und sich mit Jeremia gleichsetzen dürfe oder ob dies nicht einen Missbrauch seiner geistlichen Position darstelle. Auch bekräftigten sie ihre Bitte, dass Gössels Texte und Kompositionen in Dresden begutachtet werden und hatten deshalb vorab dem Kantor auch die Noten zu der beanstandeten Imitation des Donners in der Trinitatis-Kantate (Beispiel 2) und dem angeblich veränderten Choral aus der Passionsmusik abgefordert. Zugleich bekannten sich die Ratsherren nun aber eindeutig zu Gössel und dessen Kantaten, die sie wegen der „mit eingemengten *Choralen* und andern guten Gedanken für sehr erbaulich“ hielten; ja diese wären in Kamenz „von denen meisten [Zuhörern] mit besonderer *Attention*, dabey gehabten guten *Meditationen* auch wohl Vergießung vieler Thränen angehört worden“. Und was Fellers Vorwurf des zu Theatralischen beträfe, so sei dies doch eine Frage des Geschmacks, der bekanntermaßen verschiedenartig ausfiele.

Mit diesem zweiten Schreiben des Rates an das Oberkonsistorium – von dem wir streng genommen nicht wissen, ob es jemals nach Dresden gesandt wurde – endet der Aktenvorgang. Wie (bzw. ob) das Oberkonsistorium in der Angelegenheit entschied, lässt sich also nicht mehr feststellen.<sup>20</sup> Spätestens vier Jahre danach fanden die Auseinandersetzungen zwischen Kantor und Pfarrer aber ein Ende, als Feller nach einem Schlaganfall starb.

Wie theatralisch sind nun die umstrittenen Kantatenpassagen, und beziehen sich Fellers Vorwürfe tatsächlich nur auf die angeblich überzogenen Affekte in Gössels Kirchenmusik? Zunächst sei dazu festgestellt, dass die vertonten Kantatentexte – in der Akte sind offenbar sämtliche seit Gössels Antritt gedruckte Textbücher enthalten<sup>21</sup> – formal der üblichen modifizierten Neumeisterform entsprechen, also aus Spruchtext, Arien, Rezitativen und Chören zusammengesetzt sind. Anders, als dies in Fellers Eingabe (Dokument 3) unterschwellig anklingt, kann Gössel nur teilweise als Textdichter seiner Kantaten aufgetreten sein, da einzelne Texte auf Neumeister und Gottfried Simonis zurückgehen – zumeist auf die 1716/17 und 1720/21 von Telemann in den sogenannten *Concerten-Jahrgängen* vertonten Dichtungen. Die Kantate auf den Israelsonntag – im Textdruck von Gössel mit einem aufwändigen, oratorienartigen Titel versehen<sup>22</sup> – erweist sich als partielle Übernahme einer Dichtung Erdmann Neumeisters.<sup>23</sup> Während das anfängliche Dictum und die erste Arie vollständig der Vorlage entsprechen, wurde das folgende Rezitativ erweitert. Es schließt sich eine nicht auf Neumeister zurückgehende Zusammenstellung von Passagen aus dem Sonntagsevangelium, Chorälen und zwei freien Dichtungen (Arie und Rezitativ) an. Weil damit offenkundig die kompositorische Idee eines simultanen Ablaufs von Choral und Evangeliumstext verbunden war (siehe unten), spricht alles dafür, dass die Kompilation von Gössel selbst besorgt wurde.

Wie aus beiden Notenbeispielen allenthalben ersichtlich ist, lagen Gössels musikalische Vorlieben (und Fähigkeiten?) nicht auf dem Gebiet des Kontrapunktes. Er setzt überwiegend homophon und harmonisch schlicht; die kleingliedrigen und blockhaften Motive sprechen noch die Tonsprache des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Doch diese satztechnische Armut versucht Gössel durch eine in der Tat affektreiche Gestaltung und Klangpracht auszugleichen. Wirklich gelungen ist die Konzeption der Jerusalemkantate. In ihrem Zentrum steht die 136 Takte umfassende Vertonung von Jesu Weissagung der Belagerung und Zerstörung Jerusalems, die unverändert dem Sonntagsevangelium entnommen wurde (Lk 19,42–44). Gössel legte die Jesus-Worte dem Bass in den Mund. Er verlieh aber auch der belagerten Stadt Jerusalem eine Stimme, indem er sie in Gestalt eines vierstimmigen Chores gleichzeitig – also als unmittelbare Reaktion auf die Weissagung – Choralstrophen aus *Wenn wir in höchsten Nöten sind* und *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* sowie Abschnitte aus der deutschen Litanei anstimmen lässt (siehe auch Beispiel 1):

20 Auch die schmale Aktenüberlieferung des Oberkonsistoriums (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden) hält keine diesbezüglichen Materialien bereit.

21 Neben den Texten auf Mariä Verkündigung und die Osterfeiertage sind dies diejenigen auf Himmelfahrt und die Pfingstfeiertage (in einem Heft) sowie auf den 10. Sonntag nach Trinitatis.

22 „I. N. I. A. | Die | von dem HERRN JESU | unter Weinen und Thränen | verkündigte und erfolgte | Zerstörung der Stadt | Jerusalem | wurde | Am Zehenden Sonntag nach | *Trinitatis Anno 1728.* | aus dem ordentlichen Sonntags= | Evangelio | in der Haupt=Kirche | zu | Camenz | in einer *MUSIC* | erbaulich | erwogen | von | *Io. Henr. Gæselio.* | *Cantore* und *Chori Musici Directore.* | CAMENTZ | Druckts Johann Gottlob Hohlfeld.“

23 Ursprünglich vertont von Telemann innerhalb des *Ersten Concerten-Jahrgang*, Frankfurt 1720 (TVWV 1:1203).

I. N. I. A.  
**Die**  
 von dem **HERRN JESU**  
 unter Weinen und Thränen  
 verkündigte und erfolgte  
**Zerstörung der Stadt**  
**Jerusalem**  
 wurde  
 Am **Zehenden Sonntage** nach  
 Trinitatis Anno 1728.  
 aus dem **ordentlichen Sonntags-**  
**Evangelio**  
 in der Haupt-Kirche  
 zu  
**Kamenz**  
 in einer **MUSIC**  
 erbaulich  
 erregten  
 von  
**Ioh. Henr. Gösselio**  
 Cantore und Chori Musici Directore

---

**CA M E N Z**



\* \* \* \*

Ier. XXII. v. 29.  
 Tutti.

**Land, Land, Land!**  
**höre des Herren Wort.**

Aria.

Ach Land! es dient zu deinem Frieden  
 Wenn sich dein Herr zu Gott bekehrt.  
 Komm eile doch und thue Buße,  
 Wirff dich in Demuth ihm zu Fuße,  
 Eh seine Straff-Hand dich verbeert.  
 Er läset schon das Rach- Schwert  
 schmieden. da Capo.

Recit:  
 Ach schaue doch die Krieges-Flammen,  
 Die noch in andern Ländern glühn.  
 Wie bald geschichts, so ziehn sie über die  
 Auch wiederund zusammen,

Und ist umb dich gethan.  
 Dort weest der Hunger seinen Zahn,  
 Den Vorrath zu verschlingen.  
 Die Pestilenz schleucht annoch heimlich rum,  
 Und drohet, wieder um zu bringen.  
 Ja, man will gar Gottes Heiligthum  
 Zerreißen und verführen.  
 Ach! will sich dann niemand daran kehren?  
 Ach! vieler Herzen sind wie Eis.  
 Zum guten sind sie kalt,  
 Doch heiß zu bösen Wercken,  
 Und wollen gar nicht mercken.  
 Wenn das Verderben noch so nah.  
 Ach! Gottes Straffen sind schon da.  
 So gienas der Stadt Jerusalem  
 Die Jesu gar sehr angenehm.  
 Daher er bey ihr Thränen weint,  
 Und es recht treulich mit sie meint,  
 Sie warnet, vermahnet umb zukehren.  
 Da sie sich aber nicht ließ wehren,  
 So must, wie Er gesagt  
 Und weinende beklagt:  
 Krieg, Feuer, Hunger, Pest, sie ganz und gar  
 zerstören.

Tutti.  
 Matth. 24. v. 15.  
**Wer das liest, der**  
**mercke drauf!**

Luc.

Luc. 19. v. 41.

Evangelista. Und als **JESUS**  
**nahe hinzu kam, sahe er die**  
**Stadt an, und weinet über**  
**sie.**

Aria.

Ach **JESUS** weinet! heiße Zähren,  
 Seht, wie sein Herr voll Liebe walt!  
 Ach Sünder! laß, euch doch bekehren  
 Thut wahre Buß, zu Fuß ihm fallt;  
 Bekehret euch, weils Heute heist  
 Eh euch der schnelle Todt hinreißt.

Chorale.

**D**u weinst vor Jerusalem  
**HERR JESU!** heiße Zähren,  
 bezeugt, es sey dir ange-  
 nehm, wenn Sünder sich bekehren.  
 Wenn ich vor dir mit Buß erschein  
 und über meine Sünde wein, als-  
 denn vertilgest du aus Gnad all  
 Ubelthat, die mich bisher gequäl-  
 t hat.

Evang.


Johann Heinrich Gössel, Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis, Originaltextdruck, Kamenz 1728

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Evangelista. Und Jesus sprach:<br/> <b>IESUS.</b> Wenn du es wü-<br/>     stest, so würdest du auch be-<br/>     denken zu dieser deiner Zeit,<br/>     was zu deinem Friede die-<br/>     net. Aber nun ist es vor dei-<br/>     nen Augen verborgen;</p> <p style="text-align: center;">Tutti.</p> <p>Den es wird<br/>     die Zeit kom-<br/>     men, daß deine<br/>     Feinde werden<br/>     umb dich und dei-<br/>     ne Kinder mit dir<br/>     eine Wagenburg<br/>     schlagen, dich be-<br/>     lagern, und an al-<br/>     len Orten äng-<br/>     sten, und wer-<br/>     den dich schleif-</p> | <p>fen und keinen<br/>     Stein auf den<br/>     andern laßen;<br/>     Darumb, daß du<br/>     nicht erkennet hast<br/>     die Zeit, darinnen<br/>     du heim gesucht<br/>     bist.</p> <p style="text-align: center;">Recit:</p> <p>So laß denn lieber Christ<br/>     Wer du auch bist<br/>     Jerusalems Exempel dich bewegen!<br/>     Die Sünden abzulegen.<br/>     Ach! ändre doch den Sinn,<br/>    kehr um, und geh zu Jesu hin.<br/>     Jetzt ist die Gnaden-Zeit<br/>     Bald kömmt die Ewigkeit,</p> <p style="text-align: center;">Choral.</p> <p>Jetzt ist die Gnaden-Zeit<br/>     der Himmel offen 2c.</p> <p style="text-align: center;">Tutti.</p> <p>Jetzt ist die angeneh-</p> | <p>stößet an 2c.<br/>     v. 2. Es ist groß<br/>     Elend und Ge-<br/>     fahr 2c.<br/>     v. 3. Da fragt<br/>     man nicht nach<br/>     Erbarmkeit 2c.<br/>     Für Krieg und<br/>     Blut vergießen.<br/>     Behüt uns lie-<br/>     ber Herre Gott.</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

me Zeit jetzt ist der Tag  
 des Heyls.

Choral.

Erleucht doch unser Sinn  
 und Herz durch den  
 Geist deiner Gnad, daß wir  
 daraus nicht treiben Schertz  
 der unser Seelen schad, o  
 Jesu Christ! allein du bist  
 der solchs wohl kan  
 ausrichten.



Untermalt wird dies von battagliaartigen Rhythmen, die von dem drei Trompeten, Pauke, zwei Oboen und Streicher umfassenden Instrumentalsatz musiziert werden. So entsteht eine rührende und tatsächlich den Evangeliumstext plastisch vermittelnde Szene, die mit der als Rezitativ vorgetragenen (und möglicherweise von Gössel selbst gedichteten) *Conclusio*<sup>24</sup> belehrenden Charakter hat und im gewissen Sinne die Predigt des Pfarrers vorwegnahm. Die Beteiligung der Pauke, die hier im Grunde eine vierte Trompetenstimme darstellt, wirkt dabei nicht aufgesetzt, sondern war ein probates Mittel zur musikalischen Versinnbildlichung der heranziehenden Belagerer. Nur in dem ebenfalls von Feller kritisierten Duett „Laß Sinai donnern“ aus der Kantate auf das Trinitatisfest erscheint der Einsatz von Trompeten und Pauke – auch aufgrund der recht trivialen Melodik – zu plakativ, denn der erzielte Effekt schießt über das Ziel hinaus (Beispiel 2).

Gewiss, Gössels affektreiche Tonsprache ist vergleichsweise theatralisch und hätte auch andernorts Gegner wie Befürworter hervorgerufen. Doch sollte in ihr nicht die eigentliche Ursache für den Kamenzer Kantatenstreit gesehen werden. Auch die Diskussion um die musikalische Imitation des Donners und des Reitermarsches darf nur bedingt als Beleg für die zwar damals schon gegenwärtige und sich Jahrzehnte später an Telemanns Spätwerk erneut entzündende nachahmungsästhetische Debatte betrachtet werden.<sup>25</sup> Beide Kritikpunkte Fellers scheinen eher Äußerlichkeiten zu sein, an denen er sein generelles Missfallen gegenüber der Musik des neuen Kantors festmachen konnte. Denn im Grunde ist es schon die formale Gestalt der modernen Kantate, die dem Pastor nicht behagt und die ihm Gössel als Konkurrenten bei der sonntäglichen Auslegung des Bibelwortes erscheinen lässt. Diese Einstellung tritt in seinen Forderungen gegenüber dem Rat hervor (siehe weiter oben und Dokument 3), am deutlichsten in dem Verlangen, Gössels Kantatentexte fortan zu zensieren – wer sonst, außer Feller selbst, hätte nach dessen Ansicht diese Zensur übernehmen können?

So gesehen erblicken wir in Pastor Feller ein Ebenbild Christian Gerbers, des publizierenden Bekämpfers der theatralischen Kirchenmusik und madrigalischen Kirchenkantate, der in seiner 1732 gedruckten *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen* ganz ähnliche Töne anschlug. Der damals 70-jährige, in Lockwitz bei Dresden wirkende Pfarrer bedauerte ebenso, dass gegenwärtig vieles in der Kirche „so [...] weltlich und lustig“ klingen würde, „daß sich solche *Music* besser auf einen Tantz=Boden oder in eine *Opera* schickte, als zum Gottesdienste“, und er kritisierte auch die Praxis der Figuralpassionen.<sup>26</sup> Gerbers kirchenmusikalisches Ideal waren noch 1730 die alten chorischen Spruch- und Choralvertonungen, über die er sehnsüchtig schreibt:

24 „Recit: So laß denn lieber Christ | Wer du auch bist | Jerusalems Exempel dich bewegen, | Die Sünden abzulegen. | Ach! ändre doch den Sinn, Kehr um, | und geh zu JEsu hin. | Jetzt ist die Gnaden=Zeit | Bald kömt die Ewigkeit.“

25 Vgl. hierzu Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik*, Münster 1929, passim; Werner Braun, B. H. Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott“ in den Vertonungen G. Ph. Telemanns und G. Fr. Händels, in: *Händel-Jahrbuch* 1955, S. 42–71 und Christoph Daniel Ebelings Nachruf auf Telemann: *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*, in: *Unterhaltungen*, Band X, 4. Stück, Hamburg 1770, S. 315–319, abgedruckt in: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981, S. 294–298.

26 Christian Gerber, *Historie Der Kirchen=CEREMONIEN in Sachsen [...]*, Dresden und Leipzig 1732, S. 283.

„Vor diesem hatte man auch sehr feine so genannte *Moteten*, die bey dem Gottesdienste [...] von Schülern oder *Choro musico* gesungen wurden. z. Ex. aus dem 84. Psalm wurden die Worte mit *Discant, Alt, Tenor* und *Bass* gesungen: Ein Tag in deinen Vorhöfen ist besser, denn etc. diese *Motete* klang so anmuthig und andächtig, daß sie jedermann gern hörte. *Item* aus dem 90. Psalm v. 10. Unser Leben währet 70. Jahr etc. ward eben dergleichen sehr schön *componirte Motete* gesungen, da denn der Chor die letzten Worte: Als flögen wir davon, etlichemal wiederholte, und sodann geschwind alle Stimmen aufhöreten, daß also die Flüchtigkeit unsers Lebens auch mit denen Stimmen *exprimirt* ward. [...] Es sind aber diese geistreiche *Moteten* gantz in Vergessenheit kommen, daß man sie nirgends höret, welches zu beklagen!“<sup>27</sup>

Abschließend sei daher nochmals betont, dass die gut dokumentierte ‚Kamenzer Kantatenreform‘ uns wie kaum ein anderes Beispiel Einblicke in jenen offensichtlich noch um 1730 latent vorhandenen kirchenmusikalischen Konflikt zwischen den Generationen (in Bezug auf das Maß des theatralischen Charakters) sowie zwischen Theologen und – nicht ordinierten! – Kantoren (hinsichtlich der exegetischen Gestalt der madrigalischen Kantate) liefert.

Es muss aber auch noch festgestellt werden, dass der Kantatenstreit keinen negativen Einfluss auf Gössels weiteren beruflichen Lebensweg hatte. 1740 wechselte er als Kantor in das benachbarte Bautzen, wo er sich „durch seine angenehme Kirchen=Music [...] durchgängig beliebt“ machte<sup>28</sup> und 1770 starb.<sup>29</sup> In dieser Funktion darf er in der Mitte des Jahrhunderts auch als eine Art ‚heimlicher Landeskirchenmusikdirektor‘ gelten. Jedenfalls bezeugen die in den Archiven der Sechsstädte noch vorhandenen Briefe Gössels dessen beständiges Einmischen in die kirchenmusikalischen Belange der gesamten Oberlausitz; und sein Bruder,<sup>30</sup> seine Söhne<sup>31</sup> und Schwiegereöhne<sup>32</sup> besetzten bald zahlreiche kirchenmusikalische Ämter, u. a. in Kamenz, Löbau und Zittau. Besonders deutlich wird Gössels zentrale Funktion im musikalischen Gefüge des Sechsstädtebundes – neben den Nachweisen für seine rege Kompositionstätigkeit und die große Verbreitung seiner Werke<sup>33</sup> –, als er anlässlich der 1752 erfolgten Besetzung des Löbauer Kantorats seine Empfehlungen für das Profil eines neuen Kantors kundtat und dabei auf einen für die Thematik dieser Konferenz insgesamt bemerkenswerten Umstand aufmerksam machte:

27 Ebd., S. 290f.

28 Zitat aus dem Brief eines gewissen Küchelbecker aus Bautzen an den Freiburger Superintendenten Christian Friedrich Willisch, geschrieben anlässlich der (erfolglosen) Bewerbung Gössels um das Freiburger Kantorat 1744 (Ephoralarchiv Freiberg: Nr. 4307, *Acta Die Besetzung des Cantorats in Freyberg betr. ingl. deßen Matricul betr. Ergangen auf der Superint. Freyberg de ao. 1604*).

29 Zu Gössels Bautzener Wirken siehe ausführlich Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen* (wie Anm. 10), passim.

30 Johann Gottlob Gössel (geb. 1708 Potschappel, gest. 1782 Bautzen), 1733–1742 Organist in Kamenz, 1742–1782 Organist in Bautzen.

31 Carl Friedrich (geb. 1724 Liebstadt, gest. 1793 Zittau), 1746–1752 Kantor in Löbau, 1752–1793 in Zittau; Erdmann Gottfried (geb. 1746 Bautzen, gest. 1775 Zibella), wurde in seinem Todesjahr für das Spremberger Kantorat „denominiert“. Unklar ist, ob der bei Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen* (wie Anm. 10), S. 19 erwähnte Königsbrücker Kantor „Joh. Chr. Gössel“ ebenfalls zu den Söhnen J. H. Gössels gehörte.

32 Johann Christoph Zier, 1752–1775 Kantor in Löbau; Wilhelm Christoph Koppe, um 1765 Kantor in Muskau.

33 Siehe Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen* (wie Anm. 10), S. 11.

„Zur Wiederersezung des *Cantorats* wünsche Ihnen ein solch *Subjectum*, das nicht nur und leediglich ein Sänger, sondern auch Leute zu ziehen im Stande ist, und sich nach den Kräfte seiner *Choralisten* zu richten weiß, damit der bey nahe 10. Jahr bestandene *Chorus Symphonicus*, und wenn auch nur 12. Personen in demselben wären, noch fernerhin, als eine Zierde bey behalten werden möge. Ich meines Orts vergnüge mich recht, dass man in Oberlausiz in gesamtten Sechsstädten Singehöre hat, und aus denen Schulen *Subjecta* auf *Academien* schicken kan, welches, besonders *ratione Chori*, in mancher großen Meißnischen Stadt annoch ein *pium desiderium* ist; Und ob man zwar hier und dort, als: zum Großenhayn, Schneeberg etc. verschiedene mahl Anstalt gemacht, so ist es doch von keiner Währe gewesen, sondern hat in einem halben Jahre, zum höchsten mit dem Jahre aufgehöret, woran fast mehrentheils die *Cantores*, weil sie sich selbst nicht helfen können, sondern sich von andern Orten *Musicalia*, die über ihrer *Choralisten Horizont* gewesen, hohlen müßten, Schuld gehabt.

Vor etl. Jahren schrieb aus dem OberGebürge ein Bürgermeister, der mit mir zu Freyberg *studiret*, unter andern folgendes Inhalts an mich: „Sonst habe auch vernommen, daß in der Sechsstadt Löbau schon vor 6. Jahren ein Chor aufgerichtet worden, welches die Reisenden hier sehr gelobet. Wir haben hier etliche mahl einen Anfang gemacht, aber nichts zu Stande bringen können; ich möchte doch wissen, wie sie es an gegriffen etc.“<sup>34</sup>

Mit seinen qualitativ hochstehenden Schulhören grenzte sich die Oberlausitz also in der Mitte des 18. Jahrhunderts offenbar deutlich von einem eher durchwachsenen Niveau im benachbarten meißnischen Gebiet ab – unabhängig davon, ob das dort aufgeführte kirchenmusikalische Repertoire stets modern gewesen ist oder zeitweise eher retrospektiven Charakter hatte.

34 Schreiben Gössels vom 24. Januar 1752 an den Löbauer Rat, Stadtarchiv Löbau: Rep. XXIV, Nr. 74, *Acta die Wiederbesetzung des durch erfolgte Resignation des zeitigen Cantoris Herrn Christian Gottlieb Thoma, in der Person, Herrn Carl Friedrich Gößeln, Cantor und Schuldienstes anbelangende etc. 1746 -1775*), fol. 26<sup>v</sup>-27<sup>r</sup>.



## Anhang

### Die Dokumente des Kamenzer Kantatenstreits

(entnommen der „Acta Herr Cantor Gössels zu Camenz Beschwerde über den Herren Past: Prim: M. Feller in Camenz, wegen Ersterens von Letzeren in der Predigt angefochtenen und durchgezogenen Kirchen-Music. 1728“, Lessing-Museum Kamenz, 97 II)<sup>35</sup>

#### Dokument 1

2. August 1728

#### Kantor Johann Heinrich Gössel reicht beim Kamenzer Rat eine Supplic gegen den Oberpfarrer Gottfried Feller ein

[Umschlag:]

*Denen Hoch= und WohlEdlen, Vesten Rechts Hoch= und Wohlgelahrten, Hoch= und Wohlweisen Herren, Hochansehnlichen Herren Bürgermeistern und andern vornehmen Raths=Membris hiesiger Königl. Churf. Sächs. Sechs=Stadt Camenz etc. etc.*

Meinen Hochtheuren Herren, großen und vornehmen *Patronis*.

*Hoch= und WohlEdle, Veste Rechts Hoch= und Wohlgelahrte, Hoch= und Wohlweise, Hochtheure Herren, große und vornehme Patroni!*

Es ist Ihnen bestens bekannt, wie ich wohlmeinend und zu meines Nechsten Erbauung auf den Zehenden Sonntag nach *Tritinit.* einige Verse zur *Music* drucken lassen /: selbige nach meinen wenigen mir von Gott verliehenen Gaben, nach dem *captu* meiner Leute *componiret* :/ und gestern *publice* aufgeführt habe.

Wann aber HochwohlErw. H. M. N. N. *Feller*, hiesiger *Primarius* /: dem ich meines Wissens niemahls, so lange die Ehre Ihn zu kennen gehabt, in etwas zu wider gelebt :/ mich wegen sothaner *Music*, so wohl *quoad Textum* als auch *compositionem musicalem, pro concione*, nicht alleine vor Sie, Hoch= und WohlEdle Herren! vor denen andern Herren Geistlichen, Schull=*Collegio*, sondern auch übrigen *Honorationibus* und sämtl. in der Kirche Anwesenden, worunter auch meine mir anvertraute *Discipuli*, zu vieler Personen größten Aergerniß, dermaßen mit schimpflichen und harten *Expressionen* /: *in his terminis*: Es würde das Gottes Haus verunehret, wenn solche närrische Aufzüge darinnen vorgenommen und bald der Donner, bald *Curassier Reuter*,<sup>36</sup> ja rechte *Comædien* gespielt werden, worüber mich denn herzlich betrübet. Den Donner haben wir vor 2. Jahren schon gehabt, die Reuter können auch noch zu uns kommen, denn es heißt: irret euch nicht, Gott *etc: etc: /* angegriffen und *prostituïret*, daß mir dergl. Verfahren des Herrn *Primarii*, wegen vieler daraus entstehenden *Consequenzien* unerträglich seyn will.

Alß gelanget an Sie, Hoch= und WohlEdle Herren *Patroni!* /: die mir mein Kirchen= und Schull=Amt anvertrauet, und denen ich auch *obedientiam et reverentiam zu præstiren stipulata manu promittiret* :/ mein ganz ergebenst gehorsamstes Bitten, Sie wollen mir diese besondere *Affection* erweisen und beykommende *Partitur*, wie selbige in die Feder geflossen und daher nicht allzu reinlich, nebst denen noch übrigen *extrahirt*en und in der *Partitura* nicht enthaltenen Stimmen, des förderlichsten auf des schuldigen Theils Unkosten behöriges Orths *examiniren* lassen, damit ich Gestalten Sache, billiche *Satisfaction*, wegen solches *exorbitanten* öffentl. Beginnens, desto nachdrückl. suchen, und meine Ehre retten kan. Ich verharre vor sothane höchstgütige Willfahung mit allem *Respect*.

35 Wiedergegeben werden sämtliche Schreiben der unpaginierten Akte, mit Ausnahme einiger protokollierter Anweisungen an Gössel – in Bezug auf die noch nachzureichenden Textbücher und Partituren –, die inhaltlich nichts Ergänzendes liefern. Teilweise liegen die Briefe Gössels und Fellers in doppelter Ausfertigung (eigenhändig und abschriftlich) vor. In diesen Fällen wurden die Textfassungen der Originale übertragen.

36 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 6, Halle und Leipzig 1735, Sp. 1859: „Curassier=Küriß=Reuter, ist eine Art Reuterey, so Küriß oder Brust=Harmische und eiserne Sturm=Hauben tragen. Sie sind zwar unter denen Kayserlichen, Sächsischen und andern Truppen noch in Brauch, kommen aber sehr in Abgang, weil es sehr beschwerlich.“

*Hoch= und wohlEdle, Veste, Rechts Hoch= und Wohlgelahrte, Hoch= und Wohlweise, Hochtheure Herren, große und vornehme Patroni,*

Camenz.  
den 2. August.  
ao. 1728.

Dero  
ganz  
ergebenst: gehorsamster  
Johann Heinrich Gössell,  
Cantor.

[Vermerk auf der Rückseite des Schreibens:]  
Reg: Camenz den 2. Aug. 1728.

Es soll bey dem Churf. Sächß. OberConsistorio zu Dresden auf des H. Cantoris Gössels Inserat ob in dem Text oder *Composition* etwas Anstößiges zu befinden, umb ein Guttachten und Belehrung angesuchet werden. *Decretum in Senatus consensu.*  
Christian Gottlob Lessing<sup>37</sup>  
Stadtschreiber *manu propria*

## Dokument 2

### 3. August 1728

#### Entwurf eines Schreibens des Kamenzer Rates an das Oberkonsistorium in Dresden

Eur. Hochadel. *Excell.* und HochWohlgebohrn. auch HochEhrwürd. und HochEdl. geruhen umb beykommenden bey uns von hiesigem Cantore Johann Heinrich Gösseln bey uns eingereichten Schreiben *sub A* in mehrern zu ersehen, was maßen derselbe über hiesigen *Primarium H. M?* Gottfried Fellern wie daß Er ihm in verwichener Sontags Predigt wegen der am bemeldeten Tage vor der Predigt aufgeführten *Music* mit schimpflichen und harten *Expressionen* in denen in besagten *Implorat exprimirtes Terminis* angegriffen und *prostituirt*, sich beschweret, besonders aber die dieserhalb getruckten *Verse* oder *Text sub B.* auch der *Composition* halber die gefertigten *Partitur* und hierzu nöthigen übrigen Stimmen, *sub C.* vollständig eingereicht, und daß mann solches alles auf des schuldigen Theils Unkosten behörigen Orthes *examiniren* lassen möge, geziemend gebethen.

Ob nun wohl unseres Orthes weder bey dem *Text* noch in der *Composition* etwas unbilliges oder ungebührliches bey dessen Absingung nicht gefunden, außer dem wir als *Patroni* und *Collatores* von selbstem das behörige darwieder vorzukehren nicht ermangelt haben würden, dergestalt die Beylegung dieser Mißhelligkeit ohne fernerweite höhere Behelligung beyzulegen, uns ganz wohl getrauet;

Da aber *Implorant* darauf bestanden, daß mann seine Arbeit auch anderer Orthes *examiniren* lassen solle, Als haben demselben darmit ferner nicht entstehen können; Und ergethet hiermit an Eur. HochAdel. *Excell.*, Hochwohlgeb. HochEhrw. und HochEdl. unser dienstergebenst. Bitten, so wohl selbstem diesen *Musicalischen Text* ohnschwer zu durchsehen, und ob sowohl darinnen, als auch wegen dessen *Composition* mit ohnmaßgebl. Zuziehung eines *arte periti* oder *CapellMeisters*, etwas anstößiges oder der erlaubten Kirchen *Music* zuwieder lauffendes darbey anzutreffen, Uns dero Belehrung hochgeneigt wiederfahren zu lassen. Die wir allstets verharren Eur. Hochadl. *Excell.* und Hochwohlgeb. HochEhrw. wie auch HochEdl.

Unserer Hochgeehrtesten Herren und vornehmen *Patronen*

Camenz  
d. 3. Aug. 1728

dienstergebenste  
B. u. R.

37 Christian Gottlob Lessing (1683–1750), Onkel von Gotthold Ephraim Lessing, 1737 und 1745 Bürgermeister.

## Dokument 3

4. August 1728

### Brief des Oberpfarrers Gottfried Feller an die Kamenzer Bürgermeister

Hoch= und WohlEdle, Großachtbare Rechts= Wohlgelahrte Hoch und WohlWeise  
Hochzuehrende Herren und Werthzuschätzende *Patroni*,

Wiewohl ich Ew: HochEdl: in meinem 24-jährigen hier geführten PredigtAmte mit *KlagLibellen* niemahn beschwerlich gewesen, und mich durch Gottes Gnade so auffgeführt, daß niemand eine gegründete Ursach gehabt über mich zu klagen, so werde doch von dem vor 19. Wochen hieher gezogenen *Cantore* Herrn Johann Heinrich Gesseln durch seine wieder mich eingegebene, und /: welches ich fast nicht glauben können :/ von E. E. Rath angenommene *Denunciation* gleichsam *provociret*, und diejenigen Beschwerüsse, so sich biß wieder Ihn in öffentlichen Gottes-Dienste geäußert zu entdecken, genöthiget. Denn da ist *notorisch*, daß er sich nicht nur also bald nach seinem Anzuge, am Grünen Donners= und CharFreitag die betrübte Historie des leidenden Heylandes auf eine *Theatralische* Art mit unterlegten *Instrumenten*, wieder die alte erbauliche Art, abzusingen unterstanden, sondern auch nachgehends einem bekandten Liede eine andere Sangweise anzudichten, bey einen andern aber die gewöhnliche so auszudehnen, daß die gantz Gemeine darüber still schweigen müssen;

2.) lange in die drey Viertel Stunden währende *Musiquen*, mit dero *Probirung* offtt Sonnabends nachmittage die Herren *Diaconi* und ihre *Confitenten* in der Andacht gestöret worden, auffgeführt, daß ich biss her fast niemahls eher, als 1. Viertel auff zehen Uhr, und noch drüber, auff die Cantzel kommen können und mithin die vielen *Communicantent* auffgehalten dem Herrn *Archidiac*: aber die kurtze Zeit zu seiner *Meditation* geraubt worden; insonderheit

3.) *Festo Trinitatis* den *Donner* in der nachmittäglichen *Music*, mit großem Ärgernuß vieler Zuhörer, nachgeöffnet und am verwichenen 10. Sonntag *p. Tr*: die zur Belagerung der Stadt Jerusalems anziehenden Röm. Soldaten mit einen *formalen* Reuter *March* unter Trompeten und Paucken Schall dergestalt auffgeführt, daß nicht nur unterschiedene fromme Herten darüber erschrocken, sondern auch ein gewisser hoher *Officirer*: Es habe nichts mehr gefehlet als ein paar duzend *Raqueten* oder etliche *Musqueten* so wäre die Belagerung recht *vivace* vorgestellt; geurtheilet. Daher ich bey den Worten des *Evangelii*: Mein Haus ist ein Bethhaus etc. etc. Gelegenheit nahm mit wenigen zu zeigen, daß es noch heute zu Tage bey uns zum Schlaff= Plauder= Kauff= und *Comædien* Hause durch allerhand *theatralische* Auffzüge gemachet würde, etc. mit angehenckter Paulinischer Warnung: / *Gal. 6.* / Irret euch nicht Gott lasset sich nicht spotten. Nun bezeuge vor den allwissenden Herzenskundiger, daß ich diese Worte nicht *animo injuriandi* noch niemanden damit wehe zu thun, sondern aus einer heiligen Ehrfurcht vor dem *Majestät* Gott, geredet, in dem uns ja allen wohl bekandt, daß der Donner ein Werck seiner unumschränckten Allmacht sey, den Er ausläset Ps. 18 v. 14.<sup>38</sup> den niemand auffhalten, Job. 37. 4.<sup>39</sup> noch dessen Stimme nachmachen kann Job. 40. 4.<sup>40</sup> der auch die beherztesten Menschen in Furcht erzittern setzet, womit Er die Gottlosen die ihr Gespötte mit seinem Wort und Wercken treiben, heimzusuchen und zu zerscheytern pfeget, welches mit vielen Exempeln zu beweisen wäre; Der Krieg aber eine solche Stadt und Landplage, der gewissermaßen der Pest vorzuziehen, und besser in die Hände Gottes als der Menschen zu fallen ist. Beydes haben wir hiesigs erfahren, und schwebet uns noch in frischem Gedächtnuß, wie uns *Ao. 1706.* der Schwedische Einfall; 1707. 4 Wochen nach erlittenen Brande, der erste Donnerstrahl und zwar die Mittägl. Seite nach dem Schüler Chore zu, unsere liebe Kirche, der andere vor 2 Jahren den Kirch=Thurme nach Mitternacht zu, berühret, und in großes Schrecken Furcht und Angst gesezet hat. Da ich nun gemeinet, mein, ja des Herrn Wort würde auff ein gut Land fallen und Früchte bringen, so mußte erfahren, daß angeregter H. *Cantor* nicht allein darüber hefftig ergrimmet und bey Absingung des Liedes: O Welt sieh hier dein Leben, unter der *Communion* die Wortte: Wenn böse Zungen stechen etc. etc. sonderlich ausgedrückt auch bedrohendlich vernehmen lassen, er wolle auff den Sonntag ein Stückgen weiß nicht von was vor einen *Höllenhunde musiciren*, welches beydes er, daß es auff mich gezogen werden könnte gegen den H. *Auditor Martini* /: der deBentwegen zu befragen /: nicht undeutlich zu verstehen gegeben; sondern auch sich auff den WeinKeller *inter pocula* und anderswo mehr, *quasi re bene gestâ* verlauten lassen, Er habe den *Prim.* verklaget er müsse *Satisfaction* von Ihm haben etc. etc. und was des albern Zeugens und ungereimbt Gesprâches mehr gewesen.

38 Ps 18,14: Und der Herr donnert im Himmel, und der Höchste ließ seinen Donner aus mit Hagel und Blitzen.

39 Hiob 37,4–5: Dem nach brüllet der Donner, und er donnert mit seinem großen Schall; und wenn sein Donner gehöret wird, kann man es nicht auffhalten. Gott donnert mit seinem Donner greulich, und thut große Dinge, und wird doch nicht erkannt.

40 Hiob 40,4: Hast du einen Arm wie Gott, und kannst mit gleicher Stimme donnern, als er tut?

Da ich nun zu Ew: HochEdl: etc. als Kirchen und Schul *Patronen* denen *Cura externa cultus divini* wie mir von Gott und Ihnen, *cura interna ejusdem* obliegt und befohlen worden, als *Pastori*, das gute Vertrauen habe, Sie werden nach ihrer guten Einsicht in der Furcht des Herrn alles wohl erwegen, an solchem Unwesen kein Gefallen tragen vielweniger billigen gutheißen und *patrociniren* anerwogen hierdurch die Ehre des großen Gottes geschmälert, der Gottesdienst *turbiret*, die nöthigere Erbauung durchs Wort mercklich gehindert, der gemeine Bauersmann, der den größten Theil unsers *Auditorii* ausmacht, von seinen Bethen und Singen abgehalten eingeschläffert und zur Andacht untüchtig gemacht, manche einfältige Seele geärgert und mithin göttliches StraffGerichte über Stadt und Kirche gezogen wird, will geschweigen, wie ich in meinem angehenden Alter, da ich der Stadt und Land in der Kirchen über die 24. Jahr unverdrossen bey Tag und Nacht gedienet, von einem der kaum 20 Wochen hieher gerochen / dessen *meriten* ich gerne wissen möchte / auf das empfindlichste gekräncket werde, welches ich dem gerechten Gott heimgestellt haben will!

Alß ergeheth an Ew. HochEdl. etc. mein unterdienstliches und flehentliches Bitten solches zu *regardiren*, mich der Klage gedachten H. *Cantoris* zu entübrigen, seine Neuerungen zu steuern, zu einer kürzern *moderaten* und unärgerlichen Kirchen *Musique* und daß er mir den gehörigen *Respect* und Gehorsam nicht entziehe, mit Nachdruck anzuhalten; Insonderheit Ihm, ohne vorhergegangene *Theologische Censur*, / weil gar leicht was irriges und ärgerliches *disseminiret* werden kann / nachdem ausdrücklichen bey *Etablirung* hiesiger Buchdruckerey ergangenen allergnädigsten Befehle nichts zu drucken und *divulgiren* zu lassen, nachsehen und gestatten, mich aber und mein Amt vor diesen unruhigen Gesellen in dero Schutz und *Protection* zu nehmen. Wie nun dieses Göttl. Willen und Billigkeit gemäß auch Ihnen selbst zum Ruhm und Ehre gereichen wird, als versehe mich geneigter *Deferirung* und werde solches mit andächtigem Gebeth, und unermüdeter Amtstreu zu *demeriren* mich äuserst angelegen lassen seyn, als der ich mit allem *Respect* verharre

Ew: HochEdl:

Meiner Hochgeehrtesten Herren  
und *Patronen*

Camenz  
d. 4. Aug.  
1728.

Geh. u. dienstschuldigster  
M. G. Feller *P. Prim:*

## Dokument 4

10. August 1728

### Brief von Kantor Gössel an den regierenden Kamenzer Bürgermeister Höffner

[Umschlag:]

Ew. HochEdl. *Herrn Herrn N. N. Höffnern*, Hoch=*meritirten* regierenden Bürgermeister hiesiger Königl. Churf. Sächß. SechsStadt *Camenz* etc. Meinem Hochzuehrenden Herrn und großen *Patrono*.

HochEdler etc.

Hochzuehrender H. Bürgermeister, großer Patron!

Dieselben bitte hierdurch ganz ergebenst gehorsamst, Sie wollen meine mit dem Herrn *Primario* habende Sache vor sich nehmen, damit doch dem grossen Aergerniß /: welches nicht allein des ganzen Stadt, sondern auch dem Land=Volcke gegeben wird :/ so der H. *Primarius* immer noch weiter fortsetzet, möge Einhalt geschehen und ich bey meinem ohne dem schweren und verdrießlichen Amte, ruhig gelassen werden. Ich hätte mündl. bey Ew. HochEdl. hierumb gebeten, weiln aber einige Leibes=Beschwerung bey mir empfinde, so habe es hierdurch schriftfl. vor dieses mahl thun, welches Sie in besten vermercken und die eilfertige Schrift *excusiren* wollen. Verharre mit allem *Respect*.

Ew. HochEdl.

Camenz.  
den 10. Augusti  
ao. 1728.

ergebenst= gehorsamster  
Johann Heinrich Gössell  
*Cantor*.

## Dokument 5

Nach dem 8. August 1728

### Undatiertes Konzept eines Schreibens des Kamenzer Rates an das Oberkonsistorium in Dresden

Hochwohlgebohrne,  
*Magnifici*, Hochwürdige, HochEdle  
Veste und Hochgelahrte  
Hochgeehrteste Herren, Vornehme *Patronen*;

Ew. Hochwohlgeb. etc. Hochwürd: und HochEdl: geruhen hochgeneigt nachfolgenden *Casum* sich vortragen zu lassen.

Als im verwichenen Jahre durch Absterben weyl. Herrn Gottlob Bertrams, das *Cantorat* bey hiesiger Stadt=Schule sich verlediget, und aus denen unterschiedlichen uns zur Proba erkießten und *admittirten Sub-jectis* endl. H. Johann Heinrich Gössell, gewesener *Cantor* in Liebstädt bey Pirna, wegen seiner *tam in Literis quam Musicis* erwiesenen, guten Geschicklichkeit zu Ersetzung des vacirenden *Cantorat*diensts / [Nachtrag:] von uns, als *Magistrat* und *Patronis*, / anher vociret und installiret worden: So hatt derselbe, in der Absicht, die Kirchen=*Music* desto erbaulicher zu machen, und bey denen *Auditoribus* die Andacht mehrers zu erwecken, die *Texte* derer nach und nach aufzuführenden Kirchen=*Musiquen*, so wohl von seinem Prob=Stücke, als denen Heil: Oster= und Pfingst=*Ferien*, auch *Trinitatis*=Feste, nicht weniger auch auf den Zehenden *Trinitatis*=Sonntag, wie solches die hierbey gelegten *Exemplaria sub n. 1. 2. 3. 4.* das mehrere anzeigen, drucken, und austheilen lassen. Weil es nun geschehen, daß bey Gelegenheit der am 1. heyl. Pfingst=Feyertage Nachmittags nach der Predigt abzusingenden *Aria*:

Laß Sinai *donnern*, und schräklich *Posaunen etc. etc.*

Der *Cantor* H. Gössell bey dem Wort: *Donnern*, sich nach der Sachen Beschaffenheit *accommodiret*, und hierbey derer Paucken bedienet: Ingleichen, als am nur verstrichenen Zehenden Sontage *post Trinitatis*, gedachter *Cantor*, bey Vorstellung der belagerten und an allen Orthen beängsteten Stadt gleichfalls die Pauken und *Trompeten* nach dem *adjecto sub a: adhibiret*, So hat der *Pastor Primarius* H. M. Gottfried Feller, in der / [Nachtrag:] so gleich drauf / am gedachten Zehenden *Trinitatis*=Sontage vormittags gehaltenen Predigt, unter andern ohngefähr diese *Expressiones* gebraucht:

Es würde auch bey uns das Gottes=Hauß öfters zum Schloff, Plauder= und *Comædien* Hause und allernhand Aufzüge darinnen gemacht, und bald der Donner, bald der *anmarch* der Reuter vorgestellt, da wir doch vor 2. Jahren gesehen hätten, wie der Donner in den Kirchthurm geschlagen habe, und vielleicht könnten bald fremde Reuter kommen: denn es hieße ja: irret Euch nicht, Gott lässet Sich nicht spotten.

Hierbey nun hatt obgedachter hiesiger *Cantor* H. Johann Heinrich Gössel vermeinet, daß ihm zu viel geschehen, und Er durch diese öffentl. Vorhaltung *prostituiret* sey: derowegen Er sich in der Beylage *sub n.* bey uns in Schrifften beschwehet, dabey zugleich die *Partitur* des *musicirten* Stückes, woraus ein *Extract* der in *question* gezogenen *Passage sub n:* hierbey gelegt ist, mit übergeben, und um deren *Examination*, auf des schuldigen Theils Unkosten gebethen, auch in *eventum* sich billige *Satisfaction* vorbehalten.

Wie nun bereits Obrigkeits wegen *decretiret* gehabt, den Text der gehaltenen und angefochtenen Kirchen=*Music*, nebst der *musicalischen* Ausführung darüber, ob etwas anstößiges oder unanständiges darinnen zu befinden, anderweitiger und unpartheyischer *Examination* zu übergeben, auch im Begriff gewesen, durch eine anzuordnende *Deputation*, vermittelt göttlicher *Sopirung*, dieser zur Weiterung sich anlassenden Streit=Händel / [Nachtrag:] allen besorglichen Wiederwärtigkeiten /, vorzukommen: Hiervon aber weder einem nach dem andern Theile zur Zeit nicht das geringste eröffnet gehabt; So hatt mehrgedachter *Pastor Primarius* H. M. Gottfried Feller nicht allein die an dem vergangenen Freytag, an dem gewöhnlichen Neu=Monds Buß und BethTage über das XV. *Capitel* des Buchs *Judith* gehaltene Predigt mit ohngefähr diesen Worten beschlossen:

Und dieses ists, was ich bey der in dieser Woche mir zugestossenen großen Bekümmerniß und Bedrängniß, durch Gottes Gnade nach in meinem Gedächtniß behalten etc.

Sondern er hatt auch vorher noch beygehendes Copeyliche Schreiben *sub n.* bey dem regierenden Bürgermeister übergeben lassen / [Nachtrag:] Weil wir aber die darinnen gebrauchten *Expressiones* nicht allenthalben der Gebühr und Wohlanständigkeit gemäß befunden, haben wir mit dessen *Communication* an den *Cantorem*, Herrn Gösseln angestanden: und dagegen vorhin bereits *decretirter* Maßen / sogleich gewisse Personen ernennet, und *depatiret*, daß Sie die ersten Tage iesziger Woche mit dem *Past: Prim:* Herrn M. Feller sich unterreden, und durch dabey gethane diensame Vorstellung die obschwebende Streitigkeit, und das daher nothwendig erfolgende Aergerniß, zu heben sich bemühen solten. Allein es hatt der *Past: Prim:* H. M. Feller am verwichenen XI. Sontage *post Trinitatis*, bey der über das *Evangelium Luc: XVIII.* vers. 9. ad 14.

gehaltenen Predigt die Lehre *de Cultu Dei externo*, und dabey sonderlich die *Materie* von der Kirchen=*Music*, ob solche zuläßlich, und wie sie anzustellen, abgehandelt; diesem allem aber obgedachte seine am X. *Trinitat*: Sontage gethane Erinnerung *per Apologismum* mit angefüget, über die ihm zugefügte Kränckung, und daß er darüber verklaget worden sey seine *querel* nochmahls wiederhohlet; und endlich sich vernehmen lassen: Es gienge ihm wie dem Propheten Jeremias, und müste er auch die von ihm im XX. *Cap. vers*: 10. geführte Klage wiederhohlen und wolle er solche ablesen; Womit Er auch die Bibel ergriffen, aufgeschlagen, und den nur angezogenen *Versicul*:

Denn ich höre *etc. etc* [wie mich viele schelten und allenthalben schrecken: Hui, verklaget ihn! Wir wollen ihn verklagen, sprechen alle meine Freunde und Gesellen, ob wir ihn übervorteilen und ihm beikommen mögen und uns] *usque*: an ihm rächen, abgelesen: Worüber unter dem *Auditorio* ein groß Geräusch entstanden und der größte Theil sich nach dem Chore und des *Cantoris* Sitz umgekehret.

Da wir nun aus solchem Betragen des *Pastoris Prim*: H. M. Fellers, urtheilen müssen, daß er noch mit einigen *Praejudiciis* eingenommen sey, und von der versuchten Güthe, ohne mehrere *Praeperation*, und zu größern Weiterung und daher entstehenden Ärgerniß Anlaß genommen werden möchte: So sind wir schlüssig worden zu vorher über ein und andre bey der Sache vorkommende Umstände Rechts=gründliche Belehrung einzuhohlen.

Denn da wir Unsers Orths bisher bey des *Cantoris*, Gössels, aufgeführter Kirchen=*Music*, nichts zu erinnern gefunden, vielmehr solche, wegen derer mit eingemengten *Choralen* und andern guten Gedancken, vor sehr erbaulich gehalten, auch die Erfahrung gewiesen, daß sie von denen meisten mit besonderer *Attention*, dabey gehabten guten *Meditationen* auch wohl Vergießung vieler Thränen, angehört worden: So hätten wir wohl wünschen mögen, daß die öffentliche ungewarnte v: unerwartete Erinnerung *pro Concione* zur Zeit zurück bleiben mögen. Allermaßen nach unsern wenigen Begriff hiervon, wir dafür halten, daß

1.) überhaupt des Herrn *Past*: *Primarii* am X. *Trinitats*=Sontage vorgebrachte Erinnerung betr. die *Music* zu denen *Indifferenten* Sachen gehöret, welche bey dem Gottes=Dienste *adhibiret*, und weggelassen werden können: dieselbe aber in denen Evangelisch=Lutherischen Kirchen, zu mehrer Erweckung der Andacht, und zu größerer Verherrlichung des Lobes Gottes *juxta Psalm*: CXLIX. *vers*: 3. und *Psalm*: CL. beybehalten worden; also hierinnen die *questio An*<sup>41</sup> durch die *Observanz*<sup>42</sup> ihre Entscheidung vorlängst erhalten: Was aber den *Modum Rei*, worauf es alhier hauptsächlich ankommt, *concerniret*: So will auch uns hierbey keine gnugsame Ursache vorhanden zu scheinen, die den H. *Past. Prim*. zu einer öffentl. *Correption* veranlassen mögen; denn es hatt mit der *Music* ohne Zweifel die Bewandniß, wie mit dem Geschmack, und beliebt diesem eine starcke, jenem eine *douce*, einem andern eine *Instrumental*= einem andern eine *Vocal*=*Music*: einem andern diese einem andern eine andre Ausführung des *Thematis*, und *Expression* des *Affects*. / [Nachtrag:] Ja es kommt auch bey Empfindung der *Music*, und dem *Judicio* von selbiger, auf den *motum animi* viel an, der sich öfters bey dem *Auditore*, vor oder wieder den *Musicum* findet: / Und ob schon der *Cantor* H. Gössell einmahl den Donner, ein ander Mahl den Anmarch derer Reuter die Beängstigung einer belagerten Stadt mit vorgestellt, so ist doch vom Herrn *Past*: *Primario* noch nicht dargethan worden, noch hatt auch der *Eventus* gezeiget daß solches auf eine dergestalt unanständige Arth geschehen, daß es durchaus nicht bey dem Gottes=Dienste zu *toleriren* gewesen: Allermaßen der H. *Pastor Prim*: bey dem vorgestellten Donner selbst stille geschwiegen hat: daß es also noch im Zweifel beruhet, ob der H. *Cantor* sich vergangen habe, oder nicht: Sintemahl derselbe in seinem Schreiben *sub n.* auf ein unpartheyisches *Examen* seiner *Musicalien* *provociret*, auch erböthig ist, behörigen Orths selber die Stücken aufzuführen und hören zu lassen, worzu kommt, daß der H. *Past*: *Primarius*, wenn er seinem Gewissen nach, und mit beystimmung des Gesamten *Auditorii* etwas unanständiges bey der Kirchen=*Music* gefunden, er den *Cantorem* anfänglich *privatim admoniren*, und abmahnen, denn wenn Er sich mit dem *Cantore* aus dem Felde zu kommen, nicht getrauet, Er solches uns, dem *Magistrat*, welchem alhier, nach Gelegenheit des Herkommens im Marggrafthum OberLausitz die *Jurisdictio Ecclesiastica* zuständig ist, zur Untersuchung und *Remedur* vorher anmelden sollen. Da aber solches nicht geschehen, auch nicht zu befinden, daß der *Cantor* seine Ermahnungen verachtet, oder in einer Ungebührniß vorsätzlich und hartnäckig fortgefahren: So scheint diese *publica correptio*, womit man nur gegen wahrhaftige und halßstarke Sünder zu verfahren pfeget, nicht *tempestive*, und nach denen erforderden *Gradibus* geschehen zu seyn, wie solche *Matth*: XVIII. *vers*. 15. 16. 17. und sonst mehrers, in heiliger Schrift anbefohlen sind, auch sonst vor diensam erachtet werden. *vid.* [Benedikt] *Carpz*[ov]: *J*[uris]*pr*[udential]: *Ecc*[lesiastica seu consistorialis, 1649]: *Lib*: I. *Tit*. 5. *Defen*: 66. *n*: *etc.*

41 = die Frage, ob

42 Also durch die Gewohnheit im lutherischen Gottesdienst bzw. durch die Einführung der Figuralmusik in den Gottesdienst.

Und wenn der *Cantor* H. Gössel solches *apprehendiret*, es der natürlichen Empfindung, die ein ieder in dergleichen fallen haben möchte, zuzuschreiben ist.

Bey welcher der Sachen Bewandniß

2.) Wir nicht abnehmen können, wie der H. *Pastor Primarius*, des *Cantoris* H. Gössels bey uns eingereichtes *Implorat*, von welchem er *ex privata scientia* einige Nachricht erhalten haben mag, und davon er die geringste Folge zur Zeit noch nicht empfunden, sich dahin bringen lassen sollen, daß er diese zu einem *privat=Litigio* ausgebrochenen Sachen denen öffentlichen Predigten einfließen lassen, noch mit so großer *Apprehension* des gesamten *Auditorii* sich dem Propheten *Jeremias* vergleichen, oder dessen gegründete Klage über die vielen und wahrhaftigen Verfolgungen bey seinem habenden göttlichen unmittelbaren Triebe, auf sich *appliciren* mögen.

Wir haben auch zur Zeit

3.) nicht finden können, ob die in seinem an Uns gerichteten Schreiben *sub n*: angezogenen *Motiven* und Beschwerden von der Erheblichkeit seyn, daß Sie so wohl sein *publice* bezeugtes Verfahren, als die in dem Schreiben mit eingeflossenen harten *Expressiones* gegen den *Cantor* solten entschuldigen mögen. Denn anfänglich haben wir, als *Magistrat*, die Absingung der *Passion* auf Arth und Weise, wie sie am Grünen Donnerstage und Charfreytage abgesungen worden, also vor gutt und selbige gantz erbaulich gefunden, wie die Beylage *sub n.*, deren Zurücksendung wir uns hiermit gehorsamst und dienstschuldigst ausbitten, deutlich bezeigen wird / [Nachtrag:] und der *Pastor Prim*: H. M. Feller hatt deswegen weder gegen den *Cantorem* noch bey uns damahlen etwas erinnert. / hiernechst wenn der *Cantor* H. Gössel das Lied, Wo soll ich fliehen hin *etc.* nach der Gesangsweise, wie *sub n.* beygelegt befindlich, etliche Mahl gesungen, wir darinnen nichts unbekantes oder erdichtetes, sondern eine gute Annehmlichkeit, und daß diese *Melodie* auch in Alt=Dresden, Freyberg und mehrern Orthen gebräuchlich sey, befunden.

Weil auch vor einiger Zeit das allzeit flüchtige Absingen der Lieder in der Kirchen bey dem Gottesdienste einreißen wollen, haben wir schon vorm Jahre dem *Cantori* und *Organisten*, daß ein behöriger *Choral* gesungen werden möge, anbefehlen müssen. So ist auch bey uns zur Zeit nach keine Klage von denen Herrn *Diaconis*, und daß Sie durch das *Probiren* der *Music* und durch die *Music* selbst in dem Beicht=Hören oder in ihren *Meditationibus* gestöhret worden wären, vorgekommen; vielmehr erinnern wir uns, daß ein oder andrer solcher *Music=Probe* mit guten Vergnügen selbst zugehöret habe.

Übrigens auch am Tage lieget, daß von uns, die von denen Herren Geistlichen an Uns gebrachten Erinnerungen, über einreißende Unordnung, und sonst, jedes mahl dergestalt *remediret*, auch allenthalben solche Anstalt vorgekehret worden, wie wir es zu Beförderung der Ehre Gottes und seines Diensts, unsern Pflichten nach, gemäß gefunden, daher wir auch hierinnen, wenn es an Uns gebracht worden wäre, nach Befinden schon würden Vorsehung gethan haben, daß es zu dergleichen öffentlichen *Collisionibus* nicht ausschlagen dörrfen: Allermaßen wir weder dem *Cantori*, H. Gösseln, noch sonst jemanden einige zur Schmäherung der Ehre Gottes und seines Diensts, und zum Ärgeriß der Gemeinde gereichenden Vergehung ungeahndet *passiren* lassen würden. Wie denn auch

4.) bey hiesiger Buchdruckerey ein *Censor*, welcher auf die daselbst zu druckende Sachen ein wachsames Auge hat, aus unserm Mittel, vorlängst bestellt ist.

Derowegen ergethet an Ew: HochWohlgeb. *etc.* Hochwüdr: und HochEdl: unser dienstgehorsamstes Bitten, Selbte geruhen Sich so gütig zu erweisen, und vorstehende *Facti Speciem* und *Recensionem* in hochgeneigte Erwegung zu ziehen, und hierauf dero gegründetes Guttachten über nachstehende Fragen uns gütigst wiederfahren zu lassen:

1.) Ob H. *Past: Prim: M.* Gottfr: Feller gestalten Dingen nach, in dieser *indifferenten* Sache, und da es auf den *modum* derselben angekommen / [Nachtrag:] und keine *privat=Erinnerung* vorhergegangen / befugt gewesen, den *Cantorem* Gösseln, wegen seiner aufgeführten *Music*, so, wie geschehen, öffentlich zu *corripiren* und zu *taxiren*, oder ob er nicht bey dieser auf den *gustum* eines iedweden ankommenden Sache, zum allerwenigsten schuldig gewesen, die in der Heil. Schrift, in der Liebe, und der *prudencia theologica* sich gründenden *Gradus admonitionis* zu *adhibiren*, ehe er *ad Correptionem publicam* verschritten.

2.) Ob der H. *Past: Prim: M.* Feller befugt gewesen, und es an ihm zu billigen sey, daß er, nach dem er geglaubet, daß er verklagt worden wäre, u. alß die Sache an den *Judicem competentem* und zu einem *Privat=Litigio* gediehen, diese Streithändel so wohl den Freytag vor dem XI. Sontage *post Trinitatis*, als auch gedachten Sontag selbst, *pro Concione* wieder vorgebracht, und von der *Music ejusdem modo sine preside* gleichsam *disputiret*.

3.) Ob H. *Past: Prim: M.* Feller nach Gelegenheit vorherstehender *Recension*, den Spruch des Propheten *Jeremiae* mit Fug und Recht auf sich ziehen, und also ablesen, auch dadurch ein Aufsehen in der Kirche veranlassen mögen, oder ob nicht viel mehr solches ein Mißbrauch Heil. Schrift, und sein Vornehmen ein gegebenes Ärgeriß sey.

4.) Ob des Herrn *Primarii Pastoris M. Fellers* Schreiben in Ansehung theils der Sache selbst, theils des darinnen ergangenen *Modi procedendi*, theils des *Cantoris* Herrn Gössels eingereichten *Implorats*, nach dem Geiste der Liebe und Sanftmuth eingerichtet; oder ob nicht vielmehr derselbe Sich der gebrauchten harten *Expressionen* gänzlich enthalten sollen: Auch ob es nicht deswegen, wenn der *Cantor*, H. Gössell der *Acten* Verlegung verlangt und es *urgiret*, ihm zu gebührender *Satisfaction* anzuhalten.

5.) Ob in denen gedruckten Texten etwas irriges und ärgerliches, so annoch einer *theologischen Censur* bräuchet, anzutreffen.

6.) Ob die beyden *corripirten Musicalischen Passagen sub n. /*: nicht so wohl *quoad Artificium Compositionis*, worinnen sich der Autor nach seinem *Coetu* richten müssen :/ als in Ansehung der Ausführung und *Expression* dergestalt anstößig und ärgerlich beschaffen sind, daß Sie darumb in der Kirchen=*Music* nicht angebracht oder gebraucht werden sollen.

7.) Ob nicht der H. *Past: Prim: M. Feller* in Sachen, wenn sie schon unstreitige Sünden und Boßheiten betreffen, ehe er zur öffentlichen *speciellen Correption* verschreitet, vorher die *Gradus admonitionis* zu gebrauchen, die *Correption* aber so denn dergestalt einzurichten schuldig, *ne quis ita depingatur, ut quilibet intelligere possit quis notetur*. In *indifferenten* Sachen, aber außer der äusersten Nothwendigkeit, und in seinen eigenen, zu *privat*=Streit=Händeln gediehenen Sachen, sich gänzlich zu enthalten habe, solche öffentlich *pro Concione* vorzubringen.

Wir verharren hiervor nebst gebührender Erkäntlichkeiten wir auch sonst unausgesezt  
Ew. etc.

Camentz  
den Aug:  
1728.

dienstgehorsamste  
B. u. R. das.

Bsp. 1: Johann Heinrich Gössel, *Die von dem Herrn Jesu unter Weinen und Thränen verkündigte und erfolgte Zerstörung der Stadt Jerusalem*, Kantate auf den 10. Sonntag nach Trinitatis 1728, Auszug aus der Vertonung von Jesu Weissagung der Belagerung und Zerstörung Jerusalems (Lk 19,42–44), T. 43ff.

(Für die Übertragung maßgeblich war der Notentext in Gössels eingereichter Partitur, der zwar nicht alle Stimmen übermittelt, jedoch gegenüber den ebenfalls an den Stadtrat abgegebenen Stimmenmaterialien, speziell den Bläserstimmen, aufwändiger ornamentiert ist und möglicherweise eine eigens für die Begutachtung revidierte Fassung darstellt. Aus den Stimmen wurden die in der Partitur nicht berücksichtigten Alt-, Tenor-, Bass-Partien des Chors, Teile der Continuo-Stimme sowie offenkundig bessere Lesarten übertragen.)



43

Clarino I [in B]  
Clarino II [in B]

Principalo  
[in B]

Tympan.

Hautb. et Viol. I  
Hautb. et Viol. II

Cantus Chori II.  
Altus Chori II.  
[Die belagerte  
Stadt Jerusalem]

Tenore Chori II.  
Bassus Chori II.

Bassus solo  
[Jesus]

Denn es wird die Zeit kom-men, denn es wird die Zeit kom-men, denn es wird die Zeit

Continuus

46

kom - men, daß dei - ne Fein - de wer - den um dich und dei - ne Kin - der mit dir ei - ne

49

[Hautb. I-II spielen den Choral colla parte]

Wenn

Wa - gen - burg schla - gen, ei - ne Wa - gen - burg schla - gen, ei - ne Wa - gen - burg schla - gen,

52

wir in höch - sten Nö - - - ten sein und

ei - ne Wa - gen - burg schla - gen,

6 6 6

55

wis - sen nicht wo aus noch ein und fin - den  
ei - ne Wa - gen - burg, schla - gen,

5 6 6 6 6 7 8 6 5 6

58

we - der Hülff noch Rat, ob wir gleich sor - gen

6 5 5 6 6

61

früh und spät.

ei - ne Wa - gen - burg schla - - - - -

64

So ist das un - ser Trost al - lein,

- gen, ei - ne Wa - gen - burg schla - gen,

5 6 6 6 4 3

67

daß wir zu - sam - men in Ge - mein dich  
Wa - gen - burg schla - gen, ei - ne Wa - gen - burg schla - gen,

6 6 7 6

70

an - ruf - fen, du treu - er Gott um Ret - tung  
dich be - lä - - - - - gern, dich be - lä - - - - - gern,

6 5 6

73

aus der Angst und Not.

ei-ne Wa-gen-burg schla-gen, ei-ne Wa-gen-burg schla-gen, dich be-lä-ger-n, dich be-

6 6 6 4

76

Tutti

Hautb. I-II

Tutti

Hautb. I-II

Tutti

Hautb. I-II

lä-ger-n, dich be-lä-ger-n, dich be-lä-

79

*Tutti*

Recht gros - se Not uns stös - set an  
- - - - - gern, dich be - lä - - - -

6 6

82

von Krieg und Un - ge - mach, da - raus uns  
- gern und an al - len Or - ten äng - sten,

6 6 6





16

Musical score for measures 16-19. It features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and a vocal line. The lyrics are: don - - - - - nern und schreck-lich, schreck-lich, schreck-lich, schreck-lich, schreck-lich Po -

20

Musical score for measures 20-23. It includes a Clarini in B part with a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are: sau - nen, schreck - lich, schreck - lich, schreck - lich Po - sau - nen, laß

24

Musical score for measures 24-27. It features a Tymp. (Tympani) part with dynamic markings *p* and *f*. The lyrics are: Si - na - i don - - - - - nern, don - nern, don - nern, don - nern



„Kan Schlesien wohl uns was edlers jetzt bescheren,  
Das Teutschland solchen Ruhm bey Fremden bringen mag?“<sup>1</sup>

Als Ergebnis seiner Forschungen zur Musikgeschichte Schlesiens zog Lothar Hoffmann-Erbrecht 1986 folgendes Fazit:

„Wenn schon Schlesien im 17. und 18. Jahrhundert nur einen bescheidenen Beitrag zur Entwicklung der Kirchenmusik zu leisten vermochte, so trat es damals doch auf einem begrenzten Sektor der Instrumentalmusik, im Lautenspiel und in der Lautenkomposition, rühmlich hervor und errang in wenigen Generationen eine führende Position. [...] Zwischen 1650 und 1750 wurde Schlesien, genauer: Mittelschlesien zwischen Löwenberg und Breslau, innerhalb des deutschsprachigen Raums *das* Land der Laute par excellence.“<sup>2</sup>

Von Vater und Sohn Reusner bis zu Ernst Gottlieb Baron (auf den sich das Motto bezieht und von dem noch die Rede sein wird) und Silvius Leopold Weiss reicht die Reihe berühmter Lautenisten aus Schlesien, insbesondere aus Breslau, die ihr Heimatland verließen, um in den angrenzenden Regionen ihr berufliches Glück zu suchen. Sie leisteten zweifellos einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung der Laute und des Lautenspiels in den Gebieten westlich der Oder, darüber hinaus aber übten sie einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf das gesamte dortige Musikleben aus. Immerhin enthielt jene Liste der bedeutendsten deutschen Musiker, die Lorenz (Christoph) Mizler (1711–1778) 1752 in seiner *Musikalische[n] Bibliothek* veröffentlichte, drei Lautenisten: „Unter den Deutschen sind die berühmtesten Mattheson, Reinh. Kaiser, Telemann, Bach, Hasse, die beyden Graune, die beyden Weise, Baron, Stölzel, Bümler, Pfeifer, nebst gar vielen andern [...]“<sup>3</sup> Zweifellos haftet dieser Zusammenstellung eine gewisse Beliebtheit an, die der Autor auch freimütig einräumte. Aber es könnte durchaus mehr als bloßer Zufall sein (und ist jedenfalls für unser Thema von einiger Bedeutung), dass unter

1 Vorrede zu Ernst Gottlieb Baron, *Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten, [...]*, Nürnberg 1727, Reprint Amsterdam 1965, o. P.: *Ad Amicum Auctorem: [von Christoph. Augustus Laemmermann, J. V. D. & Advoc. Ord. Norib.]*.

2 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Musikgeschichte Schlesiens*, Dülmen 1986, S. 77 (*Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas*, Bd. 1), Hervorhebung original.

3 Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek, [...]*, Bd. 3, Leipzig 1752, Reprint Amsterdam 1966, S. 571.

den genannten 13 Musikern immerhin zwei sind, die für eine gewisse Zeit gemeinsam in Gotha wirkten – der Lautenist Ernst Gottlieb Baron (geb. 17.2.1696 Breslau, gest. 12.4.1760 Berlin; in Gotha 1728–1732) und der Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel (geb. 13.1.1690 Grünstädtel (Erzgebirge), gest. 27.11.1749 Gotha; dort von 1719 bis 1749 tätig) –, und dass ersterer aus Breslau stammte.

Lothar Hoffmann-Erbrechts Feststellung, Schlesien sei zwischen 1650 und 1750 gleichsam das Zentrum des Lautenspiels gewesen, lässt sich anhand jenes Verzeichnisses berühmter Lautenisten, das Ernst Gottlieb Baron 1727 publizierte, nicht vollauf bestätigen, denn neben Musikern schlesischer Herkunft führt dieser zahlreiche weitere an, die aus Böhmen, aber auch aus Österreich und Süddeutschland stammten. Eine Aufschlüsselung entsprechend der regionalen Herkunft der Lautenisten ergibt folgendes Bild:<sup>4</sup>

|                                                      |   |
|------------------------------------------------------|---|
| div. Städte (vornehmlich Süd- und Mitteldeutschland) | 8 |
| Schlesien (Zentrum Breslau)                          | 7 |
| Böhmen (Zentrum Prag)                                | 5 |
| Wien                                                 | 4 |
| Herkunft unbekannt                                   | 3 |

Zwei Lautenisten aus Breslau dienten am Gothaer Hof: zunächst Georg(e) Friedrich Meusel (Meisel) (geb. 1688 Breslau, gest. April/Mai 1728 Gotha), der von 1719 an in Gotha wirkte,<sup>5</sup> und schließlich sein direkter Nachfolger Ernst Gottlieb Baron; dieser war vom 12. Mai 1728 bis Mitte 1732 Musiker der fürstlichen Kapelle.<sup>6</sup>

Dass die Breslauer Lautenspieler ein hohes Niveau aufwiesen, steht völlig außer Zweifel, aber es fragt sich schon, welche Funktion sie eigentlich in den Hofkapellen ausfüllen konnten und warum man an mitteldeutschen Höfen Ende des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts überhaupt Bedarf für das Engagement von Lautenisten sah.<sup>7</sup> Dieser

4 Baron, *Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (wie Anm. 1), S. 72–83.

5 Vgl. Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Diss. mschr., Freiburg i. Br. 1952, S. 274; Georg(e) Friedrich Meusel (Meisel; 1688–1728), der aus Breslau stammte und seit 1719 Hoflautenist in Gotha war und dort zusätzlich das Amt eines Hof-Marschallamts-Registrators bekleidete, soll am 27. März 1728 vom Pferd gestürzt sein; er starb Ende April/Anfang Mai 1728.

6 Der von Armin Fett (*Musikgeschichte der Stadt Gotha* [wie Anm. 5], S. 255) angegebene Einstellungstermin 8. Februar 1729 ist nicht korrekt. Tatsächlich stand der Lautenist seit 12. Mai 1728 in Gothaischen Diensten, wie aus dem Eintrag im Walther-Lexikon hervorgeht: *Baron*, in: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953, S. 73. Nach dem Tod des Herzogs Friedrich II. im Jahre 1732 hat Ernst Gottlieb Baron den Dienst „cessiret [...], nachdem er dimittiret worden“.

7 Augenscheinlich spielte die Laute in Mitteldeutschland eine wesentlich bedeutendere Rolle als bislang angenommen, viele Dokumente über ihre Verwendung blieben bis heute unbeachtet. So ist belegt, dass der Ronneburger Stadt-Kantor und Lehrer Johann Wilhelm Koch (1704–1745) nicht nur in seiner Bewerbung 1731 um dieses Amt das Lautenspiel als zusätzliches Qualifikationsmerkmal besonders herausstellte, sondern dass sich in seinem Nachlass neben speziellen Kompositionen für sein Instrument und dem Buch von Ernst Gottlieb Baron nicht weniger als drei Lauten befanden. Vgl. Michael Maul, Peter Wollny, *Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen zwischen 1720 und 1760*, in: *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 97–141, hier S. 100ff., 128f., S. 131. Und es dürfte dieser Vorliebe geschuldet sein, dass Breitkopf in Leipzig noch 1760 einen Liedband mit Lautenbegleitung publizierte; vgl. Peter Paffgen, *Lauten. III.–V.*, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 967–975, hier Sp. 974f.

Frage soll im Weiteren nachgegangen werden, und zwar anhand von zeitgenössischen archivalischen Quellen aus Gotha.<sup>8</sup>

## I. Laute und Theorbe in der Gothaer Hofmusik

Auffallend ist, dass Lothar Hoffmann-Erbrecht – wie andere Autoren, die sich mit der Laute und ihrer Musik im 18. Jahrhundert beschäftigen – allenfalls am Rande jenes Lautenmodell erwähnt, das recht eigentlich im Zentrum der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts stand: die Theorbe. Dabei lässt sich bereits den Ausführungen Ernst Gottlieb Barons von 1728 entnehmen, dass dieser Lautentypus eine ganz besondere Bedeutung hatte, vor allem für das Spiel im Ensemble. In der Auseinandersetzung mit Johann Mattheson, der mit seiner Polemik gegen das „lausichte Accompagnement der Laute“ in dem 1713 erschienenen *Das Neu=Eröffnete Orchestre* die Replik Barons provoziert hatte, betont dieser den Unterschied zwischen Laute und Theorbe in ihren musikalischen Funktionen ausdrücklich und wirft Mattheson vor, er habe dies nicht gebührend berücksichtigt. Zum Einsatz von Laute und Theorbe führt Baron aus:

„Heute zu Tage haben die Theorben auch doppelte Chöre ausser die Bäße, welche von unten dem Steg=an biß auf den obersten Halß gantz frey bezogen seyn. Hieraus siehet erstlich Herr Mattheson daß die Theorba und Laute keineswegs jemahl als ratione der Größe und Tieffe differirt haben, vors andere aber sich dieses imprimiren, daß bey Trios oder aus wenig Personen bestehenden Cammer-Musiquen, die Laute wegen ihrer Delicatesse und die Theorbe unter Musiquen von dreyßig biß vierzig Personen als in Kirchen und Opern wegen ihrer Force gute Dienste thue.“<sup>9</sup>

Ernst Gottlieb Baron lässt keinen Zweifel daran, dass die Theorbe das Instrument für groß besetzte Orchestermusik war, während die Laute als Soloinstrument oder allenfalls in kleineren Kammermusikgruppen ihren Platz hatte – wegen ihrer klanglichen „Delicatesse“. Aber noch eine Bemerkung verdient Beachtung: Die Theorbe leiste – wegen „ihrer Force“<sup>10</sup> – Dienst in „Kirchen und Opern“. Da Baron an keiner Stelle eine solistische Verwendung der Theorbe erwähnt, vielmehr ausschließlich von ihrer Funktion als Fundamentinstrument in der Basso-continuo-Gruppe spricht, muss man davon ausgehen, dass zu jener Zeit in der Kirchenmusik neben der Orgel (und ggf. einem Cembalo;

8 Sie befinden sich in der Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha in Gotha sowie im dortigen Thüringischen Staatsarchiv. Ich danke der Fritz Thyssen Stiftung, die mir für die Archivarbeiten in Gotha in den Jahren 2005 und 2006 ein Stipendium gewährte. Den beiden genannten Archiven sei für die Bereitstellung der Quellen und die Genehmigung zu deren Auswertung gedankt.

9 Baron, *Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (wie Anm. 1), S. 131.

10 Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen*, Berlin 1789, Reprint Kassel u. a. 1953, S. 185) erwähnt die Mitwirkung einer Theorbe nur bei der größten Formation mit zwölf Violinen und insgesamt 35 Instrumentalisten (darunter zwei Cembalisten!). Auch Johann Mattheson (*Der neue Göttingische [...] Ephorus [...]*, Hamburg 1727, S. 121) bestätigt 1727 ausdrücklich die Verwendung der Theorbe „beym starcken Accompagnement“ in Kirchen und Opern und sieht darin einen musikalischen Vorteil: „ich achte sie auch [...] durchdringender, prächtiger und besser, als die Laute.“

s. unten) mindestens eine Theorbe mitwirkte.<sup>11</sup> Die Frage ist nur: Lässt sich das anhand des musikalischen Materials beweisen? Leider fällt die Antwort darauf bislang negativ aus. Dass sich in den Werken Johann Sebastian Bachs praktisch keine Hinweise auf die Verwendung von Laute oder Theorbe als Continuo-Instrument finden,<sup>12</sup> ist hinreichend bekannt, dieser Sachverhalt bestimmt die Vorstellungen von einer adäquaten, historisch korrekten Besetzung der Generalbassgruppe bis heute. Aber auch in den Werken Gottfried Heinrich Stölzels, der immerhin 30 Jahre als Hofkapellmeister in Gotha amtierte, sind bisher keine Stimmen aufgefunden worden, die sich eindeutig der Theorbe zuweisen ließen,<sup>13</sup> was doch eigentlich zu erwarten wäre, wenn das Instrument eine so wichtige Rolle in der Continuo-Gruppe gespielt hätte. Freilich darf man nicht außer Acht lassen, dass sich im Stölzel-Material (wie übrigens auch in dem seines Zeitgenossen Johann Theodor Roemhildts) eine ganze Reihe von Bassstimmen finden, die die Bezeichnung „Continuo“, „Fondamento“, „Basso“ etc. tragen. Da sie teilweise beziffert sind und gelegentlich mehrstimmige Passagen enthalten, waren sie zweifellos für ein Fundamentinstrument bestimmt; ob für das Cembalo (wenngleich man konstatieren muss, dass in beiden Materialien auch Stimmen mit der Bezeichnung „Cembalo“ überliefert sind) oder für die Laute bzw. Theorbe, bleibt offen. Es müssen mithin andere Quellen konsultiert werden, um einigermaßen verlässliche Auskunft darüber zu erhalten, ob die Behauptungen des Breslauer Lautenisten ihre Entsprechung in der musikalischen Praxis finden.

In Gotha haben sich in der Tat zwei Quellensorten erhalten, die nicht nur mehr oder weniger deutliche Anhaltspunkte für die Verwendung der Theorbe in der Kirchenmusik liefern, sondern handfeste Beweise: ein Inventarium<sup>14</sup> vom Jahr 1750, in dem alle zur Hofkapelle gehörigen Musikinstrumente verzeichnet sind, und schließlich die Kammerrechnungen, anhand derer sich die Anschaffung von Lauten und Theorben, aber auch deren Reparatur und Wartung, nachvollziehen lässt. Im Inventarium findet sich auf fol. 20v zu diesem Punkt folgender Eintrag:

„10.  
An Lauten und Theorben.  
1. Eine gute Laute, die Meiselische<sup>15</sup> genannt.  
dazu: hat Hr. Distel<sup>16</sup>

11 Diese Praxis wird durch den Artikel *Theorbe* in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 635f. bestätigt, wo überdies ausdrücklich erwähnt wird, dass man die Theorbe „vorzüglich bei den, damals zudem sehr häufig vorkommenden, Recitativen“ einsetzte.

12 Vgl. hierzu Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge MA 1987, S. 170–172 sowie Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Kassel u. a. 2005, S. 640–644 (*Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, Bd. 10).

13 Das gilt auch für das Schaffen Johann Theodor Roemhildts (1684–1756), der viele Jahre in Merseburg wirkte und von dem rund 250 Kantaten überliefert sind. In Gotha haben sich nur ganz wenige Werke Gottfried Heinrich Stölzels erhalten, die Mehrzahl der Manuskripte findet sich heute in Sondershausen (Schlossmuseum) und in Archiven außerhalb Mitteldeutschlands.

14 *Inventarium*, Universitäts- und Forschungsbibliothek Gotha: Chart A 1332. Die zugehörige Auflistung der Musikalien bleibt im Folgenden unberücksichtigt. Vgl. den detaillierten Bericht über das Inventar: Christian Ahrens, *The Inventory of the Gotha Court Orchestra*, in: *Galpin Society Journal* 60 (2007), S. 37–44.

15 Nach Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (wie Anm. 1), S. 81 hat „dieser gallante Meister“ auch Kompositionen für die Laute geschrieben.

16 Gotthold Diestel (Distel) war seit 1739 zur Ausbildung in Gotha und wirkte dort von 1743 bis zu seinem Tod 1776 als Hoflautenist. Vgl. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha* (wie Anm. 5), S. 262f. Armin Fett gibt als Todesdatum irrtümlich 1779 an.

2. Eine kleine Laute von Augsburg 1560.
3. Eine theorbirte Leipziger, von Hofmann<sup>17</sup> 1701.
4. Eine Leipziger Laute von Büchnern.<sup>18</sup> 1603
5. Eine Laute von Pfanzelt,<sup>19</sup> aus Straßburg. 1601.
6. Ein Calcidon [Calichon; gekauft 1704 oder 1705].
7. Eine Cammer Theorbe von Nürnberg.
8. Eine Chor Theorbe auch von Nürnberg.  
zu 7.+8.: beÿ Hr. Disteln
9. Eine alte Guitarre. [gekauft 1712?]
10. Eine Theorbe, so aus einer Angelique gemacht worden.“

Interessant in unserem Kontext ist weniger die Zahl der verschiedenen Zupfinstrumente – unter denen sich bemerkenswerterweise auch eine damals schon als „alt“ bezeichnete Gitarre befand<sup>20</sup> – als vielmehr die Tatsache, dass neben vier ‚normalen‘ Lauten und einem theorbierten Modell insgesamt drei Theorben vorhanden waren, und dass von zweien ausdrücklich die Funktion genannt ist. Denn die Bezeichnung „Cammer Theorbe“ respektive „Chor Theorbe“ besagt ja nichts anderes, als dass die eine im Kamerton stand und für das Musizieren in den Schlossräumen bestimmt war, die andere hingegen im Chorton, also die Stimmtonhöhe aufwies, die die gemeinsame Verwendung mit der im Chorton stehenden Orgel erlaubte; die Theorbe unter Nr. 8 wurde also für das Musizieren in der Gothaer Schlosskirche genutzt.

Dieser Sachverhalt sowie die Tatsache, dass man sich tatsächlich zwei Modelle leistete, die entsprechend ihrer völlig getrennten Funktionen und Einsatzbereiche unterschiedliche Stimmtonhöhen hatten, sind schon erstaunlich genug. Noch mehr aber muss es verwundern, dass wir ein Analogon bei den Cembali finden. Das Inventarium<sup>21</sup> verzeichnet (neben fünf anderen besaiteten Tasteninstrumenten) nicht weniger als zehn Cembali unterschiedlicher Art und Größe. Das an erster Stelle genannte trägt den ausdrücklichen Zusatz „im Chorton“, es war also ebenfalls für das Musizieren mit der Orgel in der Schlosskirche gedacht. Demnach standen neben den sonstigen Bassinstrumenten – „Violonos“ in 8’- und 16’-Lage; „Bassonos“, aber auch „Serpents“ – und der Orgel für die Ausführung des Basso-continuo-Fundaments in der Kirchenmusik eine Theorbe und ein Cembalo bereit und wurden offenkundig auch dafür genutzt, denn dass man sie angeschafft und gepflegt, jedoch nicht eingesetzt hätte, erscheint einigermaßen

17 Ob hier Johann Christian Hoffmann gemeint ist, dessen Lauten Ernst Gottlieb Baron (*Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* [wie Anm. 1], S. 95f.) überschwänglich lobte, erscheint angesichts des Kaufdatums 1701 fraglich, Hoffmann war damals erst 18 Jahre alt.

18 Ein Instrumentenmacher Büchner ist bislang nicht nachweisbar.

19 Über Jörg Pfanzelt, nachgewiesen als Lautenmacher um 1635, ist nichts Näheres bekannt. Vgl. Willibald Leo von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Frankfurt (Main) 1922, S. 380.

20 Bis in die jüngste Zeit (vgl. beispielsweise [www.klassische-gitarre.at/Geschichte.htm](http://www.klassische-gitarre.at/Geschichte.htm); Zugriff 31.3.2006) wird vielfach noch immer die irrije Ansicht vertreten, die Gitarre habe sich in Deutschland erst um 1800 durchsetzen können; tatsächlich aber war sie spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet. Vgl. hierzu: Christian Ahrens, *Zur Rezeption der Gitarre in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Bach & Schubert. Beiträge zur Musikforschung. Jahrbuch der Bachwoche Dill 1999*, München und Salzburg 1999, S. 23–30.

21 *Inventarium* (wie Anm. 14), fol. 17r/v.

absurd. Anders gesagt: In der Gothaer Kirchenmusik wurden neben der Orgel zwei weitere Akkord- bzw. Fundamentinstrumente verwendet, nämlich Cembalo und Theorbe.<sup>22</sup> In welcher Weise dies geschah, ließe sich nur anhand des überlieferten Notenmaterials klären. Hierfür ist die Quellenlage ausgesprochen schlecht, da beispielsweise fast alle Handschriften der für Gotha bestimmten Stölzelschen Kompositionen verlorengegangen sind.<sup>23</sup> Im Übrigen muss man offenkundig davon ausgehen, dass der etwaige Lautenist bzw. Theorbist keine eigenen Noten vor sich hatte, sondern aus einer anderen Stimme – etwa der des Organisten bzw. des Cembalisten oder des Violonisten – spielte.

Dass beide Theorben in Gotha tatsächlich regelmäßig gewartet und gespielt wurden, kann man den Kammerrechnungen entnehmen, in denen die betreffenden jährlichen Ausgaben verzeichnet sind. Der erste Beleg dafür, dass in Gotha eine Theorbe vorhanden ist,<sup>24</sup> datiert vom 31. Dezember 1728: Dem Stadtmusikanten Johann Christian (Christoph) Härtel (Hertel) werden 2 fl. [Gulden] 6 gl. [Groschen] [oder 2 Thaler<sup>25</sup>] für die Reparatur der Theorbe bezahlt. Ob das Instrument bereits zu Zeiten von Georg Friedrich Meusel in Gebrauch war oder erst nach dem Amtsantritt Ernst Gottlieb Barons angeschafft wurde, lässt sich nicht feststellen, wohl aber, dass die Theorbe von diesem offenbar in stärkerem Maße eingesetzt wurde. Denn Hertel erhielt am 28. Mai 1729 noch einmal denselben Betrag von 2 Thalern, und zwar für „Stimmung der neuen Theorbe“ – es dürfte sich kaum um dasselbe Instrument gehandelt haben, das rund ein halbes Jahr zuvor repariert worden war. Dass bei oder kurz nach dem Dienstantritt Barons in der Tat zwei neue Theorben angeschafft worden waren, geht aus einem herzoglichen Schreiben<sup>26</sup> vom 8. Februar 1729 hervor, in welchem dem Lautenisten „über die bis anhero gewöhnlich gewesen Saiten=Gelder annoch Fünf Rthlr. Jährlich, wegen Beziehung derer neuen zwey Theorben gegen Quittung abgegeben und mit dem folgenden Quartal Trinitatis zum Vierdten Theil der Anfang gemacht werden soll.“ Von 1730 an lautet denn auch die Erläuterung für das Theorben-Saitengeld durchgehend „für zwei Theorben“. Demnach initiierte Baron die Verwendung der Theorbe als Continuoinstrument in der Gothaer Kirchenmusik, was sicher nicht ohne Billigung, vermutlich auf ausdrücklichen Wunsch des Capellmeisters Stölzel erfolgt sein dürfte.

Ausweislich des Inventariums befanden sich 1750 von den vorhandenen drei Theorben zwei in Händen des etatmäßigen Lautenisten Diestel, auch das ein Indiz dafür, dass sie in Gebrauch waren. Wie wichtig im Übrigen die Theorbe für die Musikpraxis

22 Auch der Calcidon (Calichon) wurde vorwiegend zur Generalbassbegleitung genutzt, vgl. Baron, *Historisch=Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (wie Anm. 1), S. 132.

23 Das Schlossmuseum Sondershausen verfügt heute über einen Bestand von 353 Werken Gottfried Heinrich Stölzels, die Noten wurden in den 1730er Jahren angeschafft; vgl. hierzu Fritz Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976, S. 23f. und Anm. 66 (*Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR*, Bd. 8).

24 Verwendet wurden Theorben dort schon erheblich früher: Die Schatullrechnungen weisen für September 1708 einen Betrag von 1 Thaler zur Rückschaffung einer Theorbe nach Rudolstadt aus (Thüringisches Staatsarchiv Gotha [nachfolgend: ThStaG]: Geheimes Archiv, Schatullrechnungen 1708, E. XII. h. Nr. 3, fol. 30r), man scheint demnach in Gotha zu jener Zeit noch keine Theorbe besessen zu haben.

25 Der Gulden- und der Thalerfuß fanden in Gotha nebeneinander Verwendung: Der Gulden hatte 21 Groschen à 12 Pfennig (dl.), der Thaler 24 Groschen à 12 Pfennig. Wegen der besseren Vergleichbarkeit mit anderen Quellen werden die Beträge hier grundsätzlich im Thalerfuß angegeben.

26 ThStaG: Kammer Gotha – Belege 1728/29, Quittung o. Nr. (zwischen Nr. 2939 und Nr. 2940).



in Gotha noch um 1750 war, lässt sich der Tatsache entnehmen, dass Diestel in diesem Jahr um zusätzliches Saitengeld mit der Begründung nachsuchte, der Herzog habe ihm „gnädigst anbefehlen lassen, in Zukunfft bey allen Musiquen auf der Theorba zu accompniren“<sup>27</sup> – bis zu seinem Tod 1776 erhielt er dieses spezielle Theorben-Saitengeld. Wenn also Lothar Hoffmann-Erbrecht formuliert,

„Den unbestrittenen Höhepunkt des Lautenspiels und der -komposition verzeichnete man im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Allerdings kündigte sich in dieser Zeit bereits unüberhörbar ein Wandel an: die Tasteninstrumente verdrängten mehr und mehr die Laute. Der Umschwung vollzog sich dann endgültig um 1740.“<sup>28</sup>

so trifft dies jedenfalls für Gotha nicht zu: Dort waren Lauten noch nach 1740 in Gebrauch – die letzte wurde 1770 angekauft<sup>29</sup> –, die Theorbe konnte sich, wie übrigens auch andernorts,<sup>30</sup> einige Jahre länger behaupten. Letztere diente ausschließlich zur Ausführung des Generalbasses, wenngleich sich dies überraschender Weise nicht an erhaltenem Stimmenmaterial nachvollziehen lässt.

## II. Waldhörner aus Breslau

Eine der merkwürdigsten Eintragungen im Gothaer Inventar von 1750 ist die folgende: „Ein Violon mit einem Violon cello auf dem Rücken, und 2. Waldhörnern auf beyden Seiten, von Breßlau.“<sup>31</sup>

Die Formulierung gibt zunächst keinen Hinweis darauf, ob die Waldhörner lediglich auf dem Korpus des Violono<sup>32</sup> abgebildet waren und gleichsam als Verzierung dienten, oder ob es sich tatsächlich um echte Hörner handelte, für die das Innere des Violono gewissermaßen als Aufbewahrungsort diente. Zum Glück aber geben die Kammerrechnungen von 1718 zusätzliche Aufklärung. Unter dem Datum des 28. September 1718 ist dort eingetragen:

„34 fl. 6 gl [30 thlr.] Vor 2 Violons so zugleich Waldhörner welche der Herr Gen: von Zorn verschrieben, denen Hautboisten bey Hof abgeben, und dem Herrn Hofrath von Fleischbein zu Franckfurth bezahlt worden“<sup>33</sup>

27 ThStaG: Geheimes Archiv UU. XXXVII. Nr. 41, fol. 53r; Schreiben Diestels vom 5.5.1750.

28 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Bedeutende Schlesische Lautenisten der Barockzeit*, in: *Barock in Schlesien*, hrsg. von Gerhard Pankalla und Gotthard Speer, Dülmen 1981, S. 35–62, hier S. 37f.

29 ThStaG: Kammer Gotha – Rechnungen 1769/70; *Ausgaben für die Hof-Kapelle*, 3.3.1770. Dass sowohl Meusel als auch Baron im berühmten Zedler-Lexikon vertreten sind, beweist, dass man in Gotha besonderen Wert auf die Kunstfertigkeit der engagierten Lautenisten legte.

30 Bemerkenswerterweise wurde Ernst Gottlieb Baron 1737 am preußischen Hof als Theorbist eingestellt; vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Lebensnachrichten von einigen Gliedern der Königl. Preußischen Capelle*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1754, Reprint Hildesheim 1970, S. 544–546, hier S. 545f.

31 *Inventarium* (wie Anm. 14), fol. 19r; „An Violons“, Nr. 8.

32 Um Verwechslungen auszuschließen, wird im Folgenden dieser Terminus verwendet.

33 ThStaG: Kammer Gotha – Rechnungen 1717/18; Nr. 2596. Zwar besagt der Rechnungsbeleg, dass die beiden Violonos den Hautboisten übergeben wurden, eines dieser Instrumente ist jedoch 1750 im Inventar der Hofkapelle verzeichnet und fand demnach offenkundig dort Verwendung.

Die Kammerrechnungen wie das Inventarium lassen keinen Zweifel daran, dass man in Gotha strikt zwischen Violinen und Violonos differenzierte. Bei den hier in Rede stehenden Instrumenten handelt es sich also um Violonos, mithin ‚Kontrabässe‘. Und die Quittung wiederum belegt, dass hier nicht aufgemalte Instrumente gemeint sind, sondern echte Waldhörner.

Offenkundig hat sich kein derartiges Kombinations-Instrument in einer Sammlung erhalten, so dass es schwer fällt, sich vorzustellen, wie dieser sonderbare Violono beschaffen war. Immerhin scheint klar, dass die ‚veritablen‘ Waldhörner sich in seinen Flanken befanden. Bekannt sind Violinen bzw. Violen, in deren Inneren die Rohrwindungen eines Waldhorns untergebracht sind, wobei das Mundrohr am Hals austritt. Die Violine bzw. Viola kann bei Bedarf abgesetzt und das Mundstück auf das Rohrende aufgesteckt werden, anschließend lässt sich das Horn anblasen. Eine solche Verwendung der hier in Rede stehenden Waldhörner scheidet bei einem Violono aus verständlichen Gründen aus. Allerdings wirkt die Vorstellung, im Inneren eines Violonos habe man gleich zwei vollwertige Waldhörner untergebracht, ein wenig skurril, und als erstes wird man sich fragen, ob denn genügend Platz vorhanden gewesen sei. In Gotha, wie in vielen anderen Kapellen auch, verwendete man sehr wohl kleinere und größere Violonos, zumeist lassen sich mindestens drei verschiedene Größen ausmachen.<sup>34</sup> Das Inventarium führt die Violonos in folgender Reihung auf:<sup>35</sup>

- „1. Ein alter sehr groser Violon. [gekauft 1675?]
2. Ein groser Kirchen-Violon. [gekauft vor 1680]
3. Ein ordinair Violon.
4. Zwey Contra Violons. [gekauft 1728 und 1733]
5. Ein Violon cello.
6. Ein dergleichen von Hofmann aus Leipzig.
7. Zweÿ dergl. aus Altenburg von Dörfern.
8. Ein Violon mit einem Violon cello auf dem Rücken, und 2. Waldhörnern auf beyden Seiten, von Breßlau. [gekauft 1718]“

Demnach gab es 1750 in der Gothaer Hofkapelle einen sehr großen, einen großen – bemerkenswerterweise in der Kirche gebrauchten, d. h. für die Kirchenmusik bestimmten – und schließlich einen „ordinairen“, also einen normal-großen Violono, der immer noch deutlich größer als ein Violoncello gewesen sein muss, denn davon besaß die Gothaer Hofkapelle gleich vier Stück. Welchen Platz der Breslauer Violono mit den Waldhörnern in dieser Größenskala einnahm, verraten die Quellen nicht, aber man wird davon ausgehen können, dass es kein kleines Modell gewesen ist. Angesichts einer Höhe bis zu 200 cm, die erhaltene große Violono-Modelle aufweisen, erscheint die Aufbewahrung von zwei Waldhörnern in so einem riesigen Korpus nicht unmöglich – welchen Sinn diese Kombination aber haben soll, bleibt vorderhand offen.

34 Das lässt sich auch für Nürnberg bestätigen; vgl. hierzu Klaus Martius, *Reparaturen der Nürnberger Geigen- und Lautenmacher*, in: *Leopold Widhalm und der Nürnberger Lauten- und Geigenbau im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Klaus Martius, Frankfurt (Main) 1996, S. 94–103, hier S. 94f. Zur Existenz und zum gezielten Einsatz unterschiedlich großer Violono-Modelle vgl. auch Quantz, *Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen* (wie Anm. 10), S. 185.

35 *Inventarium* (wie Anm. 14), fol. 18v, 19r.

In jedem Falle ist der Erwerb von Waldhörnern für die Gothaer Hofmusik bereits deutlich vor 1720 belegt, und wir haben damit einen relativ frühen Nachweis für die Verwendung von Waldhörnern in einer mitteldeutschen Hofkapelle.<sup>36</sup> Der Grund dafür, dass man diese Modelle aus Breslau beschaffte, ist unklar, sieht man einmal davon ab, dass die Erfindung des Waldhorns allgemein in Wien angesiedelt wird<sup>37</sup> und Breslau aufgrund der politischen Gegebenheiten enge Beziehungen zu Österreich hatte. Merkwürdig bleibt aber jedenfalls, dass man die Hörner nicht direkt aus Wien besorgte.

Wenn aber 1718 Hörner aus Breslau beschafft wurden, dann müssen diese dort bereits seit einiger Zeit hergestellt worden sein. Zudem muss es dort einen angesehenen Hornmacher gegeben haben (dessen Identität leider bis heute verborgen ist), denn der Gothaer Hof beschaffte Hörner von den renommiertesten Herstellern: 1738 bei Johann Gottfried Haltenhof (ca. 1701–1783) in Hanau; 1744 bei (Johann) Michael Leichamschneider (1670/76–1751) in Wien.<sup>38</sup>

### III. Gottfried Heinrich Stölzels Verbindung nach Breslau

Im Hinblick auf den Dienstantritt Gottfried Heinrich Stölzels in Gotha und die Verbindungen des Hofes zu Breslau ist folgende Chronologie festzuhalten:<sup>39</sup>

1. Am 1. Januar 1718 geht Stölzel als Hofkapellmeister nach Gera.<sup>40</sup>
2. 1718 werden in Gotha Waldhörner aus Breslau beschafft.
3. Ab Mitte 1719 gibt es in Gotha einen fest besoldeten Lautenisten, Georg Friedrich Meusel; er stammt aus Breslau.
4. Mindestens ab 1719 werden in der Gothaer Hofkapelle zwei Lauten verwendet.<sup>41</sup>
5. Im November 1719<sup>42</sup> übernimmt Stölzel das Amt des Hofkapellmeisters in Gotha.
6. Seit dem Engagement Ernst Gottlieb Barons, ebenfalls aus Breslau stammend, im Mai 1728, sind in Gotha zwei Theorben vorhanden, davon eine im Chorton, die als Continuo-Instrument in der Kirchenmusik Verwendung findet.

36 Vgl. hierzu: Christian Ahrens, „2 Clarini o 2 Corni da Caccia“ – Zur Frage der Austauschbarkeit von Trompete und Horn in der Barockmusik, in: *Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung*, Augsburg und Michaelstein 2006, S. 135–153 (*Michaelsteiner Konferenzberichte* 70). Gotha verfügte seit 1711 über eigene Waldhornisten.

37 Vgl. hierzu Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London u. a. 1970, S. 30f.

38 Leider sind nur selten die Hersteller der angekauften Instrumente namentlich genannt, da man sich oft der Vermittlung von Kommissionären oder von Hofbedienten (unter Einschluss des Kapellmeisters) bediente.

39 Zumindest in einem weiteren Fall ist eine Verbindung zu einem Instrumentenbauer in Breslau nachgewiesen: 1719 wurde eine dort hergestellte Viola d'amore angeschafft.

40 Vgl. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha* (wie Anm. 5), S. 237 bzw. S. 239; wann das Dienstverhältnis in Gera gelöst wurde, ist bislang ungeklärt.

41 Laut Schatullrechnungen 1719 (ThStaG: Geheimes Archiv, E. XII. 26, fol. 26v) wurden am 12.12.1719 12 Thlr. 16 gl. „vor Reparatur zweyer Lauten zur Fürstl. Capelle“ ausgegeben. Dies könnte durchaus als Beleg dafür gewertet werden, dass eine der Lauten im Chorton stand und in der Kirchenmusik Verwendung fand.

42 Gottfried Heinrich Stölzel erhielt ab November 1719 in Gotha eine Besoldung, die Ernennungsurkunde datiert jedoch vom Februar 1720; Armin Fett (*Musikgeschichte der Stadt Gotha* [wie Anm. 5], S. 238f.) vermutete, Stölzel habe eine dreimonatige Probezeit absolvieren müssen.

Jene Anschaffungen und Anstellungen, die vor Stölzels Dienstantritt Ende 1719 vorgenommen wurden, dürften ohne seine direkte Mitwirkung erfolgt sein, wenngleich nicht ausgeschlossen werden kann, dass er bereits während seiner Tätigkeit in Gera Kontakte zum Hof in Gotha aufnahm und dort an bestimmten Entscheidungen bzw. Aktivitäten beteiligt war. Immerhin ist nachgewiesen, dass er sich im Jahre 1718 in Gotha aufgehalten und vom Fürsten eine „Verehrung“ bekommen hat<sup>43</sup> – weder kennen wir den Anlass für seine Anwesenheit dort, noch ist klar, wofür er die ‚Gratifikation‘ erhielt.

Im Übrigen scheint es bereits unter seinem Amtsvorgänger, Christian Friedrich Witt (ca. 1660–1717), Verbindungen nach Schlesien gegeben zu haben, denn ein von diesem komponierter Kantatenjahrgang befand sich im Besitz eines Musikers in Nimosch, Schlesien.<sup>44</sup>

Dass man in Gotha der Theorbe so große Bedeutung zumaß und sie insbesondere für die Ausführung des Generalbasses einsetzte, geht indessen mit hoher Wahrscheinlichkeit auf jene Erfahrungen zurück, die Stölzel zunächst in Breslau, dann in Prag und schließlich während seiner Italienreise, insbesondere in Florenz, gemacht hatte. Wie intensiv er sich mit Laute und Theorbe beschäftigte, lässt sich seinem eigenhändigen Lebenslauf entnehmen, den Johann Mattheson im Artikel seiner *Grundlage einer Ehrenpforte* abdruckte. Dort äußert Stölzel sich über den Aufenthalt in Breslau folgendermaßen:

„Von hier aus richtete ich [wohl 1709] meinen Weg nach Schlesien, und hatte zu Breslau das Glück, über zwey Jahre [1709–1711] in den vornehmsten, gräflichen und adelichen Häusern im Singen und auf dem Clavier zu informiren. Mittlerweile führte ich verschiedene öffentliche Musiken auf, sonderlich eine Serenate auf die Krönung Ihro Römisch=Kaiserl. und Cathol. Maj. Carls VI. nebst vielerley Instrumentalsachen, auch eine dramatische Arbeit, der Narcissus genannt, von meiner eigenen Poesie. Das geschah im breslauseischen Collegio musico.“<sup>45</sup>

Ende 1713 trat Stölzel eine Italienreise an und hielt sich „vornehmlich zu Venedig, Florenz und Rom“ auf, „in allen aber ein Jahr und etliche Monath“.<sup>46</sup> Spätestens hier lernte er die Theorbe genauestens kennen und offenbar auch schätzen, jedenfalls scheint es, als habe er Kompositionen geschrieben, in denen er Laute und/oder Theorbe verwendete:

„Von Venedig kam er [Mitte 1714] nach Florenz, wo er Gelegenheit hatte in des Herzogs Salviati Pallast geführt zu werden, und mit Hr. Ludewigs, einem Deutschen von Berlin und dessen Frau Signora Maddalena, einer grosen Ventianischen Virtuosa auf der Theorbe, bekannt zu werden. Er hatte das Glück den folgenden Tag durch Vermittlung des Herzogs Salviati bey Ihro Durchlaucht der Princeßin Eleonora von Guastalla Audienz zu bekommen, und die ganze Zeit seines Aufenthalts biß zu seiner Abreise nach Rom vom Hofe ausgelöset zu werden. Hier hatte er Gelegenheit mit allen Virtuosen in Florenz umzugehen, und sich zur Gnüge in seiner Wissenschaft

43 Ebd., S. 141.

44 Ebd., S. 230.

45 *Stöltzel*, in: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte [...]*, Hamburg 1740, Neuausgabe hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 342–349, hier S. 343, Hervorhebungen original. Laut Angaben Johann Matthesons wurde der Lebenslauf von Stölzel eigenhändig verfasst.

46 Ebd.

zu üben. Er war fast alle Tage bey Ihro Durchlaucht mit der Musik beschäftigt, wobey die Princeßin jedesmal die Arciliuto (d. i. eine Laute, oder Erzlaute) und ihr Lehrmeister Hr. Balfuti die Theorbe spielten, Hr. Prete Gambarucci aber den Tenor sang. Auser den Cantaten welche er hier verfertiget in ziemlicher Anzahl, hat er nicht mehr denn ein groses Duett, welches Hr. Tempesti in Contra Alt und Signora Goslar in Diskant abgesungen in einem Garten in Gegenwart des meisten Adels aufgeführt, wobey die sämtlichen Florentinischen Virtuosen mit ihren Instrumenten zugegen waren und sich hören liessen. Er hätte an diesem Orte sein zeitliches Glück ohne Schwürigkeit finden können, wenn ihm die Religion, wozu man ihn gar öfters mit vielen Schmeicheleyen bereden wollte, nicht im Wege gestanden.<sup>47</sup>

Von Italien aus ging Stölzel über Österreich nach Prag, und dort schließlich machte er die Bekanntschaft eines der berühmtesten Lautenisten jener Zeit, Graf Logi:

„So dann reisete ich über Lintz nach Praag, und hielt mich fast in die drey Jahr [1715–1717] daselbst auf. Unter den dasigen Musikliebenden muß billig den Hrn. Anton von Adlersfeld obenansetzen, als in dessen Hause ich die gantze Zeit über mit aller Lust mich aufzuhalten die Ehre hatte. Hiernächst wurde mir das Glück zu Theil, mit dem nunmehr hochseel. Grafen Logi wöchentlich viele Stunden, ja, gantze Tage in lauter Musik zuzubringen, auch öfters den Freiherrn Hartig auf dem Clavier zu hören. Sonst habe ich in Praage unterschiedene dramatische Dinge, als Venus und Adonis, Acis und Galathea, das durch die Liebe besiegte Glück etc. von meiner Poesie, ingleichen etliche deutsche, lateinische und italiänische Kirchen=Oratorien, als die büssende Sünderinn Maria Magdalena, JEsu patientem, und Caino, overo il primo figlio malvaggio von meiner Composition, auch etliche Missen, nebst sehr vielen Instrumentalsachen, verfertiget und aufgeführt.“<sup>48</sup>

Dass Stölzel sich in Breslau, Prag und in Italien intensiv mit der Laute und der Theorbe beschäftigte, ist ebenso unstrittig, wie die Tatsache, dass er dort die bedeutendsten Musiker ihrer Zeit, aber auch wichtige Förderer der Musik kennenlernte und Kontakte zu ihnen knüpfte. Zwar lässt sich nicht beweisen, dass er unmittelbar Einfluss auf die Anstellung von Ernst Gottlieb Baron genommen hätte, es erscheint jedoch durchaus plausibel. Denn es lag ihm offenkundig viel daran, in Gotha Laute und Theorbe nicht nur für die dramatische und weltliche Musik zu nutzen, sondern auch für die Kirchenmusik. Wenn er Barons Anstellung nicht betrieben hat, so hat er dessen Fähigkeiten doch augenscheinlich gezielt für seine eigenen musikalischen Intentionen genutzt.

47 *Denkmal dreyer verstorbener Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften*, in: Lorenz Mizlers [...] *musikalische Bibliothek*, [...], Bd. 4, Leipzig 1754, Reprint Amsterdam 1966, S. 143–157, hier S. 147f.

48 *Stöltzel* (wie Anm. 45), S. 344, Hervorhebungen original. Einem Bericht von Johann Kuhnau zufolge (aus dem Jahr 1717; veröffentlicht von Johann Mattheson in seiner *Critica Musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Reprint Amsterdam 1964, 13. Stück, S. 237) führte um 1700 Graf Logi mit Pantaleon Hebenstreit und Johann Kuhnau einen musikalischen Wettstreit aus, um zu entscheiden, welches der drei Instrumente Laute, Clavichord und Pantalon im Hinblick auf die Ausdrucksfähigkeit das leistungsfähigste sei – den Sieg trug bemerkenswerterweise Pantaleon Hebenstreit davon.

Neben den beiden genannten Lautenisten kamen weitere schlesische Musiker an den Gothaer Hof. Zwar lässt sich auch in diesen Fällen keine direkte Mitwirkung des Kapellmeisters Stölzel an ihrer Berufung belegen, aber man wird davon ausgehen können, dass dieser entsprechende Vorschläge unterbreiten konnte, zumindest aber zur Begutachtung der Musiker herangezogen wurde, denn der Herzog gab viel auf Stölzels Urteil in musikalischen Angelegenheiten und zog ihn bei der Einstellung von Musikern oder deren sonstiger Beurteilung zurate.<sup>49</sup>

Ein solches Beispiel, an dem im Übrigen abzulesen ist, wie sich schlesische Musiker geographisch nach Mitteldeutschland gleichsam ‚vorarbeiteten‘, und zwar über die Lausitz, sei hier angeführt: Vater und Sohn Böhmer, beide Fagottisten.<sup>50</sup>

Samuel Böhmer (geb. 3.10.1678 Schlichtingsheim/Schlesien; gest. 11.3.1765 Gotha), 1716 Hofmusiker beim Grafen Callenberg und Stadtorganist in Muskau/Niederlausitz, 1721 beim Grafen Beeß in Löwen/Schlesien; 1726 Kammermusiker beim Grafen Schönau von Carolath, 1730 beim Fürsten Lobkowitz, 1732 beim Obristen Haxthausen in Zwickau, 1737 beim Grafen Reuß in Gera. Seit 1740 mit seinem Sohn David Abraham in Gotha engagiert.

David Abraham Böhmer (geb. 9.5.1707 in Muskau/Niederlausitz; gest. 1786 Gotha), ab 1726 mit seinem Vater in Diensten des Grafen Schönau von Carolath, folgte seinem Vater auf den weiteren Berufsstationen; ab 1740 Mitglied der Gothaer Hofkapelle. „Lt. Gerber, der ihn anscheinend persönlich gekannt hat, hielt man ihn für den größten Fagottisten seiner Zeit in Europa.“<sup>51</sup>

Das Engagement der beiden Böhmer fiel in die Amtszeit Stölzels, der häufig als Gutachter bei der Anstellung von Musikern fungierte, beide Fagottisten kamen direkt von Gera nach Gotha, und sie waren aus Schlesien gebürtig – es wäre überaus merkwürdig, hätte Stölzel an ihrem Engagement in Gotha keinen Anteil gehabt.

Dass bereits vor dem Dienstantritt Gottfried Heinrich Stölzels Ende 1719 Beziehungen zwischen Gotha und Schlesien, insbesondere Breslau, bestanden, ist einerseits durch die Tatsache belegt, dass neue Instrumente von dort angeschafft wurden, andererseits aber dadurch, dass 1719 mit Georg Friedrich Meusel ein aus Breslau gebürtiger Lautenist engagiert wurde. Dennoch besteht kein Zweifel daran, dass Stölzel diese Kontakte, nicht zuletzt aufgrund seiner Bekanntschaft mit namhaften Persönlichkeiten des Breslauer Musiklebens, vertiefte und ausbaute.<sup>52</sup> Ob er die Beziehungen von Gotha aus durch Reisen weiterpflegte und mit den Persönlichkeiten in Breslau anders als brieflich in Kontakt stand, bleibt offen. Immerhin ist belegt, dass er zumindest in späteren Jahren seiner Amtszeit häufig Besuche auswärtiger Berufskollegen erhielt: auf ein entsprechendes Ersuchen hin bewilligte ihm der Herzog im September 1740 „in Absicht des vielen Zuspruchs, so er von frembden Musicis öffters bekommt, 6 Malter Gerste als extra

49 Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha* (wie Anm. 5), S. 251

50 Ebd., S. 256f.

51 Ebd., S. 256.

52 Wenn Lothar Hoffmann-Erbrecht (*Musikgeschichte Schlesiens* [wie Anm. 2], S. 86) mit seiner Vermutung Recht hat, dass Johann Sebastian Bach bereits um 1720 die Bekanntschaft mit Silvius Leopold Weiss gemacht und dieser sein Interesse an der Laute geweckt habe, dann fielen diese Entwicklung zeitlich zusammen mit dem Wirken Gottfried Heinrich Stölzels in Gotha und seinem Eintreten dort für die Verwendung von Laute und Theorbe.

ordinarium pro nunc.“<sup>53</sup> Nachdem sich Stölzel in jungen Jahren auf Reisen begeben hatte, um seinen Horizont zu erweitern, berühmte Musiker kennenzulernen und möglichst vielfältige musikalische Eindrücke zu sammeln, war er nun, in fortgeschrittenem Lebensalter, offenbar seinerseits zu einem begehrten Lehrer und Ratgeber geworden; an Anerkennung außerhalb seines engeren Wirkungsbereichs fehlte es nicht.<sup>54</sup> Über mangelnde Kommunikation mit seinen Fachkollegen konnte sich Gottfried Heinrich Stölzel in Gotha jedenfalls nicht beklagen und man darf davon ausgehen, dass er den Kontakt nach Schlesien (ein vergleichbarer nach Böhmen ist nicht aktenkundig<sup>55</sup>) nie ganz hat abreißen lassen.

53 Zitiert nach: Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha* (wie Anm. 5), S. 240.

54 Vgl. neben den bekannten Informationen Gerbers, Matthesons (*Grundlage einer Ehrenpforte*) und Mizlers nicht zuletzt Johann Georg Sulzer, der Stölzel im Artikel *Kirchenmusik* seiner *Allgemeine[n] Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1793, Reprint Hildesheim 1967, Bd. 3, S. 31f. als einen der bedeutendsten deutschen Komponisten anführt; Sulzer scheint sich dabei auf Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig 1766ff., zu stützen.

55 Bemerkenswerterweise wurden nach Stölzels Tod die musikalischen Beziehungen nach Böhmen intensiviert: 1750 trat der in Prag geborene Georg (eigentlich Jiří Antonín) Benda (1722–1794) Stölzels Nachfolge als Kapellmeister an und setzte sich dafür ein, dass 1751 seine Schwester Anna Franziska (geb. 1726 oder 1728, gest. 1781) in Gotha als Sängerin engagiert wurde; sie heiratete dort den seinerzeit berühmten böhmischen Geiger Dismas Hattasch (geb. 1725 Hohenmaut/Böhmen; gest. 1777 Gotha), Musiker beim Bruder (August) des regierenden Herzogs und seit 1751 Mitglied des Hoforchesters; vgl. Franz Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda. Franz Benda und seine Nachkommen*, Berlin 1967, S. 78f. Dass bereits zu Lebzeiten Stölzels gewisse musikalische Beziehungen nach Prag bestanden, und zwar insbesondere im Hinblick auf die Laute, lässt sich der Tatsache entnehmen, dass der Lautenist Meusel 1723 8 thlr. 6 gl. erhielt „vor Pragische Musicalia“ (ThStaG: Geheimes Archiv, Schatullrechnungen 1723, E. XII. 43, fol. 22r).





## Wolfgang Hirschmann „Ein Zwydorn von einem Sachsen und Schlesier“ Materialien zu Christoph Gottlieb Wend

Die Musikgeschichte einer bestimmten Region wird Persönlichkeiten, die über eine lange Zeit in dieser Region wirkten, ebenso in ihre historische Topographie einbeziehen dürfen wie solche, die ihre Herkunftsregion bald verließen und andernorts ihren Lebensschwerpunkt fanden. „Exportschlager“ wie Georg Friedrich Händel oder Georg Philipp Telemann werden insofern zu Recht für die Musikgeschichte Mitteldeutschlands reklamiert – wengleich bei beiden Komponisten schwer zu bestimmen ist, welche prägenden, vielleicht sogar regionalspezifischen Impulse sie ihren frühen, in Mitteldeutschland zugebrachten Jahren eigentlich verdanken.

Gegenstand dieser Studie ist ein solcher Exportschlager aus der Lausitz: der Librettist Christoph Gottlieb Wend, der – in der Lausitz geboren – seit etwa 1725 in Hamburg nachweisbar ist und in den 1720er und 1730er Jahren zu den wichtigen Gestalten des Operntheaters am Gänsemarkt gehörte, eine Persönlichkeit also, die zwischen Musik und Literatur stand.

Im Unterschied zu seinen dichtenden Kollegen im Umfeld der Hamburger Oper war Wend kein Schriftsteller im Nebenberuf. Die Literatur war, wenn wir die spärlichen Quellen zu seiner Biographie richtig deuten,<sup>1</sup> sein beruflicher Lebensinhalt und damit auch die ökonomische Basis seiner Existenz. Tatsächlich ist Wend nicht nur als Operndichter hervorgetreten, sondern in einem viel umfassenderen Sinne als Übersetzer, Herausgeber, Verfasser von Texten zur Musik und Casualpoet (dazu die Werkübersicht im Anhang).

Die frühen Jahre Wends liegen im Dunkel; wir wissen nicht, wo genau er geboren wurde, auch nicht, welche Lebensumstände ihn aus der Lausitz nach Hamburg führten. Das einzige bislang bekannte Zeugnis, in dem er sich zu seiner Biographie äußert, ist eine Passage im Vorbericht seiner 1729 unter dem Titel *Poetische Waaren* erschienenen Gedichtsammlung (Anhang, Text 1). Er bezeichnet sich dort als „obscurer Mensch“ in der gelehrten Welt, was auf eine Selbstwahrnehmung als Fremder schließen lässt, vielleicht sogar auf ein Verständnis als Außenseiter, dessen Wurzeln und frühe Prägungen im Dunkeln liegen und dort auch verborgen bleiben sollen. Wir erfahren daher von Wend auch nicht viel mehr, als dass er in der Lausitz geboren wurde und sich selbst als einen Zwitter („Zwydorn“) von einem Sachsen und Schlesier ansah: „Der Gegend meiner Geburth nach bin ich ein Lausitzer und so zu reden, ein Zwydorn von einem Sachsen und Schlesier“.

1 Vgl. Hans Schröder, Anton Heinrich Kellinghusen, *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, Bd. 7, Hamburg 1879, S. 603ff.; Wolfgang Hirschmann, *Texte zur Musik in Christoph Gottlieb Wends Poetischen Waaren*, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Telemann-Gesellschaft*, Nr. 6 (1998), S. 4–12.

Die Lausitz erscheint in seiner Wahrnehmung als ein Gebiet, in dem sich Eigenarten zweier angrenzender Regionen (Sachsen und Schlesien) mischen und das durch diese Mischung ausgezeichnet ist – das der Region Eigene erscheint hier als ein gemischtes, vielleicht in der Mischung auch verwandeltes Fremdes. Der niedersächsischen Luft, die er seit einiger Zeit in Hamburg atme, schreibt er eine erhebliche Besserung seiner poetischen Fähigkeiten zu; schöne Gaben in der Dichtkunst seien aber auch schon „beyderseits Nationen“ – und damit meint er die bestimmenden Grenzregionen Sachsen und Schlesien – zu eigen gewesen; allerdings höre man derzeit in der obersächsischen „Lufft“ keine solch vortrefflichen Vögel singen als in der niedersächsischen – man darf in dieser Aussage eine Verbeugung des zugewanderten Fremden vor seiner Gastregion sehen.

Noch in einem anderen Zusammenhang hat Wend seine landsmannschaftliche Zugehörigkeit zur Lausitz und zu Kursachsen hervorgehoben. Als im Oktober 1730 auf der Hamburger Opernbühne der Prolog *Das Neu-beglückte Sachsen* anlässlich der Geburt des sächsischen Prinzen Franz Xaver August (25.8.1730–21.6.1806) aufgeführt wurde, ehrte Wend den zu den Aufführungen anwesenden Textdichter, den kurfürstlich-sächsischen Geheimsekretär Johann Ulrich König, mit einem Sonett, durch das er zugleich „als ein Chur-Sächsisches Landes-Kind seine allerunterthänigste Mit-Freude“ bezeugte (Anhang, Text 2). Wend versuchte sich also bei dem berühmten und einflussreichen „Dichter-König“ und dem Herrscherhaus, dem er diente, zu rekommandieren und warf dabei auch seine Abstammung mit in die Waagschale.

Ein weiterer Berührungspunkt zwischen Wend und Dresden hat eher pikante Züge: Als 1734 der Kolportageroman *La Saxe galante* des Karl Ludwig von Pöllnitz<sup>2</sup> erschien (ein Text, der Skandale und Skandälchen – hauptsächlich erotischer Natur – am Hofe Friedrich Augusts des Starken behandelte), wurde Wend vom Rat der Stadt Hamburg untersagt, das Buch in einer deutschen Übersetzung herauszugeben.<sup>3</sup> Grund war, dass in dem „Traktätgen“ eine Hamburger Kaufmannsfamilie der Unterschlagung von Geldern bezichtigt wurde, die ihr der Bruder der Gräfin Aurora von Königsmarck anvertraut hatte. Wend wird ausdrücklich und unter Androhung einer Geldstrafe verboten, diese „Piece“ ins Deutsche zu übertragen,<sup>4</sup> bei dieser Gelegenheit aber zugleich als ein „guter Poete, und glücklicher Uebersetzer“ gepriesen.

Es gehört zu den Eigenarten der Wendschen Übersetzungen (dazu die Werkübersicht im Anhang unter Nr. 4), dass sie längere Vorreden enthalten, in denen der Übersetzer das Werk charakterisiert und von seiner Tätigkeit Rechenschaft ablegt. In der wichtigen Vorrede zu Pierre Desfontaines *Le nouveau Gulliver* entfaltet Wend eine kleine Poetik des Übersetzens (Anhang, Text 3). Die umfangreichen, vielfältigen, ja nachgerade poly-

2 Karl Ludwig von Pöllnitz, *La Saxe galante*, Amsterdam 1734. Das Buch erlebte zahlreiche Neuauflagen (so sofort 1735: *La Saxe galante Augmentée par B. de Pöllnitz*, Amsterdam 1735) und Übersetzungen; mehrere (übersetzte und bearbeitete) Neuausgaben sind heute über den Buchhandel zugänglich.

3 Michael Gottlieb Steltzner, *Versuch einer zuverlässigen Nachricht von dem kirchlichen und politischen Zustande der Stadt Hamburg*, Bd. 6, Hamburg 1739, S. 439: „Es wurde auch am 8. Junii Herr Wenden, welcher ein guter Poete, und glücklicher Uebersetzer unterschiedener Frantzösischen Bücher ist, von dem Gerichts-Verwalter, Herrn Poppen, in Nahmen E. E. Rahts bey 100. Thaler Strafe anbefohlen, obgemeldete Piece ins Deutsche nicht zu übersetzen.“

4 Sie erschien dann doch in deutscher Übersetzung, allerdings nicht in Hamburg, sondern in Frankfurt im gleichen Jahr 1734 (Karl Ludwig von Pöllnitz, *Das Galante Sachsen. Franckfurth am Mayn, MDCC.XXXIV*). Die auf Hamburg bezogene Partie ist dort nicht unterdrückt; allerdings werden die im französischen Original genannte Stadt und Kaufmannsfamilie durch Striche anonymisiert.

historischen Kenntnisse, die Wend als unerlässliches Rüstzeug eines Übersetzers ansah, dürfen wir wohl auch als Beschreibung seines eigenen Bildungshorizontes nehmen. In der Vorrede des *Neuen Gulliver* ging es Wend darum, eine kurze Zeit zuvor erschienene Übersetzung des französischen Romans zugunsten seiner eigenen abzuwerten – eine primär merkantil motivierte Zielsetzung, die Wend im eigenen wie im Interesse seines Verlegers Wiering verfolgte.

Seine Tätigkeit für den Verlag Wiering führte Wend mit Johann Mattheson und Thomas Lediard zusammen, die ebenfalls als Übersetzer aus dem und ins Englische wirkten und beide im Dienste des englischen Gesandten Cyril von Wich standen. Wich war ein Opernliebhaber, der 1727 die Oberaufsicht über das Gremium von 100 Subskribenten innehatte, welche die Finanzierung der Hamburger Opernbühne am Gänsemarkt sicherstellen sollten. Er delegierte indes die Leitung an Thomas Lediard, der als Festarchitekt und Bühnenbildner spektakuläre Aufführungen zu besonderen politischen Anlässen für die Hamburger Oper arrangierte.<sup>5</sup> Lediard wiederum übersetzte 1732 den *Sethos* von Jean Terrasson ins Englische. Wend seinerseits übertrug den erfolgreichen Roman ins Deutsche und weist im Vorbericht zum 1732 erschienenen ersten Teil darauf hin, dass er durch den Verkaufserfolg der englischen Übersetzung zu seiner Übertragung veranlasst worden sei.<sup>6</sup> Man sieht, dass Wends Aktivitäten als Übersetzer einerseits, als Librettist für die Hamburger Oper andererseits durch den Personenkreis, in dem er sich bewegte, auf das Engste miteinander verflochten waren.

Der *Sethos* wurde in der Übersetzung von Matthias Claudius, die aus den späten 1760er Jahren stammt, zu einem Kultbuch (hier ist der modische Terminus genau am Platze) der Freimaurerei. Schikaneder entlehnte für die Darstellung der pseudo-ägyptischen Rituale in der von Mozart vertonten *Zauberflöte* Motive aus dem Roman. Inwieweit der *Sethos* in der Übersetzung Wends bereits in Freimaurerkreisen verbreitet war, ist ebenso ungeklärt wie die frühe Rezeptionsgeschichte des Romans überhaupt.

Wends Bedeutung als Übersetzer erhellt vor allem daraus, dass er die erste deutsche Übertragung von Jonathan Swifts *Gulliver's travels* schuf.<sup>7</sup> Seine Übersetzung kam in den Jahren 1727/28 zusammen mit einem apokryphen dritten Band heraus und wurde erst in der zweiten Jahrhunderthälfte durch eine neue Übertragung ersetzt. Man versteht nun auch besser, warum Telemann im Jahr 1728 im *Getreuen Music-Meister* seine „Gulliver-Suite“ veröffentlichte, arbeitete er doch mit dem deutschen Übersetzer des Romans, Christoph Gottlieb Wend, gerade zu dieser Zeit auf das Intensivste zusammen: Wend hatte für Telemann 1727 den Text zu einem neuen Intermezzo für die Hamburger Wiederaufführung von Händels *Rinaldo* gedichtet (*Buffonet und Alga*) und schrieb 1728 für ihn *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard*;<sup>8</sup> 1729 arbeiteten Wend und Telemann bei der Übersetzung des *Flavius Bertaridus* gar Hand in Hand.<sup>9</sup>

5 Vgl. Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690–1745)*, Göttingen 1998, vor allem S. 68f. und S. 234–244.

6 Vgl. Wolfgang Hirschmann, *Vorwort*, in: Georg Philipp Telemann, *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard* (Hrsg. Wolfgang Hirschmann), Kassel u. a. 2000, S. IX–XXV, hier S. X (*Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke*, Bd. 37).

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. die in Anm. 6 genannte Edition sowie zu Deutungsaspekten vor allem Bernhard Jahn, *Die Oper und die Sinne. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteleuropäischen Raumes (1680–1740)*, Tübingen 2005, S. 316–320.

9 Vgl. Brit Reipsch, *Vorwort*, in: Georg Philipp Telemann, *Flavius Bertaridus* (Hrsg. Brit Reipsch), Kassel u. a. 2005, S. VIII–XVI, hier S. Xf. (*Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke*, Bd. 43)

Auffällig ist, dass Wend mit allen wichtigen Komponisten, die um 1730 in Hamburg wirkten, zusammenarbeitete: Neben Telemann sind Johann Mattheson, Reinhard Keiser und Johann Paul Kunzen zu nennen (dazu das Werkverzeichnis unter Nr. 2), für die er geistliche Singgedichte schrieb.

Eine besondere Bedeutung kommt Wend schließlich für die deutsche Händel-Rezeption zu, bearbeitete er doch nicht weniger als sechs Londoner Opern Händels für die Hamburger Bühne (Werkverzeichnis, Nr. 1b). Einen etwas genaueren Blick auf Wends Fähigkeiten als Libretto-Bearbeiter, seinen Umgang mit Händels Musik, aber auch seine wichtige Stellung im Hamburger Opernunternehmen ermöglicht das *Cleofida*-Libretto von 1732 nach Metastasio, das auf Händels Londoner *Poro* und (in weitaus geringerem Maße) der Dresdner *Cleofida* von Hasse beruht.<sup>10</sup>

Wenn man den als Text 4 im Anhang zitierten Ausschnitt aus dem Vorbericht genau liest, dann wird deutlich, dass um 1730 nicht Telemann, sondern Wend die treibende Kraft des Opernunternehmens war. Man muss sich also klarmachen: Die „Telemannschen Händel-Bearbeitungen“, wie sie zumeist in der Literatur genannt werden, sind vor allem Wendsche Bearbeitungen – Telemanns Anteil am Werkganzen beschränkte sich etwa beim *Poro* darauf, die Rezitative neu zu komponieren, eine Tätigkeit, welche „so ein grosser Meister [...] im Schläfe zu verrichten fähig“ sei, weshalb Wend „seinen sonst hohen Verdiensten durch Meldung eines so geringen fast Unrecht anthun würde“.<sup>11</sup>

Besonders bemerkenswert sind Wends Ausführungen zur kontrafizierenden Bearbeitung einzelner Arientexte; insgesamt elf solcher „musikalischer Parodien“, wie Wend sie nennt, enthält das Libretto.<sup>12</sup> Mit seinen Kontrafakturen betrat Wend in Hamburg kein Neuland. Bereits 1692 hatte Christian Heinrich Postel die *Tragédie en musique Achille et Polyxene* (Paris 1687; Text: Jean Galbert de Campistron; Musik: Jean-Baptiste Lully und Pascal Colasse) „nach der Frantzösischen Musik“ übersetzt, also in der Weise, dass der deutsche Text der Musik Lullys und seines Schülers Colasse vollständig unterlegt werden konnte.<sup>13</sup> Näher zu Händel führt uns die Hamburger Erstaufführung seines

10 Dazu detailliert Graham Cummings, *Handel, Telemann and Metastasio, and the Hamburg Cleofida*, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 335–373 sowie Annerose Koch, *Die Bearbeitungen Händelscher Opern auf der Hamburger Bühne des frühen 18. Jahrhunderts*, Diss. Halle 1982.

11 Christoph Gottlieb Wend, *Vorbericht*, in: *Triumph der Großmuth und Treue, oder Cleofida*, Hamburg 1732 (vgl. Anhang, Text 4).

12 *Triumph Der Großmuth und Treue, Oder CLEOFIDA Königin von Indien, in einem Sing-Spiele auf der Hamburgis. Schau-Bühne fürgestellet. Anno MDCCXXXII. – Hamburg, gedruckt mit Stromerschen Schrifften.*

1. I,4: „Chi vive amante, sempre delira“ / „Verliebte sind nie recht gescheide“

2. I,6: „Se mai turbo il tuo riposo“ / „Wo ich deine Ruh je stöhre“

3. I,7: „Se possono tanto“ / „Sind Augen so kräftig“

4. I,11: „Se amore a questo petto“ / „Wenn nicht gar bey mir die Liebe“

5. II,6: „Senza procelle ancora“ / „Ob gleich kein Sturm sich erregt“

6. II,9: „Se il ciel mi divide“ / „Will mich der Himmel scheiden“

7. II,10: „Se viver non poss'io“ / „Muß ich von dir, Geliebte“

8. II,11: „Di render mi la calma“ / „Ja, Hoffnung du magst sagen“

9. III,5: „Come il candore de intarta neve“ / „Die Treu' in edlen Seelen blitzet“

10. III,9: „Mio ben, ricordati“ / „Mein Schatz, gedencke nur“

11. III,10: „Son confusa pastorella“ / „Einer Hirtin gleich verwirret“.

13 *ACHILE & POLIXENE, TRAGÉDIE en MUSIQUE. Die unglückliche Liebe Des ACHILLES Und der POLIXENA, In einem Sing-Spiel vorgestellet nach der Frantzösischen Musik. Anno 1692.* In der Vorrede führt Postel aus: „So dienet demnach zur Nachricht / daß man die Musick / welche auff dieses / in Frantzösischer Sprach geschriebenes Stück / gesetzt ist / behalten und nach derselben die Teutsche Übersetzung also eingerichtet hat / daß sie auff eben dieselbe Musick unveränderlich kann gesungen werden“. Vgl. Hans Joachim Marx, Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, S. 27.

Londoner Debütstückes *Rinaldo* (1711). Feind hat 1715 seine Übersetzung des Textes so eingerichtet, dass „auch kein einziger Thon von diesem vortrefflichen Mann verlohren gehen möchte“.<sup>14</sup> Händels Musik erklang also 1715 in Hamburg in schöner Vollständigkeit. Feind hat die Rezitativtexte ebenso kontrafizzierend ins Deutsche übersetzt wie jene Arientexte, die nicht im italienischen Original belassen wurden.<sup>15</sup>

Wend indes folgt in seinen im Jahr 1726 einsetzenden Händel-Bearbeitungen dem inzwischen etablierten Usus, die Rezitative nicht-kontrafizzierend ins Deutsche zu übertragen; sie waren bestimmt zur Neukomposition. Die Arien hingegen wurden im italienischen Originaltext belassen und im Libretto durch eine (nicht zum Vortrag bestimmte) Prosaübersetzung verständlich gemacht.

Wends Kontrafakturen in *Cleofida* sind daher als Tribut an eine ältere librettistische Praxis zu deuten, die indes von ihm anders begründet wird als Feinds oder Postels Bearbeitungen: Die Arien sollten ja nicht auf der Bühne in deutscher Sprache gesungen werden, sondern in der adeligen Kammer oder im bürgerlichen Musikzimmer: „Liebhaber“ der Opernmusik, „die eben keine Abgötter von Italiänischen Worten sind“, konnten die Arien dadurch auch „Teutsch singen hören, oder selbst auf der Kammer nachsingen“.<sup>16</sup>

Wend weist (wie übrigens schon Feind) auf die extremen Schwierigkeiten hin, die es bereitet, „die Italiänischen Vers-Genera, Metra und Scansiones nur Sylben mäßig, geschweige Musicalisch, zu parodieren“; solch ein Unterfangen gleiche einer Notzucht an der deutschen Dichtung. Seiner Bitte um Nachsicht schließt Wend den Hinweis an, dass er zumindest „die Haupt-Passages der Music“, also die jeweils ersten Textdurchgänge, in Acht genommen habe; wenn dabei „über einige Nötgen von keiner Wichtigkeit gestolpert worden“ sei, „so werden sich die Singenden, ohne das Thema zu alteriren, leichtlich zu helfen vermögen“. Die Rahmenbedingungen und Schwierigkeiten solch einer kontrafizzierenden Arienübersetzung, aber auch die möglichen retouchierenden Eingriffe in den Notentext möchte ich an zwei Beispielen demonstrieren.<sup>17</sup>

Die Da-capo-Arie der Erixena „Son confusa pastorella“ (III,10) ist im italienischen Original aus Achtsilbern gefügt, wobei die Verse, die am Ende der beiden je vier Zeilen umfassenden Halbstrophen (musikalisch A/B-Teil) stehen, „versi tronchi“ und daher siebensilbig sind (auf der rechten Seite ist die kontrafizzierende Übertragung Wends mitgeteilt):<sup>18</sup>

14 Kurtzer Vor-Bericht, in: *RINALDO, Musicalisches Schau-Spiel / Auf dem grossen Hamburgischen Theatro / Im Monath Novembr. 1715.* – HAMBURG, gedruckt bey Friderich Conrad Greflingern.

15 Die Unterlegung der deutschen Rezitativtexte unter Händels Kompositionen bereitet größte Schwierigkeiten. Hier muss – entgegen der Ankündigung Feinds – stärker bearbeitend in den Notentext eingegriffen worden sein.

16 Wend, *Vorbericht* (wie Anm. 11).

17 Die grundlegende Studie zu den Eigenarten der italienischen Versvertonung im 18. Jahrhundert ist die Arbeit von Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opem*, Tutzing 1994 (*Mozart Studien*, Bd. 4); vgl. auch ders., *Text versus Musik? Metastasio's „Ah! Non lasciarmi, no“ und Mozarts Arie KV 295a*, in: *Mozart Studien* 11 (2002), S. 73–115. – Die Notentexte der beiden Arien teilt die Ausgabe Friedrich Chrysanders mit: *Poro. Opera di G. F. Händel*, Leipzig 1880, S. 89–92, 58–60 (*Georg Friedrich Händel. Werke*, [Bd. 79]).

18 Abkürzungen: 6, 8 etc. = Silbenzahl (im italienischen Vers); <sup>T</sup> = verso tronco; J = Jambus, T = Trochäus, D = Dactylus; <sup>u</sup> = unbetonte Endung, <sup>b</sup> = betonte Endung, <sup>a</sup> = auftaktiger Beginn des Dactylus; 2, 3, 4 etc. = Anzahl der Hebungen (im deutschen Vers); a-a, b-b etc. = Reime.

|                  |                              |                 |                                      |
|------------------|------------------------------|-----------------|--------------------------------------|
| 8a               | Son confusa pastorella,      | T4 <sup>u</sup> | a Einer Hirtin gleich verwirret,     |
| 8b               | Che nel bosco a notte oscura | T4 <sup>u</sup> | a Die im Walde tief verirret,        |
| 8a               | Senza face e senza stella    | T4 <sup>u</sup> | b Nacht-Zeits ohne Licht und Sterne  |
| 8 <sup>T</sup> c | Infelice se smarris;         | T4 <sup>b</sup> | c Unglückseelig steckt, bin ich:     |
|                  |                              |                 |                                      |
| 8d               | Ogni moto più leggiero       | T4 <sup>u</sup> | d Wenn sich nur ein Blatt beweget,   |
| 8e               | Mi spaventa e mi scolora,    | T4 <sup>u</sup> | d Wird mir Furcht und Angst erreget, |
| 8e               | È lontana ancor l'aurora     | T4 <sup>u</sup> | b Bey der Morgenröthe Ferne,         |
| 8 <sup>T</sup> c | E non spero un chiaro di.    | T4 <sup>b</sup> | c Hoff' ich keinen Tag für mich.     |
|                  | Da capo.                     |                 |                                      |

Die Akzente im italienischen Vers sind – abgesehen vom Schlussakzent, der im „verso piano“, also dem Normalvers, auf der vorletzten Silbe, im „tronco“ auf der letzten liegt – nicht festgelegt. Da der deutsche Vers seit Opitz auf einem alternierenden Betonungsprinzip basiert, bei dem sich betonte und unbetonte Silben in strenger Regelmäßigkeit abwechseln, ist der deutsche Vers in dieser Hinsicht gegenüber dem italienischen überdeterminiert. Von daher eignen sich für textierende Übersetzungen ins Deutsche solche italienischen Verse am besten, die einer alternierenden Akzentfolge möglichst nahe kommen. Dies ist zweifelsohne der Fall bei dem vorliegenden Text, dessen Vers sich (gemäß der italienischen Metrik) als zweimalige Folge von unbetont-unbetont-betont-unbetont, aber auch (aus deutscher Versperspektive) als vierhebiger Trochäus verstehen lässt. Händel legt bei seiner Vertonung selbstverständlich die italienische Lesung zugrunde und komponiert die ersten beiden Silben jedes Verses in der Regel als zwei auftaktige Achtel (siehe Beispiel 1).

Wegen dieser zumindest „latent“ alternierenden Struktur ist die deutsche Übertragung in diesem Fall recht gut zu bewerkstelligen: Wend schreibt regelmäßige vierhebige Trochäen mit klingender, unbetonter Endung (T4<sup>u</sup>), die dem italienischen Achtsilber entsprechen, und siebensilbige, betont endende Verse für die Abschlüsse der beiden Teilstrophen. Und er berücksichtigt den eigentlich anapästischen Charakter der italienischen Vorlage dadurch, dass er in der Regel zu Versbeginn jeweils zwei Silben platziert, die weniger semantisches Gewicht besitzen als die jeweils dritte („Einer“, „Die im“, „Unglück-“). Die Textierung des deutschen Textes auf die Händelsche Musik ergibt tatsächlich ein neues stimmiges Ganzes.

Einbußen sind im Detail greifbar: der Hochtou auf „Son confusa“ (T. 19) macht im Italienischen mehr Sinn als im Deutschen („Einer“), und der versinterne Parallelismus „senza face e senza stelle“ in Vers 3, den Händel durch eine Pause berücksichtigt und so die beiden Vershälften auf zwei korrespondierende Motive aufteilt (T. 29–32), wirkt im Deutschen gezwungen, weil eben diese Zweiteiligkeit in der Übersetzung nicht gegeben ist („Nacht-Zeits ohne“ – „Licht und Sterne“).

19 [Andante]

Son con - fu - sa pa - sto - rel - la, che \_\_\_\_\_ nel \_\_\_\_\_  
 Ei - ner Hir - tin gleich ver - wir - ret, die \_\_\_\_\_ im \_\_\_\_\_

26

bo - sco a not - te o - scu - ra sen - za fa - ce, sen - za stel - la  
 Wal - de tief ver - ir - ret, Nacht-zeits oh - ne Licht und Ster - ne

33

in - fe - li - ce se smar - ri; in - fe - li - ce, in - fe -  
 un - glück - see - lig steckt, bin ich, un - glück - see - lig, un - glück -

Bsp. 1: *Cleofida*, Arie der Erixena „Son confusa pastorella“

Unser zweites Beispiel, die Da-capo-Arie der Cleofida „Se il ciel mi divide“ (II,9), stellte den deutschen Übersetzer vor weitaus schwierigere Probleme. Der italienische Text ist aus Sechssilbern gefügt, die Halbstrophen enden wiederum fünfsilbig mit „tronchi“:

|                  |                      |                              |                                  |
|------------------|----------------------|------------------------------|----------------------------------|
| 6a               | Se il ciel mi divide | J3 <sup>u</sup>              | a Will mich der Himmel scheiden  |
| 6b               | Dal caro mio sposo,  | J3 <sup>u</sup>              | b Von dem, was ich geliebet,     |
| 6a               | Perchè non m'uccide  | <sup>a</sup> D2 <sup>u</sup> | b Warum denn auch giebet         |
| 6 <sup>T</sup> c | Pietoso il dolor?    | J3 <sup>b</sup>              | c Der Schmerz mir nicht den Tod? |
| 6d               | Divisa un momento    | J3 <sup>u</sup>              | a Ein wenig das nur meiden,      |
| 6e               | Dal dolce tesoro,    | <sup>a</sup> D2 <sup>u</sup> | d Was lieb ist, heißt geben      |
| 6e               | Non vivo, non moro,  | <sup>a</sup> D2 <sup>u</sup> | d Nicht Sterben, nicht Leben,    |
| 6d               | Ma provo il tormento | J3 <sup>u</sup>              | b Wohl aber, was betrübet        |
| 6b               | D'un viver penoso,   | <sup>a</sup> D2 <sup>u</sup> | a Durch lebenslang Leiden,       |
| 6 <sup>T</sup> c | D'un lungo martor.   | <sup>a</sup> D2 <sup>b</sup> | c Durch stetige Noth.            |

Da capo

Da alle Verse der Vorlage unbetont beginnen, muss der Bearbeiter ebenfalls mit Auftakten arbeiten; die „versi piani“ der Verse 1–3 und 5–9 erfordern zusätzlich unbetonte Endungen. Ein alternierender Jambus mit sechs Silben und zugleich unbetonter Endung ist jedoch im Deutschen nicht möglich: Man braucht, um dem deutschen alternierenden Schema zu entsprechen, eine Silbe mehr. Dies ist der Übertragungsmodus, den Wend in den Versen 1, 2, 5 und 8 wählt (J3<sup>u</sup>); in Vers 4 überträgt er das Verfahren auf den „tronco“ (J3<sup>b</sup>). Hier enthält also die deutsche Übersetzung jeweils eine Silbe mehr als der italienische Vers. Stärker dem Original folgen die Verse 3, 6–7 und 9–10: Sie haben die gleiche Silbenzahl wie die Vorlageverse und imitieren auch strikt die italienische Akzentlage, so dass sich auftaktige zweihebige Daktylen mit klingender Endung ergeben (<sup>a</sup>D2<sup>u</sup>); einzig der Schlussvers endet stumpf (<sup>a</sup>D2<sup>b</sup>).

Die eigentümliche Verknüpfung zweier Übertragungsmodi verleiht der Übersetzung eine metrisch sehr unregelmäßige Gestalt. So entstand Dichtung, die zeitgenössischen Betrachtern, wenn sie sie an dem strengen Maßstab des alternierenden deutschen Verses maßen, sehr wohl als „Notzucht“ an der deutschen Poesie<sup>19</sup> erscheinen konnte.

Warum aber mischt Wend hier zwei Verfahren? Der Grund wird klar, wenn man Händels Notentext hinzuzieht: Der Textdichter nutzt offenbar den Sachverhalt, dass Händel in der Vertonung von Vers 1–2 und 4 kleine zweitönige Durchgangsfiguren anbringt, die bei syllabischer Textierung zu Silbenträgern der deutschen Übersetzung werden können und so eine stimmige Unterlegung von Versen mit einer überschüssigen siebten (bzw. im „tronco“ sechsten) Silbe ermöglichen (vgl. T. 21, 23, 27). Lediglich der dritte Vers sperrt sich gegen dieses Verfahren, da Händel ihn bei seinem ersten Auftreten (T. 25f.) streng syllabisch und abtaktig vertont (wogegen sich das italienische „perchè“ weniger sträubt als das deutsche „warum“ – beide „Umbetonungen“ werden aber durch die Aufwärtsbewegung der zweiten Achtel abgefedert; der Taktakzent wird durch den anders gelagerten melodischen Akzent abgeschwächt):

[Larghetto]

20  
Se il ciel\_\_\_ mi di - vi - de dal ca - ro mio\_\_\_ spo - so  
Will mich der Him - mel schei - den von dem, was ich ge - lie - bet,

25  
per - ch'è non m'uc - ci - de pie - to - so il do - lor?\_\_\_\_\_ se il  
wa - rum denn auch gie - bet der Schmerz mir nicht den Tod?\_\_\_\_\_ Will

33  
ciel mi di - vi - de dal ca - ro mio spo - so, per - ch'è\_\_\_ non\_\_\_ m'uc -  
mich der Him - mel schei - den von dem, was ich ge - lie - bet, wa - rum\_\_\_ denn auch

38  
ci - de pie - to - - - - - so, pie - to - - - - so il do - lor?  
gie - bet der Schmerz,\_\_\_\_\_ der Schmerz mir nicht den Tod?

Bsp. 2: *Cleofida*, Arie der Cleofida „Se il ciel mi divide“

Auf ähnlich feinsinnige Weise achtete Wend darauf, die Affektwörter „pietoso“ und „dolor“, die Händel kompositorisch hervorgehoben hatte, durch entsprechende deutsche Ausdrücke an den gleichen Verspositionen wiederzugeben: „Schmerz“ und „Tod“ (T. 38ff., T. 28ff.).

19 Vgl. Wend, *Vorbericht* (wie Anm. 11).



Durch die Ergänzung von Durchgangsnoten (T. 33) und nochmalige Aufspaltungen von kleinen Melismen (T. 35, 43) lassen sich auch die weiteren Klippen, die das Schifflin der Kontrafaktur zum Kentern bringen könnten, glücklich umfahren. Insgesamt darf hier die dichterisch versierte und musikalisch überaus einfühlsame Lösung einer schwierigen versifikatorischen Aufgabe bestaunt werden.

Wend war zweifelsohne ein Meister seines Fachs – und er arbeitete seine Kontrafakturen unter genauer Berücksichtigung des Notentextes aus. Seine oben zitierte Maxime, dass ein Übersetzer „vor andern eine reifere Beurtheilungs-Kraft“ besitzen müsse, ist offenbar auch auf den musikalischen Sachverstand auszudehnen. Vielleicht war Wend deshalb ein solch gesuchter Verfasser von Texten zur Musik; vielleicht wurde ihm deshalb um 1730 ein solch breiter Entfaltungsspielraum in der Hamburger Oper zugestanden, dass er nachgerade als ihre zentrale Triebfeder gelten darf.

Der Übersetzer als feinsinniger Kunstkenner und umfassend gebildeter Sprachartist, als emsiger Agent im Dienst des internationalen Literatur- und Musiktransfers, als Förderer der Opernkultur und professioneller Publizist – es ist also berechtigt, in dem Lausitzer „Zwydorn“ Wend einen „Exportschlager“ der mitteldeutschen Literatur- und Musikgeschichte zu sehen.

## Anhang

Text 1: Christoph Gottlieb Wend, *Poetische Waaren*, Hamburg 1729, Vorbericht.

[...] Jedoch der Poetischen Höfflichkeit nicht zu nahe zu treten, so muß mich wohl einiger massen herauslassen, denn ein so *obscurer* Mensch, als ich bey der gelehrten Welt bin, hat allerdings hohe Ursache, sich, so gut er kan, hervor zu thun und zu rechtfertigen. Ich will demnach frey sagen, daß ich zwar eben aus keiner Poeten-Familie herstamme, noch mich der *Transplantation* rühmen könne, doch von zarter Jugend an zur Poesie einen innerlichen Trieb gespühret und mich folglich (*absit jactantia!*) für einen *Poetam natum non factum* auszugeben habe; was aber eigentlich für ein Stern zur Zeit meiner Geburth geregieret, solches würden die Herren *Astrologi* leichtlich ausmachen, wenn ich nicht Bedencken trüge, mein Alter zu melden, damit mir es nicht auch, wie unlängst einem recht braven Poeten, auffgemuetzt werden möchte. An guter *Education* hat mir es sonst in andern Stücken nicht gefehlet, in der Poeterey aber bin ich einer erforderlichen Anführung fast gänzlich beraubet gewesen, welches ich sehr bedauern muß, weil ich *statuire, quod Poetam non solum natum, sed etiam factum esse oporteat*, ein Poete müsse nicht nur gebohren, sondern auch gemacht werden, und die Kunst so wohl als die Natur zu seiner Schöpfung das Ihrige beytragen. Hätte sich nun beydes in meiner Persohn verbunden, was würde ich nicht allererst (*Risum teneatis amici!*) für ein *Lumen mundi* geworden seyn, da ich ausser dem schon an unterschiedlichen Oertern mit der Anrede: Mein Herr Poete, *beneventiret* und nicht wenig geküzzelt worden bin.

- - - - *Me quoque vatem*

*Pastores dicunt, sed ego non credulus illis.*

*Virgil*

- - - - Die Hirten nennen mich

Auch einen Dichter zwar / doch will ichs nicht stracks glauben.

Inzwischen kan ich gleichwohl versichern und allenfalls mit Zeugen behaupten, daß ich kein Federkauer sey, und meine Geburthen mit wenig Kreissen und Schmerzen zur Welt bringe, denn ich liebe an meiner Muse die *Coquetterie* und Willigkeit, es mögen andre gleich der ihrigen ihre *Fierté* und *Affectation* hochachten, was aber den Werth und Unwerth meiner Gedancken und Ausarbeitung anlanget, davon lasse ich die Kenner urtheilen. Ein guter Fußgänger kömmt öffters weiter als ein schlechter Reuter und bey dem Kriechen hat man niehmals so viel Gefahr als bey dem Fliegen, daher habe ich mich der leichten und fliessenden Schreibart nirgends ohne Zwang erwehren können.

Der Gegend meiner Geburth nach bin ich ein Lausitzer und so zu reden, ein Zwydorn von einem Sachsen und Schlesier; Wären mir aber folglich auch, wollte es der Himmel! die schönen Gaben, so beyderseits Nationen in der Dicht-Kunst besitzen und die ihnen niemand streitig machen wird, mitgetheilet, so kähme mir ein doppeltes Befugnüß zu, mich einen Poeten zu tituliren; jedoch würde ich solche in Wahrheit nicht, wie einige ihrer Herren Landes Leute dem *Clima* zuschreiben, weil sonst alle Schwalben und Gänse daselbst Poeten seyn müsten, sondern ich muß vielmehr bekennen, daß die Niedersächsische Lufft, so ich etliche Jahre her in mich gesogen, meine natürliche *Disposition* zur Poesie, statt zu vermindern, sehr viel gebessert hat, zumahl ich in dieser Lufft etliche so fürtreffliche Vögel singen höre, die ich mir, zum wenigsten zu jetziger Zeit, in der Obersächsischen zu finden kaum getrauen darff.

Text 2: *Das Neu-beglückte Sachsen*, Prolog Hamburg 1730, Vorspann.

An

Herrn Johann Ulrich König /  
Sr. Königl Majest. in Polen und Chur-Fürstl.  
Durchl. zu Sachsen geheimen *Secretarium*,  
als

Das vollkommene *Theatralische* Meisterstück, nemlich der von demselben zu Fey-  
rung der jüngsten Geburt eines Chur-Sächsischen Printzen, so fürtrefflich gesetzte  
und prächtige *PROLOGUS*, auf dem Hamburgischen Schau-  
Platz aufgeföhret ward.

*SONNET.*

Ein Schau-Platz / dem Dein Kiel vor dem die Zier gegeben  
Sieht / Dichter-König / nun / da er Dich wieder sieht  
(Wie sehr wir andern uns inzwischen auch bemüht /  
Um Dir es nachzuthun /) neu gleichsam Licht und Leben.

Zu rechter Zeit kommstu nach Nieder-Sachsen eben /  
Da Ober-Sachsens Glück aus frischer Knospe blüht /  
Denn wer sonst könnte wohl durch ein geschicktes Lied  
Die Freude Dreßdens so auf Hamburgs Bühn' erheben?

Und hättestu nicht schon mehr Proben dargestellt  
Beweise bloß diß Glück / daß / wie August / der Held /  
Des Gnade Dich bestrahlt / Dein und mein Herr und König /  
An Tugend / Thaten / Ruhm' ohn' einen gleichen ist;  
Du in der Poesie dasselbe gleichfalls bist:  
Auf die Art ist für Dich sonst alles Lob zu wenig.

Mit diesen geringschätzigen doch wohlgemeinten Zeilen wollte dem Herrn Geheimen  
*Secretario* aus gantz ergebenster Hochachtung aufwarten, und zugleich, als ein Chur-  
Sächsisches Landes-Kind seine allerunterthänigste Mit-Freude bezeugen

Hamburg, im October 1730.

Christoph Gottlieb Wend.

Text 3: *Der Neue Gulliver [...] bestmöglichst verteutschet von Selimantes*, Hamburg 1731, Vorrede.

Ein rechtschaffener Uebersetzer nemlich muß vor allen Dingen nicht nur einen *Sensum communem*, sondern auch vor andern eine reifere Beurtheilungs-Kraft besitzen, er muß das Buch, woran er sich macht, vorher wohlbedächtigt durchlesen, und ehe er die Feder ansetzt, sich eine richtige *Idée* davon *imprimiren*, damit die *Consequentia* mit denen *Antecedentibus* gehörig übereintreffen, er muß nicht nur der Sprache, woraus, sondern auch worein er was überträgt, und zwar dieser so, daß er sie fertig spreche und *NB.* schreibe, und ihm ihr *Numerus Oratorius* beywohne, gewachsen seyn, denn wenn er auch jene nicht vollkommen redete oder schriebe, so ist es genung, wenn er nur ihren *genie* wohl kennt; Er muß ferner überhaupt, wenn er aus einer Europäischen Sprache in die andre *traduciret*, die *Occidentalischen* Grund-Sprachen verstehen, und geschicht es aus der Französischen, so muß er insonderheit Griechisch und Lateinisch wegen genauer Verwandtschaft dieser beyder mit jener wissen; Ist es aber ein Werk, wie gegenwärtiges, so muß er nicht bloß eine *superficielle* Wissenschaft haben, sondern alle *Partes* der ganzen *Philosophie*, die *Historia Sacra Profana*, die *Geographie*, *Mythologie*, alle *Termini technici* &c. müssen ihm geläufig seyn; Noch ferner muß er sich nicht allzu Sclavisch an die Worte des Grund Textes binden, hingegen auch nicht von dem Sinne desselben durch eine *impertinente* Ausschweifung oder Ausdrückung abweichen, er muß eine Reden Art, die sich ungezwungen nicht geben noch umschreiben läßt, lieber dem Buchstaben nach behalten, als ihrer Natur Gewalt anthun, hinwieder aber auch ohne Noth und zur Unzeit keine stehen, vielweniger *Graecismos*, *Latinismos*, *Gallicismos*, und dergleichen einfließen lassen; Endlich, ist er mit seiner Arbeit fertig, so muß er sie noch einmal, ehe sie unter die Presse kömmt, aufmerksam überlesen und *ruminiren*, ja er muß noch weit mehr thun, als mir hier zu *determiniren* beyfällt, und zu beschreiben der Platz leidet.

Text 4: *Triumph der Großmuth und Treue, oder Cleofida*, Hamburg 1732, Vorbericht

[...] Daß unser Herr Telemann die Teutschen Recitative unter Noten gebracht, brauche ich wohl nicht erst zu melden, weil so ein grosser Meister dergleichen etwas wohl im Schlafe zu verrichten fähig ist, und ich folglich seinen sonst hohen Verdiensten durch Meldung eines so geringen fast Unrecht anthun würde.

Was meine Uebersetzung anlanget, so muß ich selbige zwar für eine eilfertige Arbeit ausgeben, denn ich bin auf weiter nichts bedacht gewesen, als nur das Sujet in der Teutschen Sprache vernehmlich zu machen, gleichwohl habe mir so viel Zeit genommen, ein Theil der Arien, (sonderlich solcher, die sich im gemeinen Leben appliciren lassen,) in Teutsche Reime zu bringen und unter die Music zu legen, damit sie allenfalls Liebhaber, die eben keine Abgötter von Italiänischen Worten sind, auch Teutsch singen hören, oder selbst auf der Kammer nachsingen können. Wer da verstehtet, wie schwer die Italiänischen Vers-Genera, Metra und Scansiones nur Sylben mäßig, geschweige Musicalisch, zu parodiren sind, und daß man die Teutsche Poesie darmit bey nahe nothzüchtigen müsse, wird mir die etwan mit untergelauffenen Fehler gerne nachsehen; Zum wenigsten habe ich die Haupt-Passages der Music in acht genommen, und solte ja hier und da

über einige Nötgen von keiner Wichtigkeit gestolpert worden seyn, so werden sich die Singenden, ohne das Thema zu alteriren, leichtlich zu helffen vermögen.

Im übrigen wird dieses Stück, wo anders dessen Execution wohl geräth, an Actionen, und Theatralischen Verwandlung- und Auszierungen sich gewiß für vielen andern ausnehmen, zumahl ich solche aus beyderley Büchern, so wohl dem London- als Dresßdenischen, so ich vor mir gehabt, zusammen gezogen und angebracht habe. Schließlich aber will nur noch Nahmens der Opera an ihren Liebhaber diejenige Bitte, so ich schon ehedem bey Emma und Eginhard ausführlicher gethan, kurtz anher wiederholen, daß man nehmlich doch nicht so spahrsam erscheinen, sondern durch Volck-reichern Besuch dieses löbliche Werck besser unterstützen möge, damit nicht endlich und nothsächlich einmahl *mal- & bon gré* dessen Freund- und Feinde eine gänzliche Verschwindung herauskommen müsse. *Dixi.*

C. G. Wend.

## Christoph Gottlieb Wend(t) (Pseudonym Selimantes), Werke

1. Opernlibretti (alle für das Hamburger Theater am Gänsemarkt; Komponist in Klammern):

a. Eigenständige Werke

- *Buffonet und Alga, oder die Mann-tolle alte Jungfer*, Intermezzi 1727 zur Wiederaufnahme von Händels *Rinaldo* (Georg Philipp Telemann)
- *Der Britten Freude und Glückseligkeit*, Prologus und Epilogus 1727 (Georg Philipp Telemann)
- *Die Last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard*, Sing-Spiel 1728 (Georg Philipp Telemann)
- *Die Kronen-würdige Jugend an dem Glorwürdigsten Krönungs-Feste*, Prologus 1728 (Georg Philipp Telemann)
- *Die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera*, Vor-Spiel 1729 (Georg Philipp Telemann)

b. Übersetzungen und Bearbeitungen

- *Der hochmüthige Alexander*, Sing-Spiel 1726, nach Paolo Antonio Rolli, London 1726, und Ortensio Mauro/Gottlieb Fiedler, Hamburg 1695 (Georg Friedrich Händel, Agostino Steffani)
- *Flavius Bertaridus, König der Longobarden*, Opera 1729, nach Stefano Ghisi, Venedig 1706, Übersetzung zusammen mit Telemann (Georg Philipp Telemann)
- *Der mißlungene Braut-Wechsel oder Richardus I., König von England*, Sing-Spiel 1729, nach Francesco Briani/Paolo Antonio Rolli, London 1727 (Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann)
- *Admetus, König in Thessalien*, Opera 1730, nach Aurelio Aureli, Ortensio Mauro, London 1727 (Georg Friedrich Händel)
- *Triumph der Großmuth und Treue oder Cleofida, Königin von Indien*, Sing-Spiel 1732, nach Pietro Metastasio, London 1731 und Dresden 1731 (Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann) [mit wichtiger Vorrede]
- *Parthenope*, Sing-Spiel 1733, nach Silvio Stampiglia, London 1730 (Georg Friedrich Händel, Reinhard Keiser)
- *Rodelinda, Königin in der Lombardey*, Sing-Spiel 1734, nach Antonio Salvi, Niccolò Francesco Haym, London 1725, Übersetzung zusammen mit Fischer (Georg Friedrich Händel)
- *Hochzeit der Statira, Königin von Persien*, Sing-Spiel 1737 (Pasticcio)
- *Sieg der kindlichen Liebe, oder Issipile, Printzeßin von Lemnos*, Sing-Spiel 1737, nach Pietro Metastasio, Wien 1732 (Francesco Conti)
- *Der Jahr-Marckt von St. Germain zu Paris*, Singe-Spiel 1738, nach Jean-François Regnard, Charles Rivière Dufresny, Paris 1695 (Pasticcio)

2. Verschiedene geistliche Singgedichte für Johann Mattheson (*Auf das Absterben des Königs von Großbritannien*, Epizedium 1727; *Das durch die Fleischwerdung des ewigen Wortes erfüllte Wort der Verheißung*, Oratorium 1727), Georg Philipp Telemann (Kantate zur Zweihundertjahrfeier der Augsbürgischen Konfession 1730), Reinhard Keiser (*Der Bekennende und Jubilirende Lutheraner*, Oratorium zum selben Anlass; vgl. außerdem *Hamburger Relations-Courier* 1728, Nr. 250, 1729, Nr. 60 und Nr. 150) und Johann Paul Kunzen (*Hamburger Relations-Courier* 1729, Nr. 148 und Nr. 193).

3. Verschiedene Texte zur Musik in: *Poetische Waaren, zu Marckte gebracht von Selimantes. Erste Ladung*, Hamburg 1729.

1. *Das erfreuliche Wiedersehen, oder Die zurückgekommene Frühlings-Lust. Aus dem Italiänischen*, „Behertzige / mein Hertz“, Serenata: Zephyrus, Chloris (zwei Duette, acht Arien, neun Rezitative)
2. *Adieu auf Ewig*, Parodice nach der Melodey des Sterbeliedes: Es ist nun aus mit meinem Leben etc. gesetzt, „Es ist nun aus mit meinem Leben“, Lied (sechs Strophen)
3. *Das süsse Andencken derer vormahligen vergnügten Stunden*, „Euch, ihr frohen Augenblicke“, Cantata (vier Arien, drei Rezitative)
4. *Die gesuchte und wiedergefundene Geliebte*, „Gleich verlassnen Turteltauben“, Cantata (vier Arien, ein Arioso, vier Rezitative)
5. *Die Vereinigung der Medicin und der Music, als ein beliebter Virtuose eines Doctoris Medicinae Tochter heyrathete, in einem Dialogo per Musica aufgeführt*, „Auf, auf, was die Music versteht“, Dialogo per Musica, Interlocutori: Sincerius, ein Liebhaber und Kenner der Music; Musurgo, ein Virtuose; Marsyas, ein ungeschickter Dorff-Cantor; Stentor, ein Sänger auf den Märckten; Doris, eine im Lieben unglückliche Sängerin (zwölf Arien, zwölf Rezitative, Schlusschor)
6. *Bey der an manchen Orten gewöhnlichen Ueberreichung eines Stroh-Krantzes an die Braut am andern Hochzeits-Tage*, „Also geht es / Also steht es“, Cantata (eine Menuet-Arie, zwei weitere Arien, zwei Rezitative und Schluss-Tutti)
7. *Das vollkommene Genung im Tode bey solenner Beerdigung einer wohlbetagten ansehnlichen Persohn erwo-gen*, „Genung gelebt / Die Wallfarth ist nun endlich aus“, Abschieds-Ode (zehn Strophen)
8. [Grabschrift] *Eines gewissen Componistens*, „Die Composition hat mich empor gebracht“, Canto solo con Continuo (mit Noten)
9. *Concert derer Vier und zwanzig Stunden, oder, Der von der Zeit Beygelegte Wettstreit ihrer Vier Kinder, des Morgens, des Mittags, des Abends, und der Nacht*, „Weiche finstre / stille Nacht“, Drama per Musica: Der Morgen, der Mittag, der Abend, die Nacht, die Zeit (14 Arien, ein Arioso, vier Tutti, 18 Rezitative)
10. *Abschieds-Ode, als er sein Vaterland quittiren mußte*, „Zu guter Nacht! mein Vaterland“ (zehn Strophen)
11. *Meliora Speranda. Man muß das Beste hoffen. Menuet*, „Lachet nur, lachet nur, thörichte Spötter“, Strophenarie (vier Strophen)
12. *Auf den Nahmens-Tag eines treuen Praeceptoris, im Nahmen der Ihm untergebenen Classe*, „Geehrter und geliebter Mann“, Ode (sieben Strophen)

4. Romanübersetzungen (Auswahl)

- *Des Capitains Lemuel Gulliver Reisen in unterschiedliche entfernte und unbekante Länder*, 3 Bde., Hamburg 1727-28, <sup>3</sup>1739-46 (Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World. By Lemuel Gulliver*, 2 Bde., London 1726)
- *Der Neue Gulliver*, Hamburg 1731 (Pierre F. Desfontaines, *Le Nouveau Gulliver*, 2 Bde., Paris 1730) [mit wichtiger Vorrede]
- *Abriß der wahren Helden-Tugend, oder Lebensgeschichte des Sethos, Königes in Aegypten*, 3 Tle., Hamburg 1732-37 (Jean Terrasson, *Sethos*, Paris 1731)

5. Romane (Zuweisung fraglich, Pseudonym *Selamintes*)

- *Die Glückliche und Unglückliche Liebe*, Hamburg 1711
- *Der Nürrische und doch Beliebte Cupido*, Leipzig, Halle und Hamburg 1713, Nachdruck Frankfurt (Main) 1970

Im Rahmen der bisherigen Forschungen konnte festgestellt werden, dass viele aus Görlitz stammende Musiker in verschiedenen Teilen Schlesiens tätig waren. Damit sich der vorliegende Beitrag nicht zu einer Telefonbuch-Information entfaltet, sei die Aufmerksamkeit auf zwei bedeutende Persönlichkeiten gelenkt, deren Wirken in das späte 16. und beginnende 17. Jahrhundert fällt: Johannes Nucius (um 1556–1620) und Thomas Fritsch (1563–1619). Ihre musikalische Tätigkeit deckt sich mit den Anfängen der Rekatholisierung in Schlesien, die durch das Konzil von Trient ausgelöst wurde.

Die Biographien der beiden Musiker weisen bemerkenswerte Ähnlichkeiten auf: Sie absolvierten zunächst das evangelische Gymnasium in Görlitz und erhielten dabei Musikunterricht von Kantor Johann Winckler. Anschließend konvertierten beide zum Katholizismus und traten in Ordensgemeinschaften ein, Nucius bei den Zisterziensern und Fritsch bei den Kreuzherren mit dem roten Stern. Beide komponierten überwiegend geistliche Werke auf lateinische Texte und bedienten sich dabei des typischen späten Renaissance-Stils.

Bevor Einzelheiten in den Kompositionen Nucius' und Fritschs besprochen werden, sei auf die enge Verbindung zwischen Schlesien mit seinem Zentrum Breslau und der Lausitz mit ihrem Zentrum Görlitz hingewiesen. Die Beziehungen zwischen den beiden Regionen scheinen so stark gewesen zu sein, dass Görlitz in etlichen wissenschaftlichen Veröffentlichungen immer wieder als eine schlesische Stadt bezeichnet wurde. So dienten die im Jahr 1340 errichtete Orgel in der Görlitzer Kirche Peter und Paul und die Tätigkeit des Görlitzer Orgelbauers Orthulphus im 14. Jahrhundert verschiedenen Autoren als früheste Belege des schlesischen – zuweilen sogar des polnischen (!) – Orgelbaus.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ludwig Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, Straßburg 1925, S. 8, Frankfurt (Main) <sup>2</sup>1973, S. 18 (*Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens C/5*); Joachim Herrmann, *Klingendes Schlesien. Musik- kultur vom Mittelalter bis zum Barock*, Breslau 1938, S. 69; Jerzy Morawski, *Polska liryka muzyczna w średniowieczu. Repertuar sekwencyjny cystersów (XIII–XVI w.)*, Warszawa 1973, S. 248; Katarzyna Morawska, *Średniowiecze, cz. 2: 1320–1500*, Warszawa 1998, S. 173. Diese Art der Berichterstattung kann vielleicht auch dadurch erklärt werden, dass Görlitz seit 1815 in die Diözese Breslau aufgenommen wurde, was sicherlich die Verbindung beider Städte auch im Bereich der Kultur bestärkt hat.

## 1. Die Musikkultur des Bistums Breslau in der Zeit der Rekatholisierung

Die Musik in Schlesien wurde im Laufe der Jahrhunderte von drei benachbarten Kulturkreisen beeinflusst und geformt: dem deutschen, polnischen und böhmisch-mährischen. Diese kulturelle und gesellschaftliche Dreidimensionalität führte in Schlesien zur Herausbildung einer eigenen Musiktradition, die über ein charakteristisches Idiom verfügte. Die gegenseitige Beeinflussung von Kulturen in einer Grenzregion ist nichts Neues und darf daher als eine Selbstverständlichkeit angesehen werden, die nicht nur in der Musik, sondern auch in anderen Bereichen menschlicher Aktivität zu verzeichnen ist. Es ist allerdings festzustellen, dass Schlesien durch die Synthese einer Vielzahl unterschiedlicher Kulturelemente zu einer der interessantesten Regionen Mitteleuropas und damit zu einem wichtigen Verbindungsglied zwischen Süd und Nord, Ost und West wurde.

Für die Untersuchungen der geistlichen Musik Schlesiens ist es notwendig, die kulturelle Vielfalt im Bistum Breslau zu berücksichtigen, das zur betreffenden Zeit beinahe das gesamte Territorium Nieder- und Oberschlesiens umfasste. Hinzu kommt der Einfluss der benachbarten Diözesen Prag, Olmütz und Krakau.

Katholische und protestantische Musiktraditionen haben sich in Schlesien trotz der bestehenden Konfessionsauseinandersetzungen immer wieder gegenseitig bereichert, insbesondere in der Zeit bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges. In diesem Sinne kann für Schlesien von einem Pluralismus der Musiktraditionen und sogar einer gewissen kulturellen Ökumene gesprochen werden.<sup>2</sup>

An der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert stand das pastorale und kulturelle Engagement der katholischen Kirche in Schlesien unter dem Einfluss der tridentinischen Erneuerung.<sup>3</sup> Sie wurde vom Diözesanbischof und dem Diözesankapitel gefördert und besonders von den Ordenspriestern ausgeführt. Der Breslauer Bischof fungierte zugleich als Lehnsmann des Königs, einer der schlesischen Fürsten (Fürst von Neisse, Ottmachau und Grottkau) und Obmann von Schlesien (bis 1709). Sein Einfluss reichte somit weit über das geistliche Leben hinaus, und bei seiner Ernennung spielten politische Belange eine entscheidende Rolle.<sup>4</sup>

Zu den Bischöfen, die sich in besonderer Weise für die Einführung der tridentinischen Reformen eingesetzt, zählten Martin Gerstmann (Amtszeit 1574–1585) und Andreas Jerin (1585–1596). Bischof Gerstmann berief 1580 die Breslauer Diözesansynode ein, vereinheitlichte liturgische Bücher, ordnete ein frommes Feiern der Liturgie an und ernannte den bisherigen Kantor des Domkapitels zu Breslau Adam Weiskopf (1576–1602) zu seinem Weihbischof. Bischof Jerin berief 1592 ebenfalls eine Diözesansynode ein und trug wesentlich zur Intensivierung des geistlichen Lebens in Schlesien bei. Berühmt wurde er auch als ein Förderer der Kunst, die er in den Dienst der Eucharistie stellte. So ließ er prächtige Altäre und liturgische Gewänder anfertigen und sorgte für eine großzügige Kirchenmusik in den Gottesdiensten.

2 Vgl. Remigiusz Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Opole 2004, S. 13–16.

3 Vgl. Józef Mandziuk, *Historia Kościoła katolickiego na Śląsku. Czasy reformacji protestanckiej, reformy katolickiej i kontrreformacji 1520–1740*, Bd. 2, Warszawa 1995, S. 67–105; *Geschichte Schlesiens*, Bd. 2: *Die Habsburger Zeit, 1526–1740*, hrsg. von Ludwig Petry und Josef Joachim Mentzel, Stuttgart 1999.

4 Kazimierz Dola, *Nyskie księstwo biskupie w XVIII wieku*, in: *Carl Ditters von Dittersdorf. Z życia i twórczości muzycznej*, hrsg. von Piotr Tarlinski und Hubert Unverricht, Opole 2000, S. 13–20.



Die umfassendsten Reformen im Geiste des Tridentinums im Bistum Breslau veranlasste der aus Stübendorf bei Ottmachau stammende Bischof Johannes Sitsch (Amtszeit 1600–1608). Er hatte nach seiner Gymnasialzeit in Neisse Studien in Krakau und Wien absolviert. Seine wichtigsten Amtshandlungen als Bischof waren die Durchführung einer kanonischen Visitation (1602–1606) sowie die Einberufung einer Diözesansynode.

Die nächsten Besetzungen des Breslauer Bischofstuhls waren politisch geprägt und bevorzugten dabei Angehörige der Habsburger: Karl von Habsburg (Amtszeit 1608–1624), Leopold Wilhelm von Habsburg (1656–1662), Karl Joseph von Habsburg (1663–1664). Und auch der polnische Königssohn Karl Ferdinand Waza erlangte das Bischofsamt in Breslau (1625–1655) nur durch gute Beziehungen zum Habsburger Hof.

Viele dieser Kirchenfürsten waren auch der Kunst, Literatur und Musik sehr verbunden. Ihnen ist es zu verdanken, dass berühmte Künstler aus verschiedenen Regionen Europas in Schlesien wirkten und neue künstlerische Tendenzen – besonders aus Italien und Wien – einführten. Einige der Fürstbischöfe, etwa Karl von Habsburg und Karl Ferdinand Waza, unterhielten sogar eigene Musikkapellen.<sup>5</sup>

Die Kunst wurde im Kontext der Gegenreformation als ein wesentliches Element betrachtet, das symbolhaft für die Pracht und Stabilität der Kirche stand. Dies bezeugen zahlreiche Kirchen mit ihren Ausstattungen, Bildern und Skulpturen, aber auch die mächtigen Klänge mancher kirchenmusikalischer Werke. Die Breslauer Fürstbischöfe schufen eine den Künsten aufgeschlossene Atmosphäre und ermöglichten durch großzügige finanzielle Unterstützung die Entstehung vieler Kunstwerke.<sup>6</sup>

Eine besonders reiche geistliche Musikkultur besaß die Stadt Breslau. Vom Beginn der Reformation bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges ist in der Stadt ein vorwiegend konfliktfreies Zusammenleben beider Konfessionen zu beobachten. Sowohl der Stadtrat als auch die Breslauer Bischöfe bemühten sich, konfessionelle Auseinandersetzungen zu meiden. Im Bereich der Kirchenmusik lässt sich eine weitgehende Austauschbarkeit des Repertoires feststellen. Auch im neustrukturierten protestantischen Gottesdienst bediente man sich der alten Kompositionen, pflegte lateinische Andachten und den gregorianischen Gesang. Parallel wurden neue Musikwerke geschaffen und deutschsprachige Lieder in die Liturgie eingeführt. Vom musikalischen Standpunkt aus handelte es sich also nicht um einen radikalen Umbruch, sondern einen sanften Übergang.<sup>7</sup>

An der Schwelle zum 17. Jahrhundert konnte man sowohl in den katholischen als auch in den protestantischen Kirchen in Breslau u. a. die Werke von Jacobus Clemens non Papa, Philippe de Monte, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Jakobus Gallus sowie Andrea und Giovanni Gabrieli hören. Zu den bedeutendsten protestantischen Musikern zählten Simon Lyra, Johannes Knöfel und Samuel Besler. Für die katholische Kirchenmusik machten sich vor allem Johannes Nucius und Thomas Fritsch verdient, deren Wirkungszeit in die Epoche der Rekatholisierung Schlesiens fiel.

5 Joseph Thamm, *Musikalische Chronik der Stadt Neisse*, Dülmen 1974, S. 52–62; Helmut Federhofer, *Antonio Cifra (1584–1629) und die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph (1590–1624) in Neisse/Schlesien*, in: *Mf* 43 (1990), S. 352–356.

6 Vgl. Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa* (wie Anm. 2), S. 95–105.

7 Ebd., S. 105–110; Fritz Feldmann, *Breslau*, III. *Unter Habsburger Oberhoheit (1526–1742)*, in: MGG, Bd. 2, Kassel u. a. 1952, Sp. 287–294; Andrzej Wolański (Fritz Feldmann), *Breslau*, III. *Unter Habsburger Oberhoheit (1526–1741)*, in: MGG2, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 149–152; Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Breslau*, in: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von dems., Augsburg 2001, S. 66–71.

## 2. Das Schaffen von Johannes Nucius

Leben und Werk von Johannes Nucius stehen in enger Verbindung mit dem Zisterzienserorden, der in Schlesien seit dem Mittelalter zu den bedeutendsten Trägern der liturgischen Musik gehörte. Diese intensive Musikpflege resultierte aus der Ordensregel, dem charakteristischen Ritus des Ordens und den lokalen Traditionen in der Diözese. Trotz des Strebens der Zisterzienser nach Strenge und Schlichtheit, das oft in den Ermahnungen des Generalkapitels gegen die Säkularisierung der geistlichen Musik („pulchra saecularia“) und die Anwendung musikalischer Neuheiten („ridiculosas novitates“, gemeint ist die polyphone Kunst der Ars nova) sichtbar wird, verhielt man sich in der Praxis dem professionellen Schaffen gegenüber weniger restriktiv.<sup>8</sup> Dank dieser Einstellung gehörten die Zisterzienserabteien – besonders in Schlesien – zu den bedeutendsten Zentren für die Pflege der mehrstimmigen liturgischen Musik.<sup>9</sup>

Die Krise des Ordenslebens im 15. und 16. Jahrhundert, die sich auf alle schlesischen Klöster erstreckte, erreichte auch die Zisterzienser.<sup>10</sup> Dennoch entschied sich der 1556 in Görlitz geborene Johannes Nucius (Nucis, Nux)<sup>11</sup> 1586 zum Eintritt in das Zisterzienserkloster im oberschlesischen Rauden bei Ratibor, das einen hervorragenden Ruf als Bildungsstätte besaß. Bereits fünf Jahre später wurde Nucius zum Abt des Klosters Himmelwitz ernannt. Dank seines unermüdlichen Einsatzes zählte die Himmelwitzer Abtei in der Zeit um 1600 zu den bedeutendsten kirchenmusikalischen Zentren in Oberschlesien.<sup>12</sup> Um sich noch mehr der Musik widmen zu können, übertrug Nucius die Verwaltung des Klosters und der Landwirtschaft seinem Prior Laurentius. Die Chronik von Himmelwitz notiert dazu: „Der Abt Johann IV. Nucius (1591-1620), der lieber Motetten komponierte als sich um die klösterliche Disziplin zu kümmern, verpachtete im Jahre 1598 die gesamte Ökonomie gegen eine jährliche Pension seinem Prior und Administrator, dem späteren Abt Laurentius.“<sup>13</sup>

- 8 Vgl. Heinrich Hüschen, *Zisterzienser*, in: MGG, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 1322; Tadeusz Maciejewski, *Kultura muzyczna cystersów w Polsce od średniowiecza po barok*, in: *Nasza Przeszość* 83 (1994), S. 505–509.
- 9 Vgl. Ernst Kirsch, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikalischen Strömungen des 16.–18. Jahrhunderts*, Breslau (Hundsfield) 1922, S. 20–43; Paul Knauer, *Klosterleben und Klosterreform der schlesischen Zisterzienser in der Zeit der Reformation und Gegenreformation*, in: *Archiv für schlesische Kirchengeschichte* 4 (1939), S. 239–252; Heinrich Grüger, *Der Orden der Zisterzienser in Schlesien (1175–1910). Ein Überblick*, in: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* 23 (1982), S. 84–145; Rudolf Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810*, Kassel u. a. 1996, S. 17–69; Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa* (wie Anm. 2), S. 241–265.
- 10 Mandziuk, *Historia Kościoła* (wie Anm. 3), S. 97; Werner Marschall, *Geschichte des Bistums Breslau*, Stuttgart 1980, S. 78.
- 11 Walter H. Rubsam, *Nucius (Nux, Nucis), Johannes*, in: MGG, Bd. 9, Kassel u. a. 1961, Sp. 1742–1745; Hubert Unverricht, *Johannes Nucius*, in: *Schlesier des 15. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Helmut Neubach und Ludwig Petry, S. 24–28 (*Schlesische Lebensbilder*, Bd. 5); George J. Buelow, *Nucius (Nux, Nucis), Johannes*, in: *NGroveD*, Bd. 13, London u. a. 1980, S. 448f.; Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Nucius (Nux, Nucis), Johannes*, in: *Schlesisches Musiklexikon* (wie Anm. 7), S. 524–526.
- 12 Heinrich Grüger, *Himmelwitz – Zisterzienserabtei*, in: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* 22 (1981), S. 50–61; *Chronik des Zisterzienser Stiftes, der Pfarrei und der Gemeinde Himmelwitz*, hrsg. von Georg Paul Krusch, Hagen 1988; Jerzy Rajman, *Jemielnica. Wieś i klasztor cysterski na Górnym Śląsku*, Katowice 1995; Rudolf Walter, *Himmelwitz, Zisterzienserkloster*, in: *Schlesisches Musiklexikon* (wie Anm. 7), S. 286.
- 13 *Chronik des Zisterzienser Stiftes* (wie Anm. 12), S. 66.

Wie aus der Regel des Ordens in der *Carta Caritatis* hervorgeht, wurden die liturgischen Zelebrationen bei den Zisterziensern sehr sorgfältig ausgeführt.<sup>14</sup> Johannes Nucius gehörte zu den bedeutendsten Musikern des Ordens.<sup>15</sup> Sein künstlerisches Schaffen steht in Bezug mit den größten europäischen Komponisten seiner Zeit wie Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina oder Giovanni Gabrieli. Die Werke von Nucius sind beispielhaft für das Repertoire, das in den schlesischen Kirchen und Klöstern aufgeführt wurde.

Leider haben der Dreißigjährige Krieg sowie zwei große Brände (1617 und 1733) die Musikhandschriften des Himmelwitzer Abtes vernichtet, lediglich zwei gedruckte Sammlungen seiner Motteten sind erhalten geblieben: *Modulationes sacrae modis musicis* (Prag 1591; 1609 unter dem Titel *Cantionum sacrarum liber primus* um ein Werk erweitert in Liegnitz neu aufgelegt) und *Cantionum sacrarum diversarum vocum liber secundus* (Liegnitz 1609). Die beiden Bände bestehen aus insgesamt 97 liturgischen Kompositionen auf lateinische Texte und fünf Motetten auf deutsche Texte.<sup>16</sup> Darüber hinaus sind Handschriften von zwei fünfstimmigen Parodiemessen überliefert, die erste trägt den Titel *Cara Theodorum* und beruht auf einer Motette von Nucius selbst, die zweite, *Missa super Vestiva i colli*, basiert auf einem Madrigal von Palestrina.<sup>17</sup>

Schließlich verfasste Johannes Nucius auch eine theoretische Schrift: *Musices Poeticae [...] Praeceptiones absolutissimae*. In diesem Traktat veröffentlichte er auch seine Bearbeitung des Hymnus *Christe qui lux est et dies*.<sup>18</sup> Seine theoretischen Überlegungen und Kenntnisse stehen in der Tradition anderer deutschsprachiger Schriften wie etwa der *Musica poetica definitionibus breviter delineata* von Joachim Burmeister aus dem Jahr 1606.<sup>19</sup> Gleichzeitig erbrachte Nucius bereits wissenschaftliche Beiträge zur frühbarocken Affektenlehre, auf die sich noch im 18. Jahrhundert Johann Gottfried Walther berief.<sup>20</sup>

14 Henryk Gawelczyk, *Ślužba Boża w klasztorze cystersów w Jemielnicy od XVII wieku do sekularyzacji*, in: *Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego* 14 (1993), S. 237–251.

15 Vgl. Bernhard Widmann, *Johann Nucius*, Bregenz 1921; ders., *Johann Nucius. +1620 als Abt von Himmelwitz*, in: *Der Oberschlesier* 9 (1927), S. 567–578; Ernst Kirsch, *Von der Persönlichkeit und dem Stil des schlesischen Zisterzienser-Komponisten Johannes Nucius (ca. 1556–1620)*, Breslau 1926; ders., *Johannes Nucius, der Größte oberschlesische Tonsetzer der Vergangenheit*, in: *Der Oberschlesier* 8 (1926), S. 812–815; Josef Güldenmeister, *Ein oberschlesischer Meister altklassischer Polyphonie Johannes Nucius, geb. 1556 zu Görlitz, gest. 1620 als Abt von Himmelwitz*, in: *Musica Sacra* 79 (1959), S. 205–210.

16 Vgl. Johannes Nucius (ca. 1560–1620), *Ausgewählte Motetten*, hrsg. von Jürgen Kindermann, Wiesbaden 1968 (EDM, Sonderreihe Bd. 5); Johannes Nucius, *Ausgewählte Motetten zu 4 und 5 Stimmen*, Teil 1–3, hrsg. von Josef Güldenmeister, Dülmen 1974–1978 (*Silesia Cantat*, Hefte 7, 12, 17).

17 Johannes Nucius, *Missa Vestiva i colli*, hrsg. von Rudolf Walter, Dülmen 1985 (*Silesia Cantat*, Heft 30). Vgl. Hans Joachim Moser, *Vestiva i colli*, in: *AfMf* 4 (1939), S. 129–156.

18 Hubert Unverricht, *Die „Musica poetica“ des Johannes Nucius*, in: *Oberschlesische Dichter und Gelehrte vom Humanismus bis zum Barock*, hrsg. von Gerhard Kosellek, Bielefeld 2000, S. 377–391.

19 Szymon Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, S. 162.

20 Vgl. Fritz Feldmann, *Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen. Untersuchungen am Werk des Tinctoris, Adam von Fulda und Nucius*, in: *DJbMw* 1 (1956), S. 39–65; ders., *Das „opusculum bipartitum“ des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613)*, in: *AfMw* 15 (1958), S. 123–142; Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Myśl muzyczna na Śląsku od XIII do połowy XVII wieku*, in: *Piastowie Brzescy i ich epoka*, hrsg. von Irena Niewińska, Opole 1973, S. 133–134; Unverricht, *Die „Musica poetica“* (wie Anm. 18). Vgl. auch Tomasz Jasiński, *Nucius, Nux, Nucus, Johannes*, in: *Encyklopedia muzyczna PWM*, Bd. 7, Kraków 2002 S. 122f.

### 3. Das Schaffen von Thomas Fritsch

Carl Julius A. Hoffmann – einer der ersten, der sich der musikalischen Vergangenheit Schlesiens annahm<sup>21</sup> – benennt unter den wichtigsten Orten der Musikpflege im 18. Jahrhundert neben dem Breslauer Domkapitel, den Breslauer Klöstern der Augustiner-Chorherren (die Marienkirche am Sande) und der Kreuzherren (St. Matthias) auch das Zisterzienserkloster in Leubus und das Kreuzherrenkloster in Neisse.<sup>22</sup> An diesen Orten wurde sowohl auf das Schaffen eigener Musiker als auch überregional bekannter Komponisten zurückgegriffen.<sup>23</sup>

In Breslau gehört das St. Matthias-Kloster der Kreuzherren mit dem roten Stern („signum crucigerorum“) zu den bedeutendsten Zentren der Kirchenmusikpflege. Dieser Orden hat seine Wurzeln in der Laienkongregation an Hospitälern. Die ersten Mitglieder des Konvents wurden Mitte des 13. Jahrhunderts aus Prag nach Breslau gesandt.<sup>24</sup> Relativ schnell erreichte das Matthias-Kloster eine große Ausstrahlung und bewirkte die Gründung weiterer Konvente in Schlesien, so in Bunzlau, Kreuzburg, Liegnitz, Schweidnitz. An der Schwelle zum 16. Jahrhundert erfolgte der langsame Übergang von einer Laien-Kongregation zu einer vorwiegend auf pastorale Aufgaben fixierten klerikalen Kongregation.<sup>25</sup>

Das Kloster St. Matthias besaß eine sehr gut ausgestattete Bibliothek, die zur Zeit des Meisters Fibiger ausgebaut wurde. Von großer Bedeutung für die Gestaltung der wissenschaftlich-kulturellen Ausrichtung des Klosters waren die Beziehungen zu Prag und zum polnischsprachigen Teil der Breslauer Bevölkerung, für die man im Kloster regulär polnische Gottesdienste feierte.<sup>26</sup> Den intellektuellen Rang der Breslauer Kreuzherren bezeugen namhafte Mitglieder wie z. B. der schlesische Mystiker und Dichter Johannes Scheffler (Angelus Silesius).<sup>27</sup>

Sowohl im Prager Mutterkonvent als auch im Breslauer Kloster herrschte eine intensive Musikpflege.<sup>28</sup> Die wechselseitigen Verbindungen beider Einrichtungen wird durch das Schaffen von Thomas Fritsch dokumentiert.<sup>29</sup> Fritsch wurde in Görlitz geboren, wo

21 Carl Julius A. Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau 1830.

22 Carl Julius Hoffmann, *Einige Worte über die Anwendung der Musik in den katholischen Kirchen Schlesiens*, in: *Breslauer Zeitschrift für katholische Theologie* 1832, Nr. 6, S. 10f.

23 Vgl. Rudolf Walter, *Musikpflege in schlesischen Klöstern im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Schlesien* 35 (1990), Nr. 4, S. 209–218.

24 Vgl. Karl Eistert, *Beiträge zur Geschichte des Ordens der Kreuzherren mit dem roten Stern vom Breslauer Matthiasstift*, in: *300 Jahre Matthiasgymnasium zu Breslau 1638–1938. Eine Erinnerungsschrift*, Breslau 1938, S. 1–51; Jan Sossalla, *Przyczynki do historii krzyżowców z czerwoną gwiazdą*, in: *Nasza Przyszłość* 23 (1966), S. 199–237.

25 Ebd., S. 214–216.

26 Zygmunt Antkowiak, *Kościół Wrocławia*, Wrocław 1991, S. 58.

27 Vgl. Käte Lorenzen, *Angelus Silesius*, in: MGG, Bd. 1, Kassel u. a. 1949, Sp. 477–479 (auch in: MGG2, Personenteil Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 713–715); Aarno Büchner, *Das Kirchenlied in Schlesien und der Oberlausitz*, Düsseldorf 1971, S. 155–163; Traute Maass Marshall, *Angelus Silesius*, in: *NGroveD*, Bd. 1, London u. a. 1980, S. 424f.; Christian-Erdmann Schott, *Angelus Silesius*, in: *Schlesisches Musiklexikon* (wie Anm. 7), S. 10.

28 Vgl. Jiří Fukač, *Die Oratorienaufführungen bei den Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern als Typ lokaler Musikfeste*, in: *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 29 (1994), S. 69–89.

29 Fritz Feldmann, *Fritsch, Thomas*, in: MGG, Bd. 4, Kassel u. a. 1955, Sp. 973–975; Rudolf Walter, *Fritsch*, in: *Schlesisches Musiklexikon* (wie Anm. 7), S. 181f.; Mirosław Perz, Rudolf Walter, *Fritsch, Thomas*, in: *NGroveD2*, Bd. 2, London u. a. 2001, S. 279f.

sein Vater als Arzt und Philosoph wirkte, und besuchte hier das Gymnasium. Vermutlich um 1585 trat Fritsch in den Orden der Kreuzherren ein und empfing die Priesterweihe. Im Jahr 1609 wurde er zum Magister des St. Matthias-Konvents in Breslau gewählt, seine Nominierung jedoch nicht vom Prager Erzbischof bestätigt. Fritsch reiste daraufhin nach Prag und kehrte erst 1612 nach Breslau zurück, wo er sieben Jahre später starb. Im Orden wurde er als der „unruhige Geist“ bezeichnet, aber seine musikalische Begabung wurde hoch geschätzt (man nannte ihn „musicus suavissimus“ oder „magister“).

In den Kompositionen von Fritsch ist der Einfluss von Orlando di Lasso, Giovanni Gabrieli, Jacobus Handl (Gallus) und Hans Leo Haßler deutlich erkennbar. Seine Kompositionen sind u. a. in Breslau, Liegnitz, Berlin und Wien erhalten geblieben.<sup>30</sup> Zu den wichtigsten Werken von Fritsch gehört sein *Novum et insigne opus musicum [...] compositum ad totius anni festivitates, per reverendum Dn. Thomam Fritschum Görlicensem, Wratisl. ad D. Matthiae Cruciger. cum Rubens Stella Ordinis professum. [...] Wratisl. 1620*. Ein Exemplar ist in der Sammlung der Universität Breslau, die sich momentan in Warschau befindet, erhalten geblieben.<sup>31</sup> Das Werk besteht aus 119 mehrteiligen fünf- bis zehnstimmigen Motetten, die für verschiedene Feste des Kirchenjahres vorgesehen sind. 115 dieser Kompositionen liegen lateinische Texte zugrunde. Beachtenswert sind ferner seine beiden Parodiemessen, die sechsstimmige Messe nach der Motette *Jubilate Deo* von Jakob Reiner und die achtstimmige Messe nach Fritschs eigener Motette *Priusquam te formarem*. Die Werke von Fritsch – so wie auch jene von Thomas Stoltzer und Johannes Nucius – überschritten die Grenzen der Konfessionen und wurden sowohl in den katholischen als auch in evangelischen Gotteshäusern gesungen.

30 Vgl. Aniela Kolbuszewska, *Katalog zbiorów muzycznych legnickiej biblioteki księcia Jerzego Rudolfa „Bibliotheca Rudolphina“*, Legnica 1992, S. 41f.

31 PL-Wu: 210.



Görlitz konnte sich auf Grund seiner günstigen Lage am Schnittpunkt wichtiger Straßen in nord-südlicher bzw. ost-westlicher Richtung schon früh zu einer mächtigen Handelsstadt entwickeln, die, obwohl formal fast ständig unter der böhmischen Krone stehend, beinahe den Status einer freien Reichsstadt aufwies. Innerhalb des 1346 gegründeten Sechsstädtebundes, zu dem auch Bautzen, Löbau, Zittau, Lauban und Kamenz gehörten, besaß Görlitz eine hervorgehobene Stellung. Das oberlausitzische Görlitz und das niederschlesische Breslau waren die größten und wichtigsten deutschen Städte des Südens. 1635 gelangte die Stadt für knapp zwei Jahrhunderte an Kursachsen.

Auch wenn der wirtschaftliche und politische Höhepunkt schon Mitte des 16. Jahrhunderts überschritten war, gab es hier während der gesamten Barockzeit und darüber hinaus ein intaktes Musikleben. Darüber soll im Folgenden berichtet werden, wobei sowohl Impulse und Ausstrahlungen, die von Görlitz ausgingen, als auch die von außen kommenden Einwirkungen auf das städtische Musikleben Berücksichtigung finden.

Trotz der nun fast ein Jahrhundert zurückliegenden verdienstvollen lokalen musikgeschichtlichen Forschungen von Max Gondolatsch,<sup>1</sup> denen auch diese Ausführungen viel verdanken, ist das allgemeine Wissen um die reiche Tradition der Görlitzer Musikkultur gering. Durch das kompositorische Werk von Andreas Hammerschmidt und Johann Krieger ist Zittau heute stärker als Görlitz in den musikwissenschaftlichen Blickpunkt gerückt. Auch Bautzen hat als Musikstadt durch die Verbreitung der Instrumentalwerke des einst berühmten „Kunst-Pfeifers“ Johann Christoph Pezel einen guten Klang. Nur zögernd vollzieht sich dagegen die Wiederbelebung des in Görlitz entstandenen Repertoires, beispielsweise der Kompositionen von Adam Puschmann und Christian Ludwig Boxberg.

\* Anmerkung der Redaktion: Vgl. zu diesem Thema den auf neuen Forschungen beruhenden Artikel von Thomas Napp, *Das Görlitzer Musikleben zwischen 1570 und 1650. Eine institutionsgeschichtliche Fallstudie der bürgerlichen Musikkultur im Oberlausitzer Sechsstädtebund*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2005*, Beeskow 2006, S. 327–337.

1 Max Gondolatsch, *Görlitzer Musikleben in vergangenen Zeiten*, Görlitz 1914; ders., *Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764–95, und sein musikalischer Nachlaß*, in: *ZfMw* 3 (1921), S. 180–189; ders., *Das Convivium musicum (1570–1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz*, in: *ZfMw* 3 (1921), S. 588–605; ders., *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, Teil I: *Die Organisten*, in: *AfMw* 6 (1924), S. 324–353; ders., *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, Teil II: *Die Kantoren*, in: *AfMw* 8 (1926), S. 348–379; ders., *Die musikalischen Beziehungen zwischen Leipzig und der Oberlausitz*, in: *ZfMw* 9 (1926/27), S. 449–467; ders., *Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche*, in: *ZfMw* 11 (1928/29), S. 507–510; ders., *Ergänzung des Noteninventars der Peterskirche zu Görlitz*, in: *ZfMw* 16 (1933/34), S. 39–41; ders., *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium und Collegium Musicum im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Neues Lausitzches Magazin* 112 (1936), S. 76–155.

Einleitend sollen die Biographien von vier Görlitzer Komponisten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts vorgestellt werden. Lebensweg und Wirken des Meistersingers Adam Puschmann zeigen in aller Deutlichkeit die Vernetzung von Görlitz mit den Städten Nürnberg und Breslau. Geboren 1532 in Görlitz, erlernte Adam Puschmann<sup>2</sup> zunächst das Schneiderhandwerk, ging dann auf Wanderschaft und kam über Augsburg nach Nürnberg zu Hans Sachs. Bei ihm studierte er über sechs Jahre hinweg die Regeln des Meistersanges und schrieb auch eigene „Töne“ (Meistersingermelodien) – insgesamt angeblich 36 – von denen sogar sein Lehrer Sachs zumindest einen für seine Lieder verwendete.<sup>3</sup> Bald nach seiner Rückkehr nach Görlitz gab er das Schneiderhandwerk auf, führte die von Hans Sachs übernommene Tradition der Fastnachtsspiele ein und gründete die Görlitzer Singschule, eine der am nördlichsten gelegenen Meistersingerschulen überhaupt. Als Schöpfer von eigenen Tönen sind auch die Görlitzer Meistersinger Wolf Brantner („Brantnerweise“) und Georg Rimer („Lied im langen Ton Maienschein“) zu nennen. In Görlitz entstand Puschmanns bekannte theoretische Schrift *Grunntlicher Bericht des Deudschen Meister Gesangs und der deutschen Versen oder Rittmis*. Darin werden Verse, Reime, Töne und Lieder mitgeteilt, eine Tabulatur mit den Strafartikeln, die Schulordnung sowie drei eigene nach den strengen Regeln geschriebene Meisterlieder. Der Druck erschien zuerst 1571 in Görlitz und erlebte noch weitere Auflagen. Material über diesen bedeutenden Görlitzer findet sich auch in Breslau, wo Puschmann als deutscher Schulmeister lehrte, auch den Meistersang pflegte und schließlich im Jahre 1600 starb.<sup>4</sup>

Eine weitere aus Görlitz stammende Musikerpersönlichkeit war Albinus Fabritius. Er wurde um 1560, also eine Generation nach Puschmann, geboren. Nach musikalischer Ausbildung in seiner Heimatstadt, vielleicht bei dem Kantor Johann Winckler, ging auch er auf Reisen, zunächst nach Dänemark. Danach wirkte er bis zu seinem 1635 erfolgten Tod fast fünf Jahrzehnte lang in der Steiermark. Musikgeschichtliche Bedeutung erlangte er mit seinem sechsstimmigen Motettenwerk *Cantiones Sacrae*, das 1595 in Graz gedruckt wurde. Mit einem vom Madrigal hergeleiteten Kontrastprinzip, dabei die homophone Grundlage des Satzes gern durch Scheinpolyphonie verschleiern, steht er stilistisch am Übergang zu einer neuen musikgeschichtlichen Epoche.<sup>5</sup> Dank der Übernahme in Erhard Bodenschatz' *Florilegium Portense* (1603) waren die Motetten von Fabritius in Mitteldeutschland verbreitet – wie auch schon ein Wittenberger Druck von 1585<sup>6</sup> zeigt. Dabei störte es offensichtlich nicht, dass der protestantisch Getaufte – in Görlitz wurde bereits 1525 die „neue Lehre“ eingeführt – konvertierte und in der Steiermark sogar das Amt eines „Gegenreformationskommissärs“ ausübte.

Auch der 1563 in Görlitz geborene Thomas Fritsch konvertierte zum Katholizismus und wirkte als Kreuzherr an St. Matthias in Breslau. Seine Werke gelangten hauptsächlich im protestantischen Mitteldeutschland zur Aufführung, was nach Fritz Feldmann

2 Noch heute gibt es Verwechslungen mit seinem Bruder Zacharias Puschmann, der seit 1569 als Kantor in Görlitz wirkte.

3 Johann Christoph Wagenseil erwähnt in seinem Nürnberger Druck *Buch Von der Meister-Singer Holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten, u. Lehr-Sätzen* noch 1680 (S. 335) Puschmanns Stieglitzweis.

4 Vgl. seine Komposition *Dass Christus erstanden ist* auf der CD *Lusatia Superior (Musik im Oberlausitzer Städtebund)*, raumklang 9602.

5 Hellmut Federhofer, *Albinus Fabritius*, in: MGG, Bd. 3, Kassel u. a. 1954, Sp. 1708–1709, hier Sp. 1709.

6 *Ich weiß, dass mein Erlöser lebt*, 5 v., RISM A/I: F 39.



auf den „interkonfessionellen Charakter seiner Musik“<sup>7</sup> hindeutet. Sein *Novum et insigne opus*, eine Sammlung von 119 vielstimmigen Gesängen, posthum 1620 in Breslau erschienen, gehörte zum festen Repertoire mitteldeutscher und schlesischer Kantoreien.

Schließlich zog es auch einen vierten Görlitzer Musiker aus seiner Geburtsstadt in die Fremde: Johannes Nucius, geboren 1556 und Schüler von Johann Winckler, trat in den Zisterzienserorden ein und leitete als Abt das kleine oberschlesische Kloster Himmelwitz. Nucius genoss als Komponist und Gelehrter hohes Ansehen und ließ seine Werke in Prag sowie in Liegnitz drucken. Auch er widmete sich der Motette (mehr als 100 Werke sind überliefert), hinzu kamen Messvertonungen. Von größerer Nachwirkung auf das Barockzeitalter war jedoch seine theoretische Schrift *Musices Poeticae* (Neiße 1613) mit wichtigen Ausführungen zur Klassifikation der musikalischen Figuren.

Diese vier Görlitzer „Stadtkinder“ also hatten in ihrer Heimatstadt mit Sicherheit eine gründliche musikalische Ausbildung erhalten. Drei von ihnen wirkten – nunmehr als Katholiken – in Schlesien oder Österreich, jedoch hatte ihr Werk von hier aus eine überkonfessionelle Ausstrahlung. Mit den gedruckten und handschriftlich verbreiteten Kompositionen konnten sie wiederum Einfluss auf das mitteldeutsche und speziell das Görlitzer Musikleben ausüben.

Zahlreiche Musiker, die aus Görlitz kamen, fanden in anderen deutschen Städten Anstellung, wie z. B. Christoph Zacharias (amt. 1559–1583), einer der Vorgänger von Michael Praetorius an St. Marien in Frankfurt (Oder). Vor allem aber lassen sich Kantoren, Organisten und Theologen aus Görlitz in Schlesien nachweisen. So wirkten etwa Georg Arnold als Domorganist in Breslau und Karl Jänichen sowie Christian Gottlieb Brumme als Organisten im niederschlesischen Sprottau. Musikgeschichtlich bedeutsam ist auch Johann Friderich (von Görlitz), der als Theologe in Morlin (heute Murzynno) tätig war. Sein Druck *Fugarum libellus* (Frankfurt [Oder] 1601) enthält Kanons über Kirchenlied- und Bibeltex te sowie Kontrafakturen (z. B. von Orlando di Lasso). So entstanden Werke, die – wie der Bearbeiter schrieb – auch „bei fröhlicher Geselligkeit zu brauchen“<sup>8</sup> waren.

Umgekehrt zog es etliche schlesische Organisten, Kantoren und Theologen nach Görlitz. Sie kamen vor allem aus Sagan, aber auch aus Bunzlau, Marklissa und Freystadt oder aus dem allerdings schon polnischen Rawitsch.<sup>9</sup> Auch die Gruppe der schlesischen Lateinschüler war in Görlitz immer sehr groß. Im Zuge der Gegenreformation verstärkte sich der Zuzug protestantischer Schlesier in die Lausitz.

In Görlitz wirkten während des gesamten 17. Jahrhunderts Kantoren und Organisten, deren Kompositionen für eine reiche kirchenmusikalische Praxis sorgten. Von diesen Kompositionen wie auch vom sonstigen Görlitzer Repertoire ließen der Brand von 1691 und andere Ereignisse kaum etwas übrig. Kantor Christian Möller beklagte nach dem großen Brand den Verlust „viel tausend der schönsten und kostbarsten Musicalischen Stücke“.<sup>10</sup> Im Nachlass des seit 1764 als Kantor in Görlitz tätigen Georg Gottfried Petri

7 Fritz Feldmann, *Thomas Fritsch*, in: MGG, Bd. 4, Kassel u. a. 1955, Sp. 973–975, hier Sp. 974.

8 Daniela Garbe, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephan zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts*, 2 Teile, Wiesbaden 1998, Teil 1, S. 132–136.

9 Marklissa: Johann Albinus (1550–1558 Organist); Sagan: Balthasar Curtnitz (1568 Kantor), David Decker (1649–1680 Organist), Bartholomäus Sedulich (1618–1619 Kantor); Bunzlau: Andreas Theseus (1638–1669 Kantor); Freystadt: Abraham Nicius (1619–1635 Kantor); Rawitsch: Abraham Petzold (1695–1702 Organist).

10 Gondolatsch, *Die Kantoren* (wie Anm. 1), S. 358.

befanden sich einst ca. 1.200 Kompositionen, darunter 821 eigene und 104 von Telemann – dies sei nur erwähnt, um einen Eindruck von der Quantität der ehemaligen Bestände zu vermitteln.<sup>11</sup>

Der Kantor der Hauptkirche St. Peter und Paul war zugleich auch Musiklehrer an dem 1565 errichteten Gymnasium, in dessen Rangordnung er zumeist als Quartus fungierte. Sein wichtigstes künstlerisches Instrument für die Figuralmusik war der Chorus symphonicus (auch Chorus musicus). Unter den von Max Gondolatsch näher untersuchten Görlitzer Kantoren treten einige Persönlichkeiten als Komponisten besonders hervor. Aus diesem Kreis ist für das ausgehende 16. Jahrhundert der schon mehrfach erwähnte Johann Winckler zu nennen, dessen überlieferte Handschriften und Drucke u. a. in Zwickau und Löbau aufbewahrt werden. Leider ging ein Großteil seiner ungedruckten Werke, darunter zahlreiche Messvertonungen, verloren. Winckler war Lehrer von Nucius, vermutlich auch von Fritsch. 1582 musste er sein Amt wegen ungebührlichen Verhaltens im Weinkeller und Respektlosigkeit gegenüber dem Rektor sowie wegen „Unfleisses im Amt“ aufgeben, konnte jedoch trotzdem in ein Pfarramt nach Zodel bei Görlitz wechseln.

Von 1702 bis 1729 versah der aus Thüringen stammende Christian Ludwig Boxberg das Organistenamt an St. Peter und Paul. Der Schüler von Nicolaus Adam Strungk und dem Leipziger Thomaskantor Johann Schelle hinterließ u. a. die 1698 in Ansbach uraufgeführte deutsche Oper *Sardanapulus*,<sup>12</sup> weitere namentlich bekannte Opern von ihm sind verschollen. In Görlitz dürften aber vor allem seine Kantaten (darunter auch Ratswahlkantaten) erklingen sein. Sie zeigen sich teils als Choral-, teils als Bibelkantaten und stehen der Oper nahe. Etwa 50 Kantaten aus Boxbergs frühen Görlitzer Amtsjahren sind sowohl in mitteldeutschen Kantoreien (Mügeln, Grimma, Luckau) als auch im schwedischen Lund überliefert.

Über die reiche Musikpflege in Kirche, Schule, Convivium musicum, Stadtmusik und Collegium musicum geben uns unterschiedliche Quellen Auskunft. Handschriftliche und gedruckte Werke Görlitzer Barockkomponisten haben sich leider fast ausschließlich nur außerhalb der Stadt erhalten. Dazu gehören auch die in Görlitz gedruckten Musikalien, von denen jedoch Inventarverzeichnisse überliefert sind. Auch die Widmungen von zumeist gedruckten Werken auswärtiger Komponisten an Görlitzer Personen oder Institutionen geben wichtige Aufschlüsse. Weiterhin dokumentieren die alten Peterskirch-Rechnungen im Gemeinde-Archiv die Anschaffung von Musikalien. Diese Kompositionen, z. T. acht- und mehrstimmig, machen deutlich, zu welchen bedeutenden künstlerischen Leistungen die Görlitzer Kantorei in der Lage war. Ähnliches muss für das bis Mitte des 17. Jahrhunderts bestehende Convivium musicum angenommen werden, das sich besonders der Pflege der Werke von Jacob Handl (Gallus) widmete.

Für die Kantorei der Peterskirche liegen Noteninventare aus den Jahren 1593 und 1650/51 vor. Das hier ausgewiesene Repertoire unterscheidet sich nicht wesentlich von dem anderer mitteldeutscher Kantoreien. Während Ende des 16. Jahrhunderts Kompositionen von Orlando di Lasso, Josquin des Prés, Clemens non Papa und Jacob Handl (Gallus) dominierten – also durchweg katholische Meister mit vorwiegend lateinischem

11 Gondolatsch, *Georg Gottfried Petri* (wie Anm. 1), S. 188.

12 Hans Mersmann, *Christian Ludwig Boxberg und seine Oper Sardanapulus Ansbach 1698 mit Beiträgen zur Ansbacher Musikgeschichte*, Berlin 1916.

Musiziergut –, setzten sich Mitte des 17. Jahrhunderts vor allem die deutschsprachigen Werke von Demantius, Albert, Schein, Schütz, Hammerschmidt, Vulpius u. a. durch. Aus dem regionalen Umfeld sind Werke von Andreas Hammerschmidt (Zittau), Sigismund Ranisius (Cottbus), Michael Lohr (Dresden), Tobias Zeutschner (Breslau) und Antonio Scandello (Dresden) zu nennen. Offensichtlich sang man die Kompositionen des Freiburger Domkantors Christoph Demantius besonders gern. 1614 widmete er den ersten Teil seiner *Newen Deutschen Lieder*<sup>13</sup> den „12 Directoren der Musicalischen Versammlung zu Görlitz in Ober-Lausitz“, womit er das Görlitzer Convivium meinte. Noch 1672 wurde dessen schon 1602 gedruckte *Trias precum vespertinarum* angeschafft, da „die alten partes nicht mehr können gebrauchet werden“.<sup>14</sup> Die Sammeldrucke von Johannes Donfried gehörten gleichfalls zum bevorzugten Repertoire; für die *Promptuarii Musici I–III* entrichtete man sogar Fuhrlohn von Straßburg nach Görlitz. Ähnliches traf für Anschaffungen aus Zittau, Cottbus und Dresden zu. Nachdem der große Brand von 1691 die Orgeln und sämtliche Kantoreinoten vernichtet hatte, wurde der Kantor beauftragt, wenigstens das Notwendigste an Notenmaterial in Leipzig anzukaufen.

Hatte man schon im 16. Jahrhundert in der Kirchenmusik gelegentlich reine A-capella-Musik durch Instrumente verstärkt, lässt sich nach 1600 eine deutliche Zunahme des Instrumentalen feststellen. Der langjährige Kantor Christoph Möller führte zur Orgelweihe in der Peterskirche am 7. Mai 1696 eine reich besetzte Festmusik auf.<sup>15</sup> Durch die Einbeziehung der mindestens seit 1587 nachzuweisenden Stadtpfeifer (Stadtmusik) waren solche großen Unternehmungen zu realisieren. Der Stadtpfeifer konnte sechs Gesellen beschäftigen. Seine Kompanie war „schuldig, alle hohen Feste, Sonn- und Feiertage in der Kirche beim Gottesdienste auf dem Singechor- und Orgel, sowohl mit blasenden als besaiteten Instrumenten die Musik zu verrichten“.<sup>16</sup> Hinzu kam u. a. das tägliche Choralblasen vom Rathausturm. Mit den Bierfiedlern aber auch mit den Organisten hatten die Stadtmusiker fast ständig Auseinandersetzungen bezüglich der musikalischen Ausrichtung von Hochzeiten. Dem Organisten Andreas Schellhorn wurde 1643 vom Rat befohlen, „dass er hinfort auf Hochzeiten, Verlöbnissen und in Gesellschaften, mit Geigen oder andern Instrumenten, welche dem Stadtpfeiffer zustehn, nicht mehr aufwarten, noch keinen Jungen auf Geigen mehr lernen soll“.<sup>17</sup>

Groß ist die Zahl der Komponisten, die ihre Werke Görlitzer Repräsentanten schickten oder widmeten. Dafür erhielten sie dann zumeist ansehnliche finanzielle Gegenleistungen. In Einzelfällen lassen sich die betreffenden Kompositionen bzw. Sammlungen rekonstruieren, wie beim *Opus musicum* von Jacob Handl (Gallus) oder den elfstimmigen *Motettae dunius et duarum vocum* an elf namentlich genannte Mitglieder des Görlitzer Collegium musicum bzw. der *Musikalischen Gespräche über die Evangelia* (1655) und der *Musikalischen Andachten* (5. Teil, 1653) von Andreas Hammerschmidt. Ähn-

13 Es handelte sich dabei um fünfstimmige Bearbeitungen der *Tricinien* des um 1587 in Breslau früh verstorbenen Gregor Lange.

14 Gondolatsch, *Ergänzung des Noteninventars* (wie Anm. 1), S. 41.

15 Aus dem in Görlitz gedruckten Text ergeben sich folgende Besetzungen: „Sonate a 9 con 6 Trombett. 2 Paar Tamb. in 2 Choris & Org. Aria I: Tenore solo, Arpa doppio & Clavicymb., Sonate a 22 con 6 Trombett. 2 Paar Tamb. in 2 Chor., 2 Violin., 2 Violis, Fagotto, 2 Cornettinis, 3 Tromb., 2 Flaut., Violon, Arpa dopp. & Organ. 2 Cant., Alto, 2. Ten. Basso, 6 in Ripien. Aria II: in 8 Stanzen, jede mit anderer Besetzung; Sonate a 19, Arie III–VI, Schlusschor“. Gondolatsch, *Die Kantoren* (wie Anm. 1), S. 358.

16 Gondolatsch, *Görlitzer Musikleben* (wie Anm. 1), S. 49.

17 Gondolatsch, *Die Organisten* (wie Anm. 1), S. 329.

liche Dedikationen gab es u. a. von Johann Knöfel, Sigismund Ranisius und Antonio Scandello. Johann Rosenmüller dedizierte seine *Studentenmusik*, ein Instrumentalwerk von 1654, dem Rat, obwohl Görlitz keine Universitätsstadt war. Christoph Demantius widmete seine 1610 in Leipzig gedruckte *Corona harmonica* den Bürgermeistern der Sechsstadt, nachdem er schon 1600 den Görlitzern „dedizierte gesenge“ geschickt hatte,<sup>18</sup> Bartholomäus Gesius die 1588 in Wittenberg gedruckte *Johannespassion* dem Bürgermeister und Rat der Stadt Görlitz. 1650 „verehrte“ schließlich Heinrich Schütz der Görlitzer Kirche seine *Symphoniae Sacrae III*, wobei ein Bote das Werk von Dresden nach Görlitz brachte.<sup>19</sup>

Der Hamburger Organist Petrus Quellmann kam 1688 nach Görlitz und widmete dem Rat „6 partien auff's Clavier“,<sup>20</sup> d. h. also Orgelmusik. Johann Christoph Pezel, dessen Instrumentalwerk verbreitet war, widmete 1686 sein *Opus musicum sonatorum* den Räten der Lausitzer Sechsstadt. Im 17. Jahrhundert hielt der Rat der Stadt Kontakte zu Komponisten zumindest in den Städten Bautzen, Dresden, Leipzig, Zittau, Freiberg, Cottbus, Seon, Königsberg, Weimar, Nürnberg, Ulm, Heidelberg, Frankfurt (Main) und Prag. Bedeutende auswärtige Musiker hielten sich zeitweilig in Görlitz auf und konnten Einfluss auf das Musikleben nehmen. Hier sei erneut auf Hammerschmidt verwiesen, der mehrfach die Stadt besuchte. Auch Heinrich Schütz, der mit dem Rat korrespondierte,<sup>21</sup> übernachtete mit seiner Kapelle im Oktober 1621 zweimal auf der Durchreise nach bzw. von Breslau innerhalb der Mauern der Stadt.<sup>22</sup>

Wesentlich früher als in den anderen Städten des Sechsbundes gab es in Görlitz eine Druckerei. Bereits um 1530 war der Buchführer Thomas Winckler zeitweilig hier als Drucker tätig. Der Drucker Ambrosius Fritsch (1523–1593), ein Verwandter des erwähnten Thomas Fritsch, pflegte enge Beziehungen zu den Städten Prag, Wien, Breslau, Stettin, Danzig, Leipzig, Bremen, Helmstedt, Lübeck u. a.<sup>23</sup> Obwohl sich die Görlitzer Verleger nicht mit der Produktivität der Druckereien in Dresden oder gar Leipzig messen konnten, brachten sie einige bemerkenswerte Veröffentlichungen heraus. Vielfach handelte es sich um Trauer- oder Hochzeitskasualien, wie das vierstimmige *Ehrenliedlein* von Johann Winckler.<sup>24</sup> Samuel Becker (Bautzen)<sup>25</sup> und Christoph Demantius (Leipzig)<sup>26</sup> ließen ihre Werke ebenfalls in Görlitz drucken. In diesem Zusammenhang ist auch das musiktheoretische Werk *Quaestiones musicae brevissimae e variis authoribus excerptae* (1573) von Kantor Georg Dietrich aus Meißen zu nennen. Bereits 1572 wurde Heinrich

18 Gondolatsch, *Das Convivium musicum* (wie Anm. 1), S. 594.

19 8. Mai 1651: „Churf. durchl. Capelmeistern H. Heinrich Schützen, weil er hiesiger Kirche den dritten Teil seiner Geistlichen Symphonien verehret, 2 Ducaten = 4 sch. 8 kr. Dem Boten Trinckgeld 18 kr.“ (Gondolatsch, *Ergänzung des Noteninventars* [wie Anm. 1], S. 39).

20 Gondolatsch, *Die Organisten* (wie Anm. 1), S. 329. Über den Hamburger Organisten Quellmann war nichts Näheres zu ermitteln.

21 In einem Schreiben vom Dezember 1647 geht es um die „Zulassung des Orgelschlagens“, da durch die Landestrauer infolge des Todes von dem dänischen Kronprinzen Christian (V.) jegliches Instrumentalspiel verboten war (Stadtarchiv Görlitz: *liber missivarum 1647–1648*, Bl. 327).

22 Kennzeichnend für das hohe Ansehen des Dresdner Hofkapellmeisters ist eine Zuwendung von 4 Talern für die am 25. Januar 1648 erfolgte Heirat von dessen Tochter Euphrosyne durch den Rat der Stadt Görlitz (Stadtarchiv Görlitz: *Cammer Rechnung von Egidij 1647 biß Egidij Ao 1648*).

23 Eberhard Thiel, *Ambrosius Fritsch*, in: MGG2, Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp.161f., hier Sp. 161.

24 *Wol dir, du hast es gut*, 5 v. (Görlitz 1581).

25 *Ach Jesu Christ*, 5 v., zum Ableben von Kurfürst Johann Georg I. (Görlitz 1657).

26 *Melos euphematicon*, 6 v., (Görlitz 1595).

Fabers weitbekanntes Lehrwerk *Ad musicam practicam* in Görlitz veröffentlicht. Von Hammerschmidt erschien 1649 hier eine Hochzeitskomposition.<sup>27</sup> Ambrosius Fritsch brachte 1585 ein Gesangbuch unter dem Titel *Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis* heraus, dem schon 1587 eine weitere Auflage folgte.<sup>28</sup> Die vierstimmigen meist lateinischen Gesänge, wohl von Kantor Georg Rhon(ius) zusammengestellt, waren für den Schulgesang bestimmt. Der genannte Drucker Ambrosius Fritsch setzte mit seinem vielgestaltigen typographischen Material die höchsten Maßstäbe.<sup>29</sup> Freilich nehmen sich die wenigen Musikdrucke unter den ca. 650 belegten Drucken von ihm bzw. seinen Erben<sup>30</sup> bescheiden aus. Fritsch war auch Lehrmeister von Nikolaus Schneider (Sartorius), der in Liegnitz wichtige Notendrucke publizierte. Ein bei Rambau (Rhambaw) d. J. 1611 erschienenenes Gesangbuch enthielt bereits 700 geistliche Lieder. Höhepunkt des Görlitzer Notendrucks ist jedoch das sogenannte *Görlitzer Tabulatur-Buch* (SSWV 441–540) von Samuel Scheidt. Das bei Martin Herman 1650 gedruckte Werk enthält 100 vierstimmige geistliche Lieder „Für die Herren Organisten mit der Christlichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel desgleichen auch zu Hause zu spielen und zu singen“.<sup>31</sup>

Musikalien bildeten immer nur einen kleinen Teil der Erzeugnisse, unter denen die theologischen Publikationen vorherrschten. Bedeutung für den Liedgesang hatten jedoch die Dichtungen des Görlitzer Oberpfarrers Martin Moller. Der einstige Kantor, der auch längere Zeit im Schlesischen wirkte, ist heute noch mit zwei Choraltexen im Evangelischen Gesangbuch vertreten.<sup>32</sup>

In der Ratsschulbibliothek Zwickau befindet sich eine bisher noch nicht ausgewertete Handschrift Görlitzer Herkunft.<sup>33</sup> Als einer der Kopisten wird Johann Wenceslaus Heinke genannt, der ab 1688 Konrektor am Görlitzer Gymnasium war und tragischerweise unmittelbar vor seiner Trauung verstarb. Die Sammelhandschrift enthält 72 vorwiegend deutsche A-cappella-Gesänge zu zwei bis sechs Stimmen. Die Handschrift diente als Direktionsstimme, vermutlich eines Görlitzer Kantors aus dem späten 17. Jahrhundert. Sie vermittelt einen guten Einblick in die während des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts übliche gottesdienstliche Musikpflege in Görlitz. Einige der anonymen Choräle finden sich auch in dem etwa gleichzeitig entstandenen *Leipziger Gesangbuch* des Oberlausitzers Gottfried Vopelius (1682). Dass es sich hier um oberlausitzisches Repertoire handelt, zeigen die wenigen Autorenangaben: Andreas Hammerschmidt und Moritz Edelmann (beide Organisten in Zittau), Christoph Peter (Kantor in Guben) sowie Tobias

27 *Stölichen Schießen bei der Hochzeit Herrn Rothens zu Zittau* (Görlitz 1649).

28 Die Vorrede schrieb Kantor Georg Rhon (amt. 1582–1584), so dass er als Herausgeber des Gesangbuches angenommen werden muss. Vermutlich ist er auch der Autor der Hochzeitskomposition *Gratulatoria in sacrum nuptiale*, 4 v. (Görlitz 1584). Zu diesen Gelegenheitskompositionen gehören ebenfalls die Melodie *Kom Sünder groß mit wahrer Buß* von Anna v. Niebelschütz, Görlitz 1601, (RISM A/I: NN 682), s. *Erbe deutscher Musik* 79, Nr. 1, und die drei verschollenen mehrstimmigen Trauergesänge in den „Epicedia in obitum [...] Pauli Obermeieri, Rectoris Scholae Cygnaeae“ *Justus perit et non est recogitat* (Cornelius Freundt), *Iustorum animae in Deo sunt* (Urbanus Langhans) und *Ecce Dominus veniet* (Balthasar Crusius), Görlitz 1591.

29 Hagen Schulz, *Bleisatz, Druckerschwärze und Papier. Anfänge des Buchdrucks in der Oberlausitz. Sonderausstellung im Stadtmuseum Bautzen*, in: *Neues Lausitzisches Magazin*, Neue Folge 7 (2004), S. 159–161, hier S. 161.

30 Ebd.

31 Siehe Titelblatt.

32 *Heilger Geist, du Tröster mein und Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (Evangelisches Gesangbuch Nr. 128 und 146).

33 D-Z: Sign. Mus. 83.2.

Zeutschner (Organist in Breslau).<sup>34</sup> Drei anonyme Arien für Discant und Generalbass, wahrscheinlich von einem Görlitzer Kantor, kennzeichnen weiterhin die gottesdienstliche Praxis der Zeit.

Ähnlich wie in Zittau unter Rektor Christian Weise und Kantor Andreas Hammerschmidt erfuhr auch in Görlitz das Schultheater eine große Blüte. Mindestens seit Mitte des 16. Jahrhunderts sind mehrere Rektoren<sup>35</sup> dichterisch in Erscheinung getreten. Die Texte wurden zumeist von den Kantoren vertont, wobei auch Musik von Andreas Hammerschmidt einbezogen wurde. Leider haben sich davon nur ganz vereinzelt musikalische Werke erhalten. Solche Komödien, die nicht nur Chöre, sondern zunehmend auch Arien und Rezitative enthielten, erklangen besonders zu Schulfesten, Hochzeiten und anderen Anlässen. Hier sind in erster Linie die schon von Hans Mersmann<sup>36</sup> herausgegebenen *Musikalischen Sachen, welche Bey der Christ-Geburthhandlung (1668) sind gebraucht worden* zu nennen. Ein *Hymenäisches Freuden=Spiel* von 1667 zur Hochzeit von Rektor Christian Funcke „über die Schaffergesänge, wie solche von Hrn. Opitzens in seiner Daphne ausgesetzt und in iedem Actum, doch auf andrer arth, eingetheilet“<sup>37</sup> vermittelt einen Einblick in die Musikpraxis am Görlitzer Gymnasium. Als Komponist kommt am ehesten Kantor Andreas These (Theseus) in Frage. Es handelt sich um drei- bis fünfstimmige Chorlieder unter Einbeziehung einer Bassstimme. Vier Jahrzehnte früher hatte bereits Heinrich Schütz diesen Opitz-Text vertont.

Eine enge Verbindung hatte Görlitz neben den guten schlesischen Beziehungen zu Leipzig. Zahlreiche Görlitzer Kantoren und Organisten – von den Theologen und Pädagogen ganz abgesehen – erhielten ihre wissenschaftliche Ausbildung in Leipzig.<sup>38</sup> Nach dem Anschluss von Görlitz an Kursachsen konnten sich diese Kontakte noch vertiefen, wobei auch von Görlitz wichtige Impulse ausgingen. Die „Görlitzer Schulpursche[n]“ musizierten 1686 in Leipzig ein Drama „zum heiligen Christ“. Johann Christoph Gottscheds „Deutschübende Poetische Gesellschaft“ ging auf eine 1697 gegründete Poetengesellschaft zurück, zu dessen Gründungsmitglied neben mehreren in Leipzig studierenden Görlitzern der spätere Kantor Johann Christoph Urban gehörte.<sup>39</sup>

Nicht unwichtig für unser Thema sind die Beziehungen zum Leipziger Thomaskantorat. Einige Musiker aus der Region übten dieses angesehene Amt aus, zu nennen sind Johannes Herrmann (Zittau), Johann Gottfried Schicht (Reichenau) und Ernst Friedrich Eduard Richter (Großschönau). Mehrfach hatten sich auch Görlitzer um diese Position beworben. Einige später in Görlitz tätige Musiker erhielten in Leipzig eine gute musikalische Ausbildung. Dazu gehörten Christian Ludwig Boxberg als Schüler von Thomaskantor Johann Schelle, ebenso der schon genannte Johann Christoph Urban. Georg

34 Zeutschners Komposition *O Trauerstund! u. stock=dick finstrer Tag!* für C., A., T., B. ist auch als Brieger Druck (o. J.) belegt.

35 Petrus Vincentius (später in Breslau), Joachim Meister, Martin Mylius, Caspar Dornavius.

36 Franz-Jochen Machatius, *Görlitz*, in: MGG, Bd. 5, Kassel u. a. 1956, Sp.408–426, hier Sp. 418.

37 *CARTEL Des Hymenäischen Freuden=Spiele/ Welches [...] Das sämptliche in dem Gymnasio neu auffgerichtete und wohlangeordnete COLLEGIUM MUSICUM, Und in solchem die singende Schaffër=Gesellschaft [...] auf öffentlichem Schauplatz im Creutzgang des unlängst erneuerten Closters [...] Vorzustellen und abzulegen gewillet ist* (PL-WRu: Milich fol. 129, Bl. 338r–339v, 359r–367v).

38 Gondolatsch nennt in diesem Zusammenhang für die ältere Zeit die Kantoren Petrus Ritter, Zacharias Richter, Petrus Ritter, Christoph Möller, Johann Christoph Urban, Christoph Daniel Urban sowie die Organisten Johann Heigius und David Nicolai. Gondolatsch, *Die musikalischen Beziehungen zwischen Leipzig und der Oberlausitz* (wie Anm. 1), S. 450f.

39 Eberhard Preußner, *Akademie*, in: MGG, Bd. 1, Kassel u. a. 1949, Sp. 188–199, hier Sp. 197.

Gottfried Petri bewarb sich 1755 vergeblich um die Nachfolge Harrers im Leipziger Thomaskantorat. Petris Nachlass enthielt auch einige Werke von Johann Sebastian Bach.

Mehrere Thomaskantoren kamen aus Görlitz oder erhielten hier ihre musikalische Ausbildung, so der 1703 in Görlitz geborene Gottlob Harrer, der – vom Grafen Brühl protegiert – schon ein Jahr vor Bachs Tod zu dessen Nachfolger bestimmt wurde. Nicht zu vergessen ist Johann Adam Hiller (geb. in Wendisch Ossig bei Görlitz), der von 1740 bis 1745 das Görlitzer Gymnasium besuchte, hier im Collegium Musicum den Kontrabass spielte, eine spätere Berufung in das Görlitzer Kantorat jedoch ablehnte. Der Görlitzer David Nicolai war ein Schüler Bachs und erhielt – wohl auch durch dessen Bemühungen – 1730 das Organistenamt in seiner Heimatstadt. Unter den Mitbewerbern befand sich mit Johann Caspar Vogler ein weiterer Bach-Schüler. Einige gedruckte Choräle von Nicolai haben sich erhalten, leider sind aber seine Ratswahlkantaten verloren. Sein Sohn David Traugott, der ihm 1764 im Amt folgte, war schon als Neunjähriger ein bekannter Organist und Interpret der Werke Bachs. Auch dessen Sohn Carl Samuel Traugott, zunächst Adjunkt, ab 1799 Nachfolger seines Vaters, galt nach Gerber als „einer der größten jetzt lebenden Orgelspieler“.<sup>40</sup>

Die beiden Orgeln der Peterskirche wurden beim großen Stadtbrand ebenfalls ein Raub der Flammen. Daraufhin erbaute der aus Sorau stammende Eugen Casparini zwischen 1697 und 1703 die sogenannte „Sonnenorgel“.<sup>41</sup> Mit ihren 56 klingenden Stimmen auf drei Manualen und Pedal (der architektonisch wertvolle Prospekt des Görlitzer Bildhauers J. Conrad Büchau [Buchau] ist erhalten) übertraf sie quantitativ Gottfried Silbermanns Orgel für die Katholische Hofkirche in Dresden. Allerdings war das Görlitzer Werk schwer spielbar, was auch Bach kritisierte. Er soll sie als „Pferds-Organ“ bezeichnet haben, deren Spiel einer „Rossmäßigen Arbeit“ bedürfe.<sup>42</sup>

Über Jahrhunderte gab es in der Oberlausitzischen Stadt Görlitz ein intaktes und reiches Musikleben, das sich – abgesehen von den engen Kontakten zu Schlesien – in Struktur, Organisation und Repertoire nicht wesentlich von dem anderer mitteldeutscher Städte unterschied. In einer Grenzregion gelegen, waren die weit über die Oberlausitz hinausreichenden Kontakte für die Görlitzer Musikpflege von größtem Nutzen. Andererseits wurde Görlitz wiederum zum Ausgangspunkt vielfältiger und nachhaltiger musikalischer Impulse, die weit über die Oberlausitz hinausführten.

40 Rudolf Eller, *David Traugott Nicolai*, in: MGG, Bd. 9, Kassel u. a. 1961, Sp. 1451f., hier Sp. 1452.

41 Der Name entstand, weil die Pfeifen der zwölffachen Pedalmixtur strahlenförmig um goldene Sonnengesichter angeordnet wurden.

42 *Bach-Dokumente*, Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1969, S. 389.

## Anhang

Die folgende Liste rekonstruiert das reiche Görlitzer Musik-Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie stützt sich vor allem auf das „Inventarium des Chores in St. Peter“<sup>43</sup> (14.9.1593), das knapp 50 Titel enthält. Weitere Notenexemplare können aus den Rechnungen der Peterskirche von 1638 bis 1672 erschlossen werden.<sup>44</sup> In diesen Unterlagen fehlen jedoch noch einige dem Rat der Stadt Görlitz bzw. einzelnen Ratsmitgliedern dedizierte Kompositionen, deren Existenz für Görlitz mit Sicherheit angenommen werden darf. Die betreffenden Werke werden in der folgenden Aufstellung durch ein Sternchen gekennzeichnet. Einige in Görlitzer Offizinen gedruckte, aber nicht anderweitig in der Stadt nachweisbare Werke, sind dagegen mit zwei Sternchen ausgewiesen. Manche von ihnen waren direkt für den Görlitzer Gebrauch in Schule und Gottesdienst bestimmt.

Nicht in der nachfolgenden Aufstellung enthalten sind die in den Akten oft nur sehr allgemein erwähnten Kompositionen Görlitzer Kantoren und Organisten. Es fehlen ebenfalls die nicht bekannten Notenbestände des Convivium musicum sowie einzelner Mitglieder dieser Gesellschaft.<sup>45</sup> Über die einst vorhandenen Notenschätze des Gymnasiums fehlen gleichfalls nähere Angaben.<sup>46</sup>

## Sammeldrucke

*Thesaurus musicus* (Hrsg. Johann Montanus, Ulrich Neuber, Nürnberg), Bd. 1 [RISM B/I/1: SD 1564<sup>1</sup>]

*Magnificat, Beatissimae Dei paraeque Virginis Mariae canticum* (Hrsg. Friedrich Lindner, Nürnberg) [RISM B/I/1: SD 1591<sup>1</sup>]

*Tripartitus ss. concertuum fasciculus, sive trium [...] Giacomo Finetti, Petri Lappi et Julii Belli* [RISM A/I: F 829]

*Promptuarii musici concertus ecclesiasticos, pars I-III* (Hrsg. Johann Donfried, Trier) [RISM B/I/1: SD 1622<sup>2</sup>]

*Viridarium musico-marianum* (Hrsg. Johann Donfried, Trier) [RISM B/I/1: SD 1627<sup>2</sup>]

*Corolla Musica missarum* (Hrsg. Johann Donfried, Trier) [RISM B/I/1: SD 1628<sup>2</sup>]

## Einzeldrucke und -handschriften

Anovarii [?], 1593 eine nicht näher genannte Komposition

Samuel Becker, *Ach Jesu Christe, wie sind wir betrübet*, 5 v., Görlitz 1657 [RISM BB 1534 I, 1]\*\*

Joachim a Burck, *Johannespassion*, Erfurt 1650 [RISM A/I: B 4959] sowie 1593 eine nicht näher genannte Komposition

43 Stadtarchiv Görlitz: 860c/687. Gondolatsch kommt das Verdienst zu, als erster die Görlitzer Notenbestände aufgelistet zu haben. Diese heute schwer zugänglichen Publikationen (vgl. Gondolatsch, *Georg Gottfried Petri* [wie Anm. 1]; ders., *Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche* [wie Anm. 1]; ders., *Ergänzung des Noteninventars* [wie Anm. 1]) in ihrer unübersichtlichen Anlage rechtfertigen nach fast einem Jahrhundert eine erneute Veröffentlichung.

44 Evangelisches Gemeindeamt Görlitz.

45 Im Testament von Johann Glich von Milzitz, eines Mitglieds des Conviviums, werden 1619 genannt: „Diskant und Tenor des Lautenbuches von Wolff Heckel aus München, 1562“. Es handelt sich um die 2. Auflage von *Discant [Tenor] Lautten Buch, v. mancherley schönen vnd lieblichen stucken m. zweyen Lautten zuschlagen*, Straßburg 1562) und ein „Tabulaturbuch Georgii Frentzels, Frankfurt 1584“. Gondolatsch, *Ein alter Musikalienkatalog* (wie Anm. 1), S. 507.

46 Dass Kantoren und Organisten umfängliche private Notenbestände besaßen, zeigt der Nachlass des 1795 verstorbenen Kantors Georg Gottfried Petri. 1796 wurde in der *Oberlausitzer Monatsschrift* ein *Verzeichnis einer Sammlung von Kirchenmusiken, welche in richtigen Abschriften einzeln käuflich zu bekommen sind*<sup>47</sup> veröffentlicht. Es nennt ca. 1.200 Werke, 821 von Petri selbst. Unter den 45 genannten Komponisten dominieren die Werke von Georg Philipp Telemann (104) und Gottlob Harrer (48). Leider fehlen bei fast allen Werken Titel und Besetzungsangaben. Wir finden lediglich die für den kirchenmusikalischen Dienst entscheidende Einordnung in das *De tempore*. Das Schicksal dieser bedeutenden Sammlung ist unbekannt. Sie muss leider als verloren gelten.



- Leonhard Camerarius, *Dialogi duo* (1593 genannt)
- Samuel Capricornus, *Opus Musicum*, Nürnberg 1655 [RISM A/I: C 928]
- Jacobus Clemens non Papa, mehrere Messen, darunter eine siebenstimmige in *Libri cantionum sacrarum* (1593 genannt)
- Thomas Crequillon, 1593 eine nicht näher genannte vierstimmige Komposition
- Christoph Demantius, *Melos euphematicon*, Görlitz 1595 [RISM A/I: D 1546]\*\*
- Christoph Demantius, *Timpanum militare*, Nürnberg 1600 [RISM A/I: D 1531]\*
- Christoph Demantius, *Corona harmonica*, Leipzig 1610 [RISM A/I: D 1536]\*
- Christoph Demantius, *Trias precum Vespertinarum*, Nürnberg 1601 [RISM A/I: D 1533]. 1672 wird ein weiterer Stimmensatz erworben, „weil die alten partes nicht mehr können gebrauchtet werden“
- Mathias Gastritz, 1593 eine nicht näher genannte Komposition
- Bartholomäus Gesius, *Johannespasion*, Wittenberg 1588 [RISM A/I: G 1681]\*
- Heinrich Grimm, *Fasciculus Triciniorem Sacrarum* (1654 erworben)
- Andreas Hammerschmidt, *Dialogi*, 1. Teil, Dresden 1654 [RISM A/I: H 1942]
- Andreas Hammerschmidt, *Musicalische Gespräche*, Dresden 1655 [RISM A/I: H 1948]
- Andreas Hammerschmidt, *Motettae unius et duarum voce*, Zittau 1649 [RISM A/I: H 1946]
- Andreas Hammerschmidt, *Musicalische Andachten*, 5. Teil, Freiberg und Leipzig 1652 [RISM A/I: H 1934]
- Jacob Handl (Gallus), *Missae*, 4–6 v. (1593 genannt)
- Jacob Handl (Gallus), *Opus musicum*, 4 Bd., Prag 1586–1590 [RISM A/I: H 1980, 1981, 1982, 1985]
- Maximilian Heiland, 1593 eine nicht näher genannte Komposition
- Homer Herpol, *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg 1565 [RISM A/I: H 5187]
- Christian Hollander, *Missa in Regal* (1593 genannt)
- Josquin des Prés, Etliche Messen (1593 genannt)
- Johannes Knöfel, *Novae Melodiae*, Prag 1592 [RISM A/I: K 993], eine weitere Komposition wurde 1583 erworben
- Orlando di Lasso, *Selectissimae cantilenae* (1593 genannt)
- Orlando di Lasso, *Magnificat octo Tonorum* (1593 genannt)
- Orlando di Lasso, *Missae pstantis. artificium* (1593 genannt)
- Andrea Lemes, *Neotericum Opusculum Musicos*, Frankfurt 1614 [RISM A/I: L 1875]
- Michael Lohr, *Ander Theil Newer Teutscher und Lateinischer Kirchen Gesänge*, Dresden 1637 [RISM A/I: L 2761]
- J. Monavus, *Symbolum Monavi*, Görlitz 1595\*\*
- Johann Pezel, *Opus musicum sonatarum*, Frankfurt 1686 [RISM A/I: P 1698]\*
- Sebastiani Poetici [?], *missae*, darunter zwei sechsstimmige (1593 genannt)
- Petrus Quellmann, *6 partien auffßs clavier*, 1688 (vermutlich hs.)
- Zacharias Puschmann, *Missae 6. 5. 4 vocum scriptae* (hs.)
- Zacharias Puschmann, *Gründlicher Bericht des deudschen Meistergesanges*, Görlitz 1571 [RISM B VI<sup>2</sup>, S. 675]\*\*
- Siegmund Ranisius, *Sprüche, Lieder und Psalmen*, Dresden 1652 (1653) [RISM A/I: R 239]
- Georg Rhon [?], *Gratulatoria in sacrum nuptiale Wo der Herr das Haus bauet*, 4 v., Görlitz 1584\*\*
- Johann Rosenmüller, *Studenten-Musik*, Leipzig 1654 [RISM A/I: R 2564]\*
- Antonio Scandello, *Missae* (1576 erworben)
- Samuel Scheidt, *Tabulatur-Buch*, Görlitz 1650 [RISM A/I: S 1365]\*
- Sebastian Antonio Scherer, *Musica sacra d. h. Missae, psalmae et motetti*, Ulm 1657 [RISM A/I: S 1473]
- Heinrich Schütz, *Symphoniae Sacrae III*, Dresden 1650 [RISM A/I: S 2295]
- Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sechsstimmige Psalmen Lateinische Psalmen*, übers. von M. Martinio, Berlin 1616 [RISM A/I: S 7249]
- Flaminio Tresti, *Sacrae cantiones motectae appellatae*, Frankfurt 1610 [RISM A/I: T 1176]
- Jacob Vaet, *Missa 5 vocum* (1593 genannt)
- Ludovico Viadana, *Opera omnia concertuum Ecclesiasticum*, Frankfurt 1620 [RISM A/I: V 1397]
- Viatici [?], *partes duae* (1593 genannt)
- Georg Vintzi, *Missae et praecipuos dies festos accomodatae*, Erfurt 1630 [RISM A/I: V 1690]
- Melchior Vulpus, *Opusculum novum selectissimarum cantionum sacrarum*, Erfurt 1610 [RISM A/I: V 2577]
- Melchior Vulpus, *Secunda Pars Selectissimarum Cantionum Sacrarum*, Jena 1610 [RISM A/I: V 2571]
- Melchior Vulpus, *Pars prima Cantionum sacrarum*, <sup>1</sup>1611 [RISM A/I: V 2570]
- Melchior Vulpus, *Der Ander Theil SonnTäglicher Evangelischer Sprüche Von Trinitatis biss auf Advent* (vermutlich <sup>1</sup>1622) [RISM A/I: V 2584]

Johann Werlin, *Psalmodiae Novae*, 1. Teil, Ulm 1648 [RISM A/I: W 801]

Johann Winckler, *Ehrenliedlein aus dem 128. Psalm Davids Wol dir du hast es gut*, Görlitz 1581 [RISM A/I: W 1261]\*\*

Johann Winckler, *Missa super Descendit angelus; Missa super Venit ergo rex* (vermutlich hs., 1593 genannt)  
Tobias Zeuschner, *Decas prima oder musicalischen Fleisses*, Breslau 1652 [RISM A/I: Z 169]

#### Kirchenlieddrucke

*Die Sontags vnd der fürnemsten Fest Euangelia* (Hrsg. Samuel Hebel bzw. Adam Hoppe), Görlitz [DKL 1571<sup>05</sup> und 1584<sup>01</sup>]\*\*

*Psalterium Davidis*, Görlitz 1572\*\*

*Dierum dominicalium & festorum anni cantiones* (Hrsg. Adam Hoppe), Görlitz 1573 und 1575\*\*

*Geistliche Gesänge* (Hrsg. Abraham Hosemann), Görlitz 1576\*\*

*Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis* (Hrsg. Georg Rhon?), Görlitz [DKL 1585<sup>18</sup>, 1587<sup>18</sup> u. 1599<sup>11</sup>]\*\*

*Preces scholasticae tempore pestis*, Görlitz 1585\*\*

*De modo psallendi et de lectione choralis*, Görlitz 1586\*\*

*Gesangbuch Darinnen 700 Geistliche Lieder*, Görlitz [DKL 1611<sup>06</sup>]\*\*

*Harmoniae sacrae*, Görlitz [DKL 1613<sup>22</sup>]\*\*

Johann Hermann Schein, *Cantional*, Leipzig 1645 [DKL 1645<sup>04</sup>]

Johann Crüger, *Geistliche Kirchen-Melodien*, Leipzig 1649 [DKL 1649<sup>15</sup>]

Tobias Hauschkon, *Pensum sacrum evangelicum*, Görlitz vor 1652\*\*

Heinrich Albert, *Kirchen-Melodien oder Lieder* (1653 erworben)

Laurentius Erhard, *Harmonisches Choral- und Figural Gesang-Buch*, Frankfurt 1659 [DKL 1659<sup>31</sup>]

*Passionale Melicum*, Görlitz [DKL 1663<sup>07</sup>]\*\*

#### Musiktheoretische Drucke

Heinrich Faber, *Ad musicam practicam*, Görlitz 1572 [RISM B VI<sup>1</sup>, S. 303]\*\*

Georg Dietrich (Theodicus), *Quaestiones musices brevissimae*, Görlitz 1573 [RISM B VI<sup>1</sup>, S. 267]\*\*

#### Das Inventarium von 1595 nennt weiterhin ohne nähere Hinweise

*Tomi Evangeliorum; Tomi Psalmorum; Officia de Resurrectione et Ascensione; Magnificat omnium Tonorum; Drei große Regal zur Vesper, Antiphonalia; Introitus de Spiritu Sancto; Cantionale in albo corio; Ein gros Regal Meßbuch in Pergament; Ein gros Psalter Regal in Pergament; Ein Psalter daraus man teglich singet; Ein ander Psalter daraus man teglich singet; Die Wittenbergsche deutsche partes; Missale secundum Misnense; Missa super Non est bonum; Missa super Bewar mich Herr; Missa super O admirabile; Motetum, cum mare; Aliud Missale in folio; Ein ander gros Psalter in Wittenberg gedruckt; Officia Festorum cum canticis Mariae omnium tonorum; Zachariae Richterii collectanea.*

Der Universalgelehrte Bartholomäus Scultetus initiierte 1570 das Görlitzer Convivium musicum, dessen Existenz durch die Erwähnung im ersten Teil der *Newen Deutschen Lieder* von Christoph Demantius bis 1613 belegt werden kann.<sup>1</sup> Danach jedoch schweigen die Quellen über diese erste Görlitzer Musikvereinigung. Auch wenn der 1618 infolge des Prager Fenstersturzes ausgelöste Dreißigjährige Krieg bis zum Prager Frieden 1635 auf eine Unterbrechung des bürgerlichen Musizierens in der Oberlausitzer Sechsstadt Görlitz schließen lässt, stellt sich die Frage nach der ausbleibenden Überlieferung in der direkten Vorkriegszeit. Als Bartholomäus Scultetus am 21. Juni 1614 im Alter von 74 Jahren starb,<sup>2</sup> war der Vereinigung sowohl das geistige Haupt als auch der akribische Berichterstatter genommen. Zudem sind kaum noch überregional bedeutende Dedikationen an den Görlitzer Rat, geschweige denn an die Gesellschaft selbst überliefert.<sup>3</sup>

Für eine zeitliche Begrenzung der auf universitäre Erfahrung gründenden Tradition der musikalischen Kränzchen zwischen der Mitte des 16. Jahrhunderts und dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges spricht, dass sich innerhalb der zweiten Dekade des 17. Jahrhunderts für die meisten der bekannten Convivia musica die Spuren verlieren. Eine Ausnahme bildet das 1616 gegründete Musikkollegium in Prag, dessen deutschsprachige *Wilkürliche Statuta* von acht angesehenen Prager Bürgern unterschrieben wurden. Das dort im Gegensatz zur Görlitzer Musikgesellschaft in Artikel 1 geregelte

\* Bei dem vorliegenden Artikel handelt es sich um die Fortführung und Ergänzung meiner Ausführungen über *Das Görlitzer Musikleben zwischen 1570 und 1650. Eine institutionsgeschichtliche Fallstudie der bürgerlichen Musikkultur im Oberlausitzer Sechsstädtebund*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2005*, Beeskow 2006, S. 327–337.

1 Vgl. ebenda, S. 333 sowie Thomas Napp, *Musikalische Transferprozesse zwischen Prag und der Oberlausitz um 1600 – mit einer Rückdatierung der Newen Deutschen Lieder des Christoph Demantius*, in: *Musical Culture of the Czech Lands and Central Europe before 1620*, hrsg. von Lenka Mráčková, [im Druck].

2 Vgl. Martin Reuther, *Der Görlitzer Bürgermeister, Mathematiker, Astronom und Kartograph Bartholomäus Scultetus (1540–1614) und seine Zeit*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der TH Dresden* 5 (1955/56), Heft 6, S. 1133–1161, hier S. 1149. Siehe zur Biographie von Scultetus auch Richard Jecht, *Bartholomäus Scultetus*, Görlitz 1914.

3 Vgl. Ratsarchiv Görlitz (im Folgenden RAG): *Ratsrechnungen 1614 bis 1620*. Siehe auch Max Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium und Collegium Musicum im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 112 (1936), S. 76–155, hier S. 132–134. Die beiden bedeutendsten der in diesen Ratsrechnungen bedachten Komponisten dürften der sowohl in Frankfurt (Oder) als auch in Schlesien wirkende Thomas Elsbeth mit „1 RThlr.“ (13.7.1619) sowie der Dresdner Hofkapellmeister Heinrich Schütz mit „2 Duc.“ (13.8.1619) gewesen sein, die beide im Jahrgang 1618/19 aufgeführt sind.

Verbot der politischen und religiösen Diskussion<sup>4</sup> lässt einerseits auf die konfessionelle und nationale Diversität der Mitglieder schließen, weist aber andererseits bereits auf die zugespitzten, den Krieg auslösenden Konflikte voraus. Spätestens nach der Schlacht am Weißen Berg im November 1620 dürfte aber auch diese Vereinigung aufgelöst worden sein.<sup>5</sup>

Das Convivium musicum im damals westsächsischen, heute ostthüringischen Weida blieb hingegen mit seinen 24 Mitgliedern über die gesamte Zeit des Dreißigjährigen Krieges unverändert bestehen,<sup>6</sup> was sicherlich auf die topographische Lage abseits der Kriegsschauplätze zurückzuführen ist.

Allerdings hatte die Betonung der musikalischen Betätigung gegenüber dem vorangegangenen Soupieren, was der zeitgenössischen Betrachtung folgend allzu oft in ein Trinkgelage mündete,<sup>7</sup> auch in Görlitz die Umbenennung des Convivium musicum in ein musikalisch professioneller orientiertes Collegium musicum zur Folge. Der jeweiligen Gewichtung wird man in den beiden von Werner Braun vorgenommenen Definitionen dieser institutionsgeschichtlich das 16. vom 17. Jahrhundert scheidenden Vereinigungen gewahr. Folglich handelte es sich beim Convivium musicum um eine „Vereinigung von Bürgern zu einem mit gelehrten Gesprächen und gemeinsamem Musizieren belebten festlichen Mahl.“<sup>8</sup> Demgegenüber profilierte sich das Collegium musicum als eine „Vereinigung von Musikern oder Musikfreunden zur beruflichen oder geselligen Ausübung ihrer Kunst.“<sup>9</sup> Der erste Nachweis für die Gründung eines Collegium musicum stammt von 1565 aus der reformierten Universitätsstadt Jena, wo der Begriff parallel mit dem der Cantorey-Gesellschaft verwendet wurde.<sup>10</sup> Trotz weiterer einzelner Belege, wie z. B. die oben genannte Prager Musikgesellschaft, setzte sich eine terminologisch eindeutige Bestimmung erst um 1650 in Deutschland durch.<sup>11</sup> Im Zuge dieser Vereinheitlichung kam es 1651 auch zur Umbenennung der kontinuierlich fortgeführten Musikvereinigung in Weida.<sup>12</sup>

Spätestens seit Oktober 1631 litt die gesamte Oberlausitz unter den Kriegshandlungen, was eine Aufrechterhaltung des Schul- und Musiklebens in der Stadt nach vorheriger kriegsbedingter Rekrutierung von Görlitzer Bürgern noch zusätzlich erschwerte.<sup>13</sup> Der durch den „Dresdner Accord“ von 1621 eingeleitete und im „Immissionsrezeß“ von

4 Vgl. Ernst Rychnovsky, *Ein deutsches Musikkollegium in Prag im Jahre 1616*, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 6 (1904/05), Heft 1, S. 20–24, hier S. 23.

5 Vgl. ebd., S. 24.

6 Vgl. Adolf Aber, *Das Convivium musicum in Weida (1583–1672)*, in: *AfMw* 1 (1918/19), S. 565–572, hier S. 569.

7 Derartige Belege lassen sich für das Görlitzer Convivium musicum nicht finden.

8 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber 1996, S. 327 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 4).

9 Ebd.

10 Vgl. Emil Platen, *Collegium musicum*, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 944–951, hier Sp. 945. Fünf Jahre später findet sich für dieselbe Vereinigung sogar noch die Bezeichnung „societas musicalis“.

11 Bereits seit 1613 (Zürich) und vor allem in den 1620er Jahren findet sich der Begriff Collegium musicum als Bezeichnung für Schweizer Musikvereinigungen. Vgl. Rychnovsky, *Ein deutsches Musikkollegium in Prag* (wie Anm. 4), S. 20.

12 Vgl. Aber, *Das Convivium musicum in Weida* (wie Anm. 6), S. 569.

13 Vgl. Norbert Kersken, *Die Oberlausitz von der Gründung des Sechsstädtebundes bis zum Übergang an das Kurfürstentum Sachsen (1346–1635)*, in: Joachim Bahlcke, *Geschichte der Oberlausitz*, Leipzig 2001, S. 99–142, hier S. 102. Siehe auch Christian Knauthen, *Das Gymnasium Avgvstvm zu Görlitz*, Görlitz 1765, S. 87.

1623 forcierte Prager Frieden zwischen dem sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. und Kaiser Ferdinand II. sorgte 1635 für eine zwischenzeitliche Beruhigung, zumal sich in der Konfessionsfrage für die Oberlausitzer Sechsstädte trotz des neuen Landesherrn nichts geändert hatte.<sup>14</sup> Dieser Kontrakt, der knapp 200 Jahre Bestand haben sollte, brachte den an Krieg und Pest leidenden Bürgern Stabilität. In dieser Zeit dürfte neben der Wiederaufnahme des regulären Schul- und Kantoreibetriebes ebenso die Rückbesinnung auf das bürgerliche Musizieren der Görlitzer Ratsherren eingesetzt haben. Jedoch erst der Friede von Kötzensbroda (1645) brachte die erhoffte Phase der Entspannung,<sup>15</sup> in welcher nun auch das Görlitzer Musikleben wieder nachweisbar in Erscheinung trat.

Weil in der damaligen Görlitzer Bürgerschaft wohl kein ähnlich akribischer Chronist, wie Bartholomäus Scultetus ihn für das *Convivium musicum* verkörperte, zu finden war, musste bereits Max Gondolatsch in Bezug auf das *Collegium musicum* konstatieren, dass „[e]inheimische Quellen über diesen Verein“ fehlten.<sup>16</sup> Somit vermögen allein die Drucke des Andreas Hammerschmidt, den Nachweis einer Wiederaufnahme bürgerlichen Musizierens in Görlitz zu erbringen. Zwischen 1642 und 1645 dedizierte der als Organist an der Zittauer Johanniskirche wirkende Hammerschmidt<sup>17</sup> drei seiner Werke den Görlitzer Musikfreunden. Obwohl der Name *Collegium musicum* in diesen Dedikationen keine Erwähnung findet, kann man aus der Zueignung des in seiner Bedeutung über die Oberlausitz hinausreichenden Komponisten schließen, dass das musikalische Niveau der Musiker bereits wieder an die Zeit des *Convivium musicum* anzuknüpfen vermochte. Inwieweit die bürgerliche Musikpflege aber schon institutionalisiert war, lässt sich daran nicht ablesen.

Hammerschmidt widmete die ersten beiden Sammlungen seiner insgesamt dreibändigen *Weltlichen Oden oder Liebes-Gesänge* für eine bis drei Stimmen „nebenst einer Violina und einem Basso pro Viola di gamba, diorba etc.“<sup>18</sup> den Görlitzer „Handelsleuten“ Johann Nietzsche auf Sercha, Georg Schön und Gregor Gneuß.<sup>19</sup> Letzterer war ein Sohn der Regina Kregel, demnach ein Enkel von Gregor Lautenista aus dem *Convivium musicum*.<sup>20</sup> Georg Schön besuchte das Görlitzer Gymnasium und wurde bereits im Alter von elf Jahren „non juravit“ im Sommer 1618 an der Leipziger Universität

14 Vgl. Kersken, *Die Oberlausitz* (wie Anm. 13), S. 102.

15 Vgl. Alexander Schunka, *Die Oberlausitz zwischen Prager Frieden und Wiener Kongreß (1635 bis 1815)*, in: Bahlcke, *Geschichte der Oberlausitz* (wie Anm. 13), S. 143–179, hier S. 144.

16 Vgl. Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium* (wie Anm. 3), S. 134.

17 Vgl. zu weiteren biographischen Daten: Diana Rothaug, *Hammerschmidt, Andreas*, in: MGG2, Personen-  
teil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 486–494, hier Sp. 486.

18 Andreas Hammerschmidt, *Weltliche Oden oder Liebes-Gesänge*, Bd. 1, Freiberg 1642; Bd. 2, Freiberg 1643.

19 Vgl. Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium* (wie Anm. 3), S. 134. Siehe auch ders., *Das Convivium musicum (1570–1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz*, in: *ZfMw* 3 (1921), S. 588–605, hier S. 600.

20 Der aus Frankenstein (heute Żąbkowice Śląskie) in Schlesien stammende Gregor Kregel besuchte als Gregor Lautenista am 1.10.1592 das Görlitzer *Convivium musicum*. Siehe dazu auch Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium* (wie Anm. 3), S. 135. Die Identifizierung des Lautenisten als Gregor Kregel ist den Schäfferschen Genealogischen Tabellen im RAG zu entnehmen, worin seine Tochter Regina als „Gregor Kregels Lautenista Filia“ verzeichnet ist. Kregel bildete zusammen mit seinen beiden Vorgängern, Benedict de Drusina und Matthäus Weissel, die Frankfurter (Oder) Lautenschule, welche mit Intavolierungen älterer Vokal- und Instrumentalkompositionen mehrstimmige Werke sowohl zu konservieren als auch für Soloinstrumente nutzbar zu machen vermochte.

immatrikuliert.<sup>21</sup> Somit ist trotz der Standesunterschiede gegenüber den Mitgliedern des Convivium musicum eine Verbindung zu den von Hammerschmidt adressierten Bürgern erkennbar, einerseits aus direkter familiärer Sicht, andererseits bezüglich der Ausbildung am Görlitzer Gymnasium, wo zur Zeit von Georg Schön der Nachfolger des Kantors Gregor Hauffe (1589–1612), Joachim Sannovius (1612–1618), weiterhin sowohl die Musica neben der Arithmetica unterrichtete als auch der tägliche Gesang gepflegt wurde.<sup>22</sup> Die Dedikation des dritten Bandes der *Weltlichen Oden* war hingegen nicht an Görlitzer Bürger, sondern an den kurfürstlich-sächsischen Rat und Landeshauptmann der Oberlausitz, Georg von Löben auf Milkel und Teicha, gerichtet.<sup>23</sup>

Bereits kurz nach seinen ersten beiden Dedikationen an Görlitzer und Oberlausitzer Freunde widmete Hammerschmidt die 1645 veröffentlichten *Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seelen*<sup>24</sup> neben bürgerlichen Mäzenen in Freiberg, Dresden und Schandau zugleich „Herrn George Endermann, des Raths und wohlregierenden Stadt-Richtern in Görlitz, und Herrn Christiano Alberti, Wohlverordneten Ampts-Secretario des Fürstenthums Görlitz“.<sup>25</sup>

Zur Zeit dieser Dedikation könnte bereits wieder eine bürgerliche Musikinstitution – welchen Namens auch immer – in Görlitz bestanden haben, da der Widmungstext vom 20. April 1645 explizit das musikalische Vermögen der Widmungsträger hervorhebt. Demnach dedizierte Hammerschmidt seine Komposition an die besagten Adressaten nicht als finanzielles Bittgesuch, sondern weil „diese besondere Liebhaber und allerseits der Edlen Music wohl Zugethane, auch dero selbstkundige und darinnen wohlerfahren“ seien.<sup>26</sup>

Die drei Dedikationen an einzelne Görlitzer Bürger und Freunde der Musik verweisen auf ein bereits wieder erstarktes bürgerliches Musikleben in der Sechsstadt. Den Nachweis einer Institutionalisierung lieferte Hammerschmidt jedoch erst mit der Widmung seiner 1649 in Dresden gedruckten *Motettæ unius et duarum vocum* an das Görlitzer Collegium musicum.<sup>27</sup> Dieser Widmung ging ein Besuch des Zittauer Musikers in Görlitz voraus. In der am 28. Februar 1649 in Zittau verfassten Widmung erwähnt Hammerschmidt ausdrücklich seine Anwesenheit im Görlitzer „Collegio musico“ und wie dieses ihn „affectionirt gemacht“ habe, weshalb er gern „öffters / ja allzeit / darbey zuseyn /

21 Vgl. Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium* (wie Anm. 3), S. 135 sowie Georg Eler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig, 1559–1809*, Bd. 1: *Die Immatrikulation vom Wintersemester 1559 bis zum Sommersemester 1634*, Leipzig 1909. Bei Georg Schön handelt es sich zudem um den Sohn von Jakob Schön, der am 7.1.1588 Gast im Convivium musicum war.

22 Vgl. Knauthen, *Das Gymnasivm* (wie Anm. 13), S. 82.

23 Andreas Hammerschmidt, *Weltliche Oden oder Liebes-Gesänge*, Bd. 3, Leipzig 1649. Vgl. zu Georg von Löben: Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium* (wie Anm. 3), S. 135 sowie ders., *Das Convivium musicum* (wie Anm. 19), S. 600.

24 Andreas Hammerschmidt, *Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seelen, auß den Biblischen Texten zusammengezogen und componirt in 2, 3 und 4 Stimmen nebenst einem Basso Continuo*, 2 Teile, Dresden 1645.

25 Vgl. ebd., Widmung. Da das originale Dedikationsexemplar Hammerschmidts vom 20.4.1645 durch Auslagerungsverluste seit 1945 als verschollen gilt, siehe auch Gondolatsch, *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium* (wie Anm. 3), S. 136. Beide Görlitzer Bürger studierten in Leipzig. Endermann besuchte das Görlitzer Gymnasium und war fünf Mal regierender Bürgermeister (1646, 1649, 1653, 1657 und 1661) der Sechsstadt.

26 Vgl. ebd.

27 Andreas Hammerschmidt, *Motettæ unius et duarum vocum*, Dresden 1649.

erwünsche“. Da dies ihm aber nicht möglich sei, dediziere er der Görlitzer Vereinigung sein „ganzes musicalisches Vermögen“.<sup>28</sup> Die musikalische Einschätzung verfasste Hammerschmidt sicherlich nicht nur der Höflichkeit wegen, sondern sie spiegelt wohl den 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 die ehemals in der Oberlausitzischen Bibliothek der Wissenschaften aufbewahrte Komposition heute in der Universitätsbibliothek Breslau.<sup>29</sup>

Der Besuch von Hammerschmidt muss im März 1647 stattgefunden haben, da unter dem Eintrag in den Görlitzer Ratsrechnungen vom 23. März 1647 das Folgende vermerkt ist: „Herrn Hammerschmieden von Zittau an rheinischen und spanischen Weinen verrechnet 4 Thlr. 37 kr. 1 sch.“<sup>30</sup> In der Widmung seiner *Motettæ unius et duarum vocum* listete Hammerschmidt elf direkte Adressaten auf,<sup>31</sup> welche – ausschließlich führende Ratsherren und vermögende Landbesitzer – zu den vornehmsten Kreisen der Stadt gehörten. Darunter findet sich auch der bereits schon einmal von Hammerschmidt bedachte Johann Nietzsche auf Sercha wieder. Diese Dedikation blieb jedoch die einzige, die explizit auf die Görlitzer Musikvereinigung Collegium musicum verweist. Dies bezeugt den direkten Kontakt zwischen den Oberlausitzer Sechsstädten, vor allem aber zwischen Görlitz und Zittau, der bereits zur Zeit des Convivium musicum bestanden hatte. Die verbindende Funktion des Kantors Christoph Demantius um 1600 übernahm nun für die Mitte des 17. Jahrhunderts der Organist Andreas Hammerschmidt, was zugleich Ausdruck der veränderten Berufsstellung ist.

Wie bereits im ausführlichen Titel der dedizierten Sammlung von 1645 zu ersehen ist, benötigte man zur Ausführung der Kompositionen einen Generalbassspieler, was gleichermaßen für die *Motettæ unius et duarum vocum* zutrifft. Somit kann aufgrund der bewussten Zueignung zumindest der Komposition von 1649 davon ausgegangen werden, dass die gemischt vokal-instrumentale Praxis, über die für das Convivium musicum noch spekuliert werden musste, nun im Collegium musicum gängige Praxis war.

Nach dieser Dedikation von Hammerschmidt sind keine weiteren Widmungen mehr explizit an das Görlitzer Collegium musicum verbürgt. Auch wenn sich für die folgenden Jahre noch Zueignungen bedeutender Komponisten in den Görlitzer Ratsakten und in den Kompositionen selbst nachweisen lassen, so traten nicht mehr ausgewählte Bürger oder eine Musikvereinigung als Adressaten auf, sondern die Stadt Görlitz als administrative Institution. Damit bleibt zu konstatieren, dass das städtische Musikleben durch die Görlitzer Ratsherren nach dem Dreißigjährigen Krieg wieder aufgenommen

28 Ebd., Widmung, ohne Paginierung.

29 Die *Motettæ unius et duarum vocum* wurden in der Görlitzer OLB unter der Signatur Lus. II, 36 bis 1948 geführt. Unter der aktuellen Signatur Akc. 1948/660 befinden sie sich gegenwärtig in der *Biblioteka Uniwersytecka* in Wrocław. Ein weiteres Exemplar dieser Komposition wird in der *Biblioteka Jagiellońska* in Kraków unter den ehemaligen Beständen der vormaligen Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin mit der Signatur H-195 aufbewahrt. Im dortigen Exemplar fehlt allerdings der genaue Eintrag des Widmungsdatums. Der Platzhalter für die Tagesangabe vor *Zittau den [!] Febr. Anno 1649* ist freigelassen worden. Siehe auch *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow. Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byleż Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, hrsg. von Aleksandra Patalas, Kraków 1999.

30 RAG: Ratsrechnungen 1646/47 vom 23. März 1647.

31 Vgl. Hammerschmidt, *Motettæ unius et duarum vocum* (wie Anm. 27), o. P.

wurde. Um 1649 fungierte unter etwas veränderten Vorzeichen ein Collegium musicum als Nachfolgeinstitution der ersten bürgerlichen Musikvereinigung des vormaligen Königreiches Böhmen, dem Görlitzer Convivium musicum. Dieser Nachweis wird ausschließlich durch die dedizierten Kompositionen des Andreas Hammerschmidt erbracht, der dadurch exemplarisch den regen kulturellen Transfer innerhalb der Oberlausitzer Sechsstädte repräsentiert.

1650 erreichte die Sechsstadt mit Samuel Scheidts sogenanntem *Görlitzer Tabulaturbuch* die sicherlich bedeutendste Dedikation zur Jahrhundertmitte.<sup>32</sup> Die ungewöhnlich hohe Entlohnung an den Kapellmeister der Hallenser Hofkapelle mit „40 Thlr.“ spiegelt den außergewöhnlichen Stellenwert der Widmung an den Görlitzer Rat und dessen Bürgermeister wider.<sup>33</sup> Die an „die Herren Organisten und Music Liebhaber“ adressierten Lieder und Psalmen des „Herrn Doctoris Martini Lutheri“ sind in einer vierstimmigen Chorpartitur zusammengefasst, welche aber jene „leichtlich in die gewöhnliche“ neue deutsche Orgeltabulatur transkribieren konnten.<sup>34</sup> Die 100 Kompositionen von Scheidt enthalten 88 Lieder aus dem 1611 in der Offizin Rhambaw gedruckten *Görlitzer Gesangbuch*,<sup>35</sup> was auf eine bereits im Vorfeld der Dedikation bestehende Verbindung des Hallenser Hofkapellmeisters nach Görlitz verweist.

Die letzte Dedikation, die in diesem Zusammenhang Erwähnung finden soll, ist die 1654 dem Görlitzer Rat gewidmete *Studenten-Music* von Johann Rosenmüller,<sup>36</sup> bei der es sich im vorliegenden Kontext erstmals ausschließlich um Instrumentalmusik handelt. Fungierte Scheidts *Tabulaturbuch* durch den direkten Textbezug und die variablen Ausführungsmöglichkeiten noch als Mittler zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, treten die vorgesehene Besetzung mit „drey und fünff Violen oder auch anderen Instrumenten“ sowie der fehlende Textbezug der einzelnen Suiten von Rosenmüller als Indikatoren einer neuen Epoche in der Oberlausitzer Musikgeschichte auf. Rosenmüller gilt als Vermittler zwischen dem Repertoire der Schein-Scheidt-Generation und der durch Corelli geprägten italienischen Triosonate, indem er als einer der ersten deutschen Komponisten die in den Suiten bevorzugte Satzfolge Paduane – Allemande – Courante – Ballo – Sarabande löste, und dafür den die Paduane ersetzenden Sonatensatz als eigene Gattung etablierte.<sup>37</sup> In ähnlicher Weise bezeichnete bereits Johann Hermann Schein seine mit Basso continuo begleiteten weltlichen Lieder mit dem Titel *Studenten Schmauß* (Leipzig 1626).

32 Samuel Scheidt, *Tabulaturbuch 100 geistlicher Lieder und Psalmen*, Görlitz 1650. Auch wenn sich in Görlitz das originale Widmungsexemplar nicht mehr befindet, ist ein Druckexemplar in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel unter der Signatur 95.16 Quod[.].2<sup>o</sup> überliefert.

33 Bürgermeister war zum Jahreswechsel 1649/50 der bereits von Hammerschmidt bedachte Georg Endermann. Die Verzeichnung der Dedikationszahlung findet sich in den Görlitzer Ratsrechnungen vom 14. Februar 1650.

34 Vgl. Scheidt, *Tabulaturbuch* (wie Anm. 32), Titelblatt und Widmung. Die Foliozählung beginnt erst nach der Widmung.

35 Vgl. den Artikel von Josef Dahlberg, *Das Görlitzer Tabulaturbuch 1650 von Samuel Scheidt und das Allgemeine Choral-Melodienbuch 1793 von Johann Adam Hiller. Ein Vergleich*, in: *Musik und Kirche* 58 (1988), S. 22–28, hier S. 25, in dem mit Görlitz in Verbindung stehende Chorbücher verglichen werden.

36 Johann Rosenmüller, *Studenten-Music*, Leipzig 1654.

37 Vgl. Martin Geck, *Rosenmüller, Johann*, in: MGG, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 913–920, hier Sp. 916. Siehe auch Kerala J. Snyder, *Rosenmüller, Johann*, in: NGroveD2, Bd. 21, London u. a. 2001, S. 698–701, hier S. 698f. Die bislang nur unzureichend erforschte Entwicklung der Trio-Sonate wird gerade an der Universität Zürich in einem Forschungsprojekt von Laurenz Lütteken in Zusammenarbeit mit Ludwig Finscher untersucht: *Die Triosonate – Catalogue raisonné der Quellen*.



Wenn auch die wirtschaftliche wie kulturelle Blüte in Görlitz der Vergangenheit anzugehören schien, lässt sich an den Dedikationen etablierter mitteldeutscher Komponisten wie Hammerschmidt, Scheidt und Rosenmüller an den Görlitzer Rat oder an das Collegium musicum ablesen, dass sich die Görlitzer Ratsherren noch immer dem anspruchsvollen, bürgerlichen Musizieren verpflichtet fühlten. Dementsprechend fällt auch die am 23. Juni 1654 in den Görlitzer Ratsrechnungen verzeichnete Dedikationszahlung mit „20 Thlr.“ für die bis zu diesem Zeitpunkt ungewohnte Instrumentalmusik bemerkenswert hoch aus.<sup>38</sup>

### Das Görlitzer Schützenbild – eine musikikonographische Quelle

Für die Zeit um 1600 lässt sich eine große Vielfalt an zumeist tradierten Topoi der Musikdarstellung sowohl in Italien als auch kurz darauf in den Niederlanden nachweisen. Die anscheinende Realitätsnähe der Instrumenten- und Personenabbildungen, wie sie gern die Verfechter der musikalisch-historischen Aufführungspraxis propagieren, wird von einer breiten ikonographischen und moralisch-symbolischen Tradition überlagert.<sup>39</sup> Diese aus „einer wahren Explosion“<sup>40</sup> musikalischer Themen vor der eigentlichen Klimax der niederländischen Malerei im „Gouden Eeuw“ exemplarisch untersuchten Kategorien zur Tauglichkeit musikalischer Abbildungen als musikhistorische Quelle<sup>41</sup> sollen auch bezüglich des Görlitzer Schützenbildes Anwendung finden. Somit gilt es, die dargestellte Situation als – im besten Sinne des Wortes – künstliche Momentaufnahme zu betrachten, die zwar über die Anzahl, die Instrumentierung und die soziale Stellung der dargestellten Musiker durchaus Aussagen treffen kann, jedoch nicht zwingend eine direkte Übernahme der Abbildung als porträtierte musikalische Aufführung erlaubt.

Das anlässlich des Görlitzer Schützenfestes von 1658 entstandene Triptychon in Öl auf Leinwand zeigt auf der Mitteltafel – *Festessen der Görlitzer Schützengilde* – die 108 dinierenden Görlitzer Schützen als individuelle Porträts, deren Namen entsprechend der Nummerierung auf dem Bildrahmen erscheinen. In der Mitte dieser Festgesellschaft musizieren die Görlitzer Stadtpfeifer. Der in Konitz (heute Chojnice in der polnischen Woiwodschaft Pomorskie) geborene Maler Johann Geisius (1625–1676), selbst ein Mitglied der Gilde, verewigte sich als Nummer 95 am unteren linken Rand.<sup>42</sup> Auch die

38 Vgl. RAG: *Ratsrechnungen vom 23. Juni 1654*.

39 Vgl. Marcus Dekiert, *Musikanten in der Malerei der Niederländischen Caravaggio-Nachfolge. Vorstufen, Ikonographie und Bedeutungsgehalt der Musikszene in der niederländischen Bildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster u. a. 2003 (*Bonner Studien zur Kunstgeschichte* 17).

40 Sylvia Ferino-Pagden, *Einführung*, in: *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien*, Wien 2001, S. 15–21, hier S. 16.

41 Vgl. die unveröffentlichte Studie des Verfassers im Rahmen einer Seminararbeit: *Gemalte Musik – Wurzeln und Deutung der Musikalischen Darstellungen in der niederländischen Caravaggio-Nachfolge*, Mai 2005.

42 Vgl. zum Maler, seiner Biographie und der Zuschreibung seiner Werke den Artikel von Marius Winzeler, *Geisius, Johann*, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Thieme, Bd. 53 [im Druck]. Ich danke Marius Winzeler ganz herzlich für die Vorabüberlassung seines Artikels, für die Publikationserlaubnis des Schützenaquarells sowie für die gewährten vielfältigen Einblicke in den Bestand des Graphischen Kabinetts im Barockhaus Görlitz des Kulturhistorischen Museums Görlitz.



ben Musiker mit einem Kalkanten. Zudem rahmen diese kolorierte Vorzeichnung auf der linken Seite der Maler selbst, auf seinem Schoß die Skizze des geplanten Schützenbildes dem Betrachter zeigend, und auf der rechten Johannes Besser als Fahnenträger.<sup>45</sup>

In der Mitte der Musizierenden steht der Stadtpfeifer Georg Ball mit einer Prim- bzw. Diskantengeige in der Hand. Unter dem Bild sind handschriftlich Lebenszeit und Wirken des Görlitzer Stadtpfeifers – vermutlich im ausgehenden 19. oder im beginnenden 20. Jahrhundert – ebenso nachträglich hinzugefügt worden wie die Namen und Ausbildungsgrade der Ausführenden:<sup>46</sup> „George Ball, Musicus Instrum. u. civis war 34 Jahr Stadtpfeiffer u. kam an Caspar Walthers Stelle, der 1657. 21 Nov. starb. Ball starb 1691. 30. Nov. aet. 57 J. 26 W. 4 T.“<sup>47</sup> Somit stand Georg Ball (d. Ä.), sein gleichnamiger Sohn (d. J.) sollte sich später erfolglos um seine Nachfolge bewerben, als Görlitzer Stadtpfeifer zur Zeit der Abbildung gerade erst ein Jahr im Dienst.

Links neben ihm sitzt der „Stadtpfeifergeselle Müller“. Die von Gondolatsch vorgenommene Klassifizierung des Instruments als Englisch Horn oder als Oboe da caccia muss korrigiert werden,<sup>48</sup> da diese Instrumente erst im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert entwickelt wurden; es handelt sich hier um einen geraden Zinken. Das abgebildete Instrument dürfte damit sowohl die Melodiestimme der Primgeige verstärkt als auch mit der gegenüberstehenden Bläsergruppe korrespondiert haben. Generell bleibt jedoch zu fragen, ob die abgebildeten Musiker in dieser vollständigen Besetzung miteinander musizierten. Das Aquarell von Geisius zeigt aber gewiss den damaligen Görlitzer Stadtpfeifer und alle ihm unterstellten Gesellen. Trotz ähnlicher Kleidung und nahezu identischer Haarlänge sollte mittels verschiedener Haarfarben und der Hervorhebung prägender Gesichtsmkmale eine Individualisierung erreicht werden. Der im Uhrzeigersinn folgende Musiker, „Walther Stadtpfeifergeselle“, spielt die Cister, ein typisches Basso-continuo-Instrument seiner Zeit. An der dem Betrachter zugewandten Tischseite, direkt vor Walther, steht der – bisher stillschweigend unter die Musiker gerechnete – Windmacher bzw. Kalkant Alex Tripstrille, dem Gondolatsch aufgrund der ausgeführten Tätigkeit die Funktion des Lehrlings zuschrieb.<sup>49</sup> Tripstrille assistierte seinem gegenüberstehenden „Musicus instrum[entalis]“, der am vereinfacht dargestellten Regal die Stadtpfeifer durch sein Generalbassspiel begleitete. Über den Namen des Musikers herrschte in der bisherigen Forschung Uneinigkeit. Richard Jeht identifizierte ihn der Nennung auf dem Schützentriptychon entsprechend als „Petzel“,<sup>50</sup> Gondolatsch als „Pekall“,<sup>51</sup> der damalige Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums Ludwig Feyerabend als „Petzell“<sup>52</sup> und

45 Ich danke Eszter Fontana vom Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig und Arno Paduch für Ihre Hinweise, Anregungen und Diskussionsbeiträge zu den Instrumentendarstellungen ganz herzlich. Die Vermutung von Eszter Fontana, dass der Fahnenträger Besser als Bassist fungiert haben könnte, ist durchaus denkbar, findet aber weder auf dem Schützentriptychon noch in den Ratsakten der Stadt für Görlitz eine Bestätigung.

46 Wer diese und die in derselben Handschrift verfassten Namen auf dem Aquarell hinzufügte und wann dies genau geschah, ist nicht überliefert.

47 Siehe Bilduntertext auf der Abbildung.

48 Vgl. Max Gondolatsch, *Görlitzer Musikleben in vergangenen Zeiten*, Görlitz 1914, S. 46f. Gondolatsch selbst berichtigte 1931 diese Aussage mit Verweis auf Max Seiffert, siehe Max Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, Teil III: *Die Stadtmusik*, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 107 (1931), S. 79–127, hier S. 90.

49 Vgl. ebd.

50 Vgl. Richard Jeht, *Aus der Geschichte der Görlitzer Schützengesellschaft*, Görlitz 1914, S. 68.

51 Vgl. Gondolatsch, *Görlitzer Musikleben* (wie Anm. 48), S. 47.

52 Vgl. Ludwig Feyerabend, *Alt-Görlitz einst und jetzt*, Görlitz 1927, S. 95.

Cornelia Wenzel nach dem Aquarell „eher“ als „Gerkel“.<sup>53</sup> Auf Grundlage der handschriftlichen Hinzufügung auf dem Aquarell plädiere ich entweder für „Gerxel“ oder „Gerzel“. Da sich aber niemand annähernd mit diesem Namen in den Görlitzer Bürgerrechtslisten finden lässt, ist anzunehmen, dass dieser Musiker nach seiner Ausbildung die Stadt wieder verließ, weshalb die definitive Klärung des Namens weiterhin offen bleiben muss.<sup>54</sup> Mit der Bestallung eines „Musicus instrumentalis“ konnte sich die Stadt Görlitz neben dem zwischen 1649 und 1680 als Organisten angestellten David Decker somit eines weiteren Orgel spielenden Musikers bedienen.<sup>55</sup> Rechts neben ihm steht der „Stadtpfeifergeselle Moller“, der auf dem Bass(ett)bomhart bzw. -pommer spielt, wobei das in der Mitte des Instruments S-förmig nach vorn gebogene Rohr auch auf den Dulzian, einen Vorgänger des Fagotts, hinweist. Vielleicht verschmolzen in der Erinnerung des Malers Geisius die beiden Doppelrohrblattinstrumente, welche von Moller als Stadtpfeifergeselle durchaus alternierend gespielt worden sein könnten. Dessen Nachbar, der „Stadtpfeifergeselle Angellmann“, bläst eine kleine Posaune – eine Diskant- oder Altposaune – ohne abgebildete Zugtechnik, obwohl die Bewegung der rechten Hand eine derartige klar andeutet.<sup>56</sup> Dem für die Lauteninstrumente zuständigen Walther sitzt schließlich der „Stadtpfeifergeselle Mathias“ mit einem weiteren Basso-continuo-Instrument, der (Tenor-)Viola da gamba, gegenüber. Unter dem perspektivisch dargestellten Tisch sind zudem Pauken verwahrt, welche zur rhythmischen Unterstützung der zum Schützenfest gehörenden Tanzmusik eingesetzt worden sein dürften.

Das idealisierte Bild der gemeinsam agierenden Görlitzer Stadtpfeifer während des Schützenfestes darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass regulär jeder seine individuellen Aufgaben im Görlitzer Stadtleben zu erfüllen hatte. So galt es, täglich zu den Mittags- und Abendstunden von den Stadttürmen abzublasen. 1623 führte der Vorgänger von Georg Ball (d. Ä.), Caspar Walther, das weihnachtliche Turmblasen ein, woraufhin in der Heiligen Nacht um drei Uhr morgens die Stadtpfeifer mit Trompeten und Kesselpauken auf dem Rathausturm musizierten. Seit 1624 wurde dasselbe Schauspiel auch in der Osternacht und seit 1645 in der Pfingstnacht veranstaltet.<sup>57</sup> Aber auch Hochzeiten, Stadtversammlungen und Begräbnisse wollten musikalisch umrahmt sein, was die Anzahl von fünf Gesellen bei einem Stadtpfeifer und einem „Musicus instrumentalis“ in Görlitz durchaus rechtfertigte.

Dieser kunsthistorisch-instrumentenkundliche Exkurs soll mit der Anmerkung schließen, dass 1692 durch die Einrichtung der „Compagnie der Stadt-Musici“ in der Organisation des städtischen Musiklebens ein entscheidender Wandel einsetzte,<sup>58</sup> wonach der Stadtpfeifer und seine Gesellen von gleichberechtigten Stadtmusikanten abgelöst wurden.

53 Vgl. Cornelia Wenzel, *Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Stadt Görlitz im 17. Jahrhundert*, Görlitz 1993, S. 80 (*Schriftenreihe des Ratsarchivs der Stadt Görlitz* 17).

54 Es müsste ein Abgleich mit dem originalen Schützen-Triptychon vorgenommen werden. Da aber die Besitzfrage zwischen Warschau und Görlitz aufgrund bisher fehlender europäischer Richtlinien zur Beutekunst nicht geklärt ist, lässt sich das Bild derzeit nicht genauer untersuchen (siehe oben).

55 Auf diesen bemerkenswerten Umstand machte mich freundlicherweise Eszter Fontana aufmerksam.

56 Auch wenn die Abbildung eher einer Busine ähnelt, dürfte es sich wohl kaum mehr um dieses lediglich bis ins 16. Jahrhundert verbreitete Instrument handeln.

57 Vgl. Gondolatsch, *Die Stadtmusik* (wie Anm. 48), S. 89.

58 Vgl. RAG: *Ratsrechnungen 1692/93*.

Beobachtungen an der Handschrift Mus. LÖb 53  
der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und  
Universitätsbibliothek Dresden

*Werner Braun zum 80. Geburtstag*

Ein von der Musikgeschichtsschreibung seit langem erkanntes und vielfach beschriebenes Phänomen ist die stilistische Zäsur, die im Wesentlichen durch die Einführung des monodischen Stils in den musikalischen Zentren Norditaliens zu Beginn des 17. Jahrhunderts geprägt ist. Die musikalischen Wesensmerkmale dieses Wandels liegen auf der Hand und sind – zumindest in ihren Grundzügen – leicht zu benennen. Auch an seiner historischen Tragweite kann kein Zweifel bestehen, zumal er auch von den Musikern jener Zeit bereits deutlich empfunden und artikuliert wurde. Hingewiesen sei hier nur auf die häufig plakativen Titel von gedruckten Sammlungen, die meist die Neuartigkeit der in ihnen enthaltenen Kompositionen gezielt betonen (etwa Caccinis *Le nuove musiche* von 1602). Wichtige Zeugnisse des Wandels sind aber auch gelehrte Kontroversen wie etwa der berühmte Streit zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Maria Artusi, in dessen Verlauf die wesentlichen Aspekte von Alt und Neu in deutliche Worte gefasst wurden. Schließlich lässt sich die stilistische Zäsur in der italienischen Musik aber auch anhand von gravierenden Änderungen im Repertoire und dem Auftauchen neuer Gattungen beschreiben und würdigen.<sup>1</sup>

Ein vielschichtigeres und sehr viel weniger eindeutiges Bild entsteht indes, wenn man die Ausbreitung und Rezeption des Stile nuovo nördlich der Alpen betrachtet und die um 1600 initiierten musikalischen Umwälzungen als eine übergreifende Epochenzäsur von europäischem Rang zu verstehen sucht. Denn hier zeigt sich rasch, dass zumal die protestantischen Territorien Deutschlands sich den von Italien ausgehenden Neuerungen lange Zeit erfolgreich widersetzen, um sie schließlich meist nur in abgeschwächter und wesentlich modifizierter Form anzunehmen. Offensichtlich waren die Traditionen des polyphonen Satzes in den musikalischen Institutionen, in der Musikpraxis und auch im musiktheoretischen Denken noch übermächtig. Große Bedeutung kam allerdings auch dem Umstand zu, dass – bedingt durch die Verheerungen des Dreißigjährigen Kriegs –

<sup>1</sup> Grundlegend hierzu Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982 (*Erträge der Forschung*, Bd. 180); siehe auch ders., *Das Problem der Epochengliederung in der Musik*, Darmstadt 1977 (*Erträge der Forschung*, Bd. 77). Zweifel an einer Epochenzäsur um 1600 finden sich etwa bei Gunther Morche, *Monteverdi, sein Organist und seine Nachfolger: Carl Filago, Giovanni Rovetta, Natal Monferrato. Einige Salve Regina-Vertonungen im Vergleich*, in: *Monteverdi und die Folgen*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel 1998, S. 393–418, speziell S. 411; sowie bei Silke Leopold, *Barock*, in: MGG2, Sachteil Bd. 1, Sp. 1235–1256, speziell Sp. 1239–1241.

speziell die mitteldeutschen Territorien ab etwa den 1630er Jahren den Anschluss an moderne Entwicklungen für nahezu zwei Jahrzehnte verloren und so de facto von einer bewussten Opposition in die Rückständigkeit abrutschten.

Die Bedeutung der „Überhänge“ aus dem Reformationszeitalter für die deutsche Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist lange Zeit nicht recht erkannt und gewürdigt worden.<sup>2</sup> Werner Braun hat die verschiedenartigen „beharrenden Kräfte“ in der deutschen Musik nach 1600 beschrieben. Die bruchlose Weiterführung der Traditionen und Stilideale des Reformationszeitalters war speziell in den städtischen Musikinstitutionen Mitteldeutschlands aktuell, wo Kirchen- und Schulordnungen sowie die Bestallungsurkunden von Organisten und Kantoren die Beibehaltung der alten bewährten Repertoires festschrieben. Die Betonung der „gravitas“ war denn auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein in der deutschen Musik weithin wahrgenommenes Merkmal. Im Zentrum der Musikpflege standen an den Lateinschulen und Kirchen der mitteldeutschen Städte für lange Zeit noch die achtstimmigen doppelchörigen Motetten des späten 17. Jahrhunderts, wie sie in der bekannten und seinerzeit weit verbreiteten Sammlung des *Florilegium Portense* in großer Zahl enthalten sind. Mit ihrem auf klangliche Variatio zielenden alternierenden, zuweilen dialogischen Textvortrag, ihrer vergleichsweise einfachen Harmonik und schlichten Stimmführung sowie der Möglichkeit einer flexiblen, den jeweiligen Bedingungen leicht anzupassenden gemischt vokal-instrumentalen Realisierbarkeit boten sie das ideale Repertoire für kleinere und weniger gut ausgebildete und ausgestattete Ensembles. Die Allgegenwärtigkeit dieser traditionellen Musik in den kleineren und größeren Städten Mitteldeutschlands kann anhand zeitgenössischer Inventare und an den in relativ kleiner Zahl erhaltenen handschriftlichen Anthologien eindrucksvoll nachgewiesen werden. Die von Wolfram Steude katalogisierten Sammelhandschriften, die als Deposita aus verschiedenen sächsischen Kirchenbibliotheken in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt werden, zeigen in aller Deutlichkeit, dass die Pflege des modernen Konzertstils in den städtischen Kantoreien bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein eine bemerkenswerte Ausnahme bildete.<sup>3</sup> Eine konsequente Bevorzugung des modernen Konzertstils, als deren führender deutscher Exponent Heinrich Schütz nach seiner Lehrzeit bei Giovanni Gabrieli – und speziell nach der Veröffentlichung der *Psalmen Davids* im Jahr 1619 – in Erscheinung trat, war lange Zeit noch im Wesentlichen den höfischen Kapellen vorbehalten.

Zu einer signifikanten Änderung dieser Situation kam es erst ab etwa 1650. Doch gerade dieser durch die Ratifizierung des Friedensschlusses von Münster geprägte gesellschaftliche und auch tiefe musikgeschichtliche Einschnitt lässt sich aus heutiger Sicht nur schwer im Detail nachvollziehen, da in den großen mitteldeutschen Städten und Residenzen keine nennenswerten Quellenkomplexe aus der Zeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts erhalten sind. In diesem Zusammenhang kommt den peripheren Quellen eine besondere Bedeutung zu. Denn gerade an der Peripherie nahm man ab etwa 1670 das durch die in den Zentren wesentlich beschleunigte Modernisierung zunehmend verdrängte Repertoire auf und bewahrte es – in günstigen Fällen bis in die Gegenwart.

2 Siehe die Hinweise bei Braun, *Der Stilwandel* (wie Anm. 1), S. 14–29; sowie auch ders., *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981, S. 303–310 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 4).

3 Wolfram Steude, *Die Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (*Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, Bd. 6).

Zu diesem Quellentyp gehört auch die heute unter der Signatur Mus. Löb 53 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrte Sammelhandschrift.<sup>4</sup> Mus. Löb 53 ist Teil eines recht umfangreichen Bestands von älteren handschriftlichen und gedruckten Musikalien, die die Ratsbibliothek Löbau 1890 – einem Aufruf des sächsischen Kultusministeriums folgend<sup>5</sup> – als Depositum in die damalige Königliche Öffentliche Bibliothek zu Dresden gab. Leider ist der Erhaltungszustand der Handschrift beklagenswert schlecht. Von ursprünglich vermutlich neun Stimmbüchern sind nur sechs erhalten, und diese sind derart von Wasserschäden betroffen, dass der Benutzer sich mit einem in den 1960er Jahren angefertigten Mikrofilm begnügen muss. Eine Restaurierung dieser wichtigen Quelle ist derzeit nicht geplant.

Die Handschrift Mus. Löb 53 wurde – wie sich an einer Reihe von originalen Datierungen aus den Jahren zwischen etwa 1660 und 1680 erkennen lässt – über einen längeren Zeitraum hinweg von mehreren Schreibern angelegt, unter denen sich auch der Löbauer Nikolaikantor und Ratsherr Christian Maucke findet. Die umfangreiche Sammelhandschrift vertritt einen recht altertümlichen und dem Repertoire kaum mehr angemessenen Aufzeichnungstypus, bei dem die einzelnen Partien in kaum nachvollziehbarer Weise auf eine Reihe von dickleibigen Stimmbüchern verteilt sind. Und auch inhaltlich steht sie nicht auf der Höhe ihrer Zeit, vielmehr deuten die unter den ersten 25 Nummern anzutreffenden Namen Heinrich Grimm (1592/93–1637), Melchior Vulpius (um 1570–1617), Samuel Rühling (1586–1626) und Bartholomäus Gesius († 1613) auf das frühe 17. Jahrhundert. Eine daran anschließende Serie von Werken, die mit den Initialen „A. H.“ gekennzeichnet sind, stammt aus dem zweiten Teil der 1641 veröffentlichten *Musikalischen Andachten* von Andreas Hammerschmidt. Eine im weiteren Verlauf verstreut eingetragene kleine Auswahl von Kompositionen italienischer Autoren wurde, soweit feststellbar, verschiedenen in den 1630er und 1640er Jahren publizierten Sammlungen beziehungsweise deren Antwerpener Nachdrucken aus der Zeit um 1650 entnommen.

Ihre Bedeutung verdankt die Handschrift Mus. Löb 53 allerdings nicht nur dem hier vertretenen Repertoire; sie beansprucht unser Interesse vor allem deshalb, weil sie neben den oben erwähnten italienischen Werken auch die künstlerischen Reaktionen einer Reihe von mitteldeutschen Komponisten auf diese spezifischen Vorlagen im *Stile nuovo* überliefert. Dabei ist eine für die Musikausübung an kleineren Orten typische Bearbeitungspraxis zu beobachten, mittels derer höchst unterschiedlich besetzte Vorlagen für eine einzelne von zwei Violinen und Continuo begleitete Singstimme (meist Bass) eingerichtet wurden. Dieses Verfahren sei, *pars pro toto*, an zwei knappen Beispielen gezeigt, für die jeweils Vorlage und Bearbeitung in unserer Quelle enthalten sind.

Das erste Beispiel betrifft ein anonymes, dialogisch angelegtes Konzert für Alt, Tenor, Bass und Basso continuo mit dem Textincipit *Quam bonum est Deus* (Nr. 75). Das Werk beansprucht schon deshalb unser Interesse, weil es in verschiedenen Konkordanzquellen mit dem Namen Claudio Monteverdi in Verbindung gebracht wird.<sup>6</sup> Diese Zuweisung erscheint aus stilistischen Gründen jedoch fragwürdig; der tatsächliche Autor dürfte der Generation der Monteverdi-Schüler angehören. Die drei Singstimmen tragen zunächst

4 Beschreibung ebd., S. 147–154.

5 Vgl. ebd., S. 5.

6 Peter Wollny, *The Distribution and Reception of Claudio Monteverdi's Music in Seventeenth-Century Germany*, in: *Monteverdi und die Folgen* (wie Anm. 1), S. 51–75, speziell S. 72–74.

den ersten Teil des Textes jeweils einzeln in ausgesprochen monodischem Stil vor, bevor sie sich zu einem Ensemble zusammenfinden. Die musikalische Substanz dieses Werkes findet sich nochmals als Nr. 161 der Sammlung. Hier lautet der Text *Quam suavis es Jesu* und die Besetzung sieht Bass, zwei Violinen und Continuo vor. Der unbekannte Bearbeiter veränderte die Vorlage offenbar von der originalen Basso-Stimme ausgehend. Die Partien der höheren Singstimmen fallen entweder weg (wie etwa im ersten solistischen Teil) oder werden, um eine Oktave nach oben transponiert, den beiden Violinen übertragen. Hinzu kommt eine unabhängig von der Vorlage neu komponierte einleitende Sinfonia. Eine ganz ähnliche Bearbeitungspraxis betrifft das ebenfalls mit Alt, Tenor, Bass und Continuo besetzte Konzert *Obstupescite redempti* von Francesco della Porta (Nr. 79), das aus dessen 1648 in Venedig und 1650 in Antwerpen gedrucktem Opus 3 stammt (Bsp. 1a).<sup>7</sup> Die tragenden Pfeiler dieser Komposition sind imitativ gesetzte Tutti-Abschnitte, die kürzere und längere Teile in aufgelockerter beziehungsweise reduzierter Besetzung umrahmen. Als Nr. 160 findet sich in der Handschrift eine Fassung des Werkes für Bass, zwei Violinen und Continuo, die ähnlichen Prinzipien folgt wie das soeben besprochene Stück (Bsp. 1b). Auch hier wird die Bearbeitung von einer offenbar neu komponierten instrumentalen Sinfonia eröffnet. Ausgangspunkt der Bearbeitung ist wiederum die vokale Bassstimme, die die entsprechende Partie der Vorlage vollständig aufnimmt, an einigen Stellen, an denen der originale Bass pausiert, aber auch kurze Passagen der höheren Singstimmen aufgreift. Deren übrige Partien werden wiederum mehr oder weniger unverändert den beiden Violinen übertragen.

Der an diesen beiden Werken beobachtete Bearbeitungsvorgang wirkt recht mechanisch und weist kaum künstlerische Züge auf; dennoch ist festzuhalten, dass sich einerseits das klangliche Erscheinungsbild der jeweiligen Vorlage merklich verschiebt und dass andererseits satztechnische, melodische und harmonische Eigenheiten des kompakten dreistimmigen Vokalsatzes auf das begleitete Solokonzert übertragen werden und solchergestalt gattungsübergreifend diesem spezifisch mitteldeutschen Typus neuartige stilistische Impulse zu geben vermochten.<sup>8</sup>

Die künstlerischen Reaktionen mitteldeutscher Komponisten auf den *Stile nuovo* beschränken sich allerdings nicht auf äußerliche und aufführungspraktische Aspekte. Dies zeigt das in der Handschrift Mus. Löb 53 als Nr. 186 überlieferte Vokalkonzert *Quemadmodum desiderat cervus* für Solobass, fünf Streicher und Basso continuo von Sebastian Knüpfer. Schon auf den ersten Blick fällt dieses Werk durch seinen überaus virtuosenschnitten auf und lässt sich als beeindruckende Auseinandersetzung des Komponisten mit der Gattung der italienischen Solomotette erkennen. Im Folgenden geht es um die Rekonstruktion des historischen Umfelds sowie um die biographischen und stilgeschichtlichen Hintergründe, die für die Entstehung dieser Komposition maßgeblich waren. Zugleich zielen meine Überlegungen aber auch auf methodische Aspekte: Wieviel können wir über die Entstehungsgeschichte eines lediglich in handschriftlichen Sekundärquellen überlieferten Werkes des mittleren 17. Jahrhunderts herausfinden? Welche Hilfsmittel und Erkenntniswege stehen uns dabei zur Verfügung?

7 Ein Verzeichnis der in diesem Druck enthaltenen Werke findet sich bei Yolande de Brossard, *La Collection Sébastien de Brossard 1655–1730. Catalogue*, Paris 1994, S. 114 (Nr. 222).

8 Möglicherweise galten bei diesen Bearbeitungen die Anweisungen von Michael Praetorius zur Ausführung von Triciniis als Anregung und Legitimation. Vgl. *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel 1954, S. 176: „In den Triciniis [...] kan man [...] die beyde Ober-Stimmen mit zwo Cornet oder zwo Violin, oder zwo Flöiten/ denn Bass aber humanâ voce singen lassen.“



**A 3. Alto. Tenore. Basso**

Alto: Ob - stu -

Tenore: Ob - stu - pes - ci - te re - demp - ti et ad - mi - ra - - mi - ni fi -

Basso: Ob - stu - pes - - ci - te re - demp - ti et ad - mi -

B.c.:

5

pes - ci - te re - demp - ti et ad - mi - ra - mi - ni fi - de - - - les

de - - - les, ob - stu - pes - ci - te re - demp - ti et ad - mi

ra - mi - ni fi - de - - - - - les, ob - stu - pes - - - ci - te re

B.c.:

Bsp. 1a: Francesco della Porta, *Obstupescite redempti* (Fassung Mus. Löb 53, Nr. 79), T. 1-8.

Viol. 1:

Viol. 2:

Basso: Ob - stu - pes - ci - te re - demp - ti et ad - mi -

B.c.:

5

ra - mi - ni fi - de - - - - - les, ob - stu - pes - - - ci - te re

B.c.:

Bsp. 1b: Francesco della Porta, *Obstupescite redempti* (Fassung Mus. Löb 53, Nr. 160), T. 1-8.

Bereits ein Blick auf die Überlieferung zeigt, dass wir es offenbar mit einem außergewöhnlich beliebten Werk zu tun haben – es lässt sich nicht weniger als neun Mal in historischen Sammlungen und Inventaren nachweisen. Für kein weiteres Werk Knüpfers ist eine auch nur annähernd so große Zahl von Quellen und bibliographischen Nachweisen bekannt. Bemerkenswert ist zudem, dass seine Verbreitung außerordentlich weit reichte: Löbau, Rudolstadt, Braunschweig, Lüneburg, Stockholm und Danzig markieren die Grenzen des Territoriums. Es handelt sich also um eines der wenigen Werke des mitteleuropäischen Repertoires, die die meist engen Grenzen lokal-regionaler Konzentration zu überwinden vermochten. Zu nicht weniger als vier dieser neun Nachweisen sind auch heute noch die musikalischen Quellen greifbar, wenn auch nicht immer vollständig. Dennoch ist in jedem Fall genügend Material für eingehende Text- und Lesartenvergleiche vorhanden.

Die Überlieferungssituation von Knüpfers *Quemadmodum desiderat cervus* stellt sich wie folgt dar:

#### 1. Erhaltene Quellen

Löbau, Ms. Löb. 53, Nr. 186

Luckau, Ms. 3481, Nr. 28<sup>9</sup>

Luckau, Ms. 3482, Nr. 96

Uppsala (Sammlung Düben), VMHS 27:9 (à 3)

#### 2. Nachweise in zeitgenössischen Inventaren (falls nicht anders angegeben in der Fassung à 5 bzw. à 6 mit Bass und vier bzw. fünf Streichern)

Inv. Braunschweig, VI/5<sup>10</sup>

Inv. Danzig<sup>11</sup>

Inv. Freyburg, fol. 213<sup>12</sup>

Inv. Lüneburg, Nr. 791<sup>13</sup>

Inv. Querfurt, Nr. 15 und Nr. 114 (à 3)<sup>14</sup>

Inv. Rudolstadt I, Q 3<sup>15</sup>

Ein Vergleich der in diesen Quellen überlieferten Notentexte führt rasch zu einem recht ungewöhnlichen Befund: Knüpfers Komposition ist in nicht weniger als drei in ihrer musikalischen Substanz deutlich voneinander zu unterscheidenden Fassungen überliefert, die – wie noch zu zeigen sein wird – wertvolle Rückschlüsse auf ihre komplexe

- 9 Vgl. Ekkehard Krüger, *Musiksammlunghandschriften im Archiv der Nikolaikirche Luckau*, maschr. Magisterarbeit, Technische Universität Berlin 1997, S. 80.
- 10 Vgl. Werner Greve, *Braunschweiger Stadtmusikanten. Geschichte eines Berufsstandes 1227–1828*, Braunschweig 1991, S. 270 (*Braunschweiger Werkstücke*, Bd. 80).
- 11 Vgl. Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*, Danzig 1931, S. 242 (*Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens*, Bd. 15).
- 12 Vgl. Werner Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Mf* 15 (1962), S. 123–145, speziell S. 134.
- 13 Vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: *SIMG* 9 (1907/8), S. 593–621, speziell S. 609.
- 14 Vgl. Michael Maul, *Ein Noteninventar aus Querfurt als Quelle für das Repertoire an lateinischer Kirchenmusik in Halle um 1695*, in: *Händel-Jahrbuch* 51 (2005), S. 281–316, speziell S. 295 und 299.
- 15 Vgl. Otto Kinkeldey, *Vorwort*, in: Philipp Heinrich Erlebach, *Harmonische Freude musikalischer Freunde erster und anderer Teil*, hrsg. von Otto Kinkeldey, Leipzig 1914, S. XXV (DDT 46/47).

Entstehungsgeschichte ermöglichen. Wer mit der handschriftlichen Überlieferung von mitteldeutschen Kompositionen des 17. Jahrhunderts vertraut ist, weiß von dem Problem der – mitunter überaus vertrackten – Abweichungen in Konkordanzquellen ein Lied zu singen. Diese sind bedingt durch den durchweg aufs Praktische gerichteten, oft recht skrupellosen Umgang mit dem originalen Notentext. Allerdings handelt es sich bei diesen Abweichungen in der Regel nur um Details. Bei Knüpfers Konzert *Quemadmodum desiderat cervus* liegt der Fall jedoch anders. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Fassungen betreffen derart gravierend und tiefgreifend die musikalische *Res facta*, dass sie kaum als das Ergebnis eines von fremder Hand durchgeführten Revisionsprozesses gewertet werden können, sondern wohl auf den Komponisten selbst zurückzuführen sind. Gestützt wird diese These nicht zuletzt durch die voneinander unabhängige Überlieferung aller drei Fassungen.

Die chronologische Anordnung der drei erhaltenen Fassungen folgt aus dem Grundsatz, dass die künstlerische Weiterentwicklung einer Komposition stets vom Einfachen zum Komplexen fortschreitet. Der Vergleich von Disposition und Besetzung führt dabei zu folgendem Ergebnis: Fassung A, überliefert in der Sammlung Düben, ist mit Bass und zwei Violinen besetzt, besteht aus fünf Abschnitten und umfasst 127 Takte. Fassung B, überliefert in Löbau und Luckau, weist einen um zwei Bratschen bereicherten Instrumentalapparat auf, besteht aus sieben Abschnitten und umfasst insgesamt 159 Takte, wenn man den mit Abschnitt 5 von Fassung A korrespondierenden, allerdings im 6/4- statt 3/2-Takt notierten Tripla-Abschnitt „Cupio dissolvi“ in halbtaktigen Einheiten zählt. Fassung C schließlich entspricht in ihrer Besetzung und in der Zahl ihrer Abschnitte Fassung B, erweitert aber die Abschnitte (2) und (4) um jeweils etwa ein Drittel der ursprünglichen Länge.

#### Fassung A

Bass, zwei Violinen, Basso continuo; 127 Takte

|                            |             |          |
|----------------------------|-------------|----------|
| Sinfonia                   | Takt 1–17   | 17 Takte |
| <i>Quemadmodum</i>         | Takt 18–31  | 14 Takte |
| <i>Ita desiderat</i>       | Takt 32–51  | 20 Takte |
| <i>Quia tu solus</i>       | Takt 52–57  | 6 Takte  |
| <i>Ideo cupio dissolvi</i> | Takt 58–127 | 70 Takte |

#### Fassung B

Bass, zwei Violinen, zwei Violen, Violone, Basso continuo; 121 (159) Takte

|                          |              |                               |
|--------------------------|--------------|-------------------------------|
| Sinfonia I               | Takt 1–11    | 11 Takte                      |
| <i>Quemadmodum</i>       | Takt 12–30   | 19 Takte                      |
| Sinfonia II              | Takt 31–38   | 8 Takte                       |
| <i>Ita desiderat</i>     | Takt 39–60   | 22 Takte                      |
| Sinfonia I               | Takt 61–71   | 11 Takte                      |
| <i>Cupio dissolvi</i> I  | Takt 72–109  | 38 Takte (6/4) = 76 Takte 3/2 |
| <i>Cupio dissolvi</i> II | Take 110–121 | 12 Takte                      |

**Fassung C**

Bass, zwei Violinen, zwei Violen, Violone, Basso continuo; 136 (174) Takte

|                          |              |                               |
|--------------------------|--------------|-------------------------------|
| Sinfonia I               | Takt 1–11    | 11 Takte                      |
| <i>Quemadmodum</i>       | Takt 12–37   | 26 Takte                      |
| Sinfonia II              | Takt 38–45   | 8 Takte                       |
| <i>Ita desiderat</i>     | Takt 46–75   | 30 Takte                      |
| Sinfonia I               | Takt 76–86   | 11 Takte                      |
| <i>Cupio dissolvi</i> I  | Takt 87–124  | 38 Takte (6/4) = 76 Takte 3/2 |
| <i>Cupio dissolvi</i> II | Takt 125–136 | 12 Takte                      |

Diese schrittweise Erweiterung geht merkwürdigerweise einher mit einer Reduktion des vertonten Textes. Während Fassung A noch drei Textbestandteile aufweist, sind es in B und C nur zwei. Die Absicht hinter diesem Eingriff liegt klar auf der Hand: Es ging offenbar um die Eliminierung der nicht-biblischen Passagen. So fiel der mittlere Teil mit seiner freien Invokation des Erlösers ganz weg, während der dritte Abschnitt stärker an die biblische Vorlage angeglichen wurde:

**Fassung A:**

|                                                                                        |                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum.<br>Ita desiderat anima mea ad te Deus. | Ps 42 (41),2                               |
| Quia tu solus delitiae meae, vita mea, o bone Jesu,<br>o dulcis, o bone Jesu.          | nicht-biblisch                             |
| Ideo cupio dissolvi et esse tecum o mi Jesu, o bone Jesu.                              | Phil 1,23; Pseudo-Augustinus,<br>Soliloqui |

**Fassung B und C:**

|                                                                                        |                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum.<br>Ita desiderat anima mea ad te Deus. | Ps. 42 (41),2                              |
| Cupio dissolvi et esse tecum mi Jesu.                                                  | Phil 1,23;<br>Pseudo-Augustinus, Soliloqui |

Textmischungen, wie sie in Fassung A auftreten, sind für das fast unüberschaubar große Repertoire der italienischen Solomotette der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überaus typisch; sie finden sich zum Beispiel bei Alessandro Grandi, Giovanni Antonio Rigatti und zahllosen anderen Meistern. Die in eine personifizierte Anrede umgewandelte Passage des Philipperbriefes etwa (aus dem biblischen „Cupio dissolvi et esse cum Christo“ wird „Cupio dissolvi et esse tecum mi Jesu“) findet sich in ähnlicher Form in einer 1645 veröffentlichten Solomotette von Giovanni Battista Treviso („Cupio dissolvi et esse tecum Jesu mi, vera spes, vera lux et vita“).<sup>16</sup> Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Knüpfer in seinem Werk auf italienische Vorbilder zurückgriff, ja es steht sogar zu vermuten, dass er den gesamten

<sup>16</sup> Giovanni Battista Treviso, *Motetti a voce sola de diversi eccellentissimi autori*, Venedig 1645, Nr. 14.

Text von Fassung A aus einer konkreten Vorlage übernahm und ihn dann später auf seine biblischen Bestandteile reduzierte. Allerdings ist es bisher noch nicht gelungen, die spezifische Textkompilation von Fassung A in einem italienischen Werk nachzuweisen, so dass hier – zumindest vorerst – keine weiteren Schlussfolgerungen möglich sind.

Bevor wir uns mit den musikalischen Unterschieden der Fassungen A–C näher befassen, soll noch nach ihrer absoluten Chronologie gefragt werden. Die zum Teil erst geraume Zeit nach Knüpfers Tod entstandenen Quellen enthalten naturgemäß keine diesbezüglichen Anhaltspunkte. Uns kommt allerdings eine Komposition zu Hilfe, die in der Handschrift Mus. Löb 53 unmittelbar auf Knüpfers Komposition folgt – das Konzert *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser* für Bass, fünf Streichinstrumente und Basso continuo von Wolfgang Carl Briegel (Anhang, Bsp. 2, S. 130–133). Dieses Werk erweist sich bei näherem Hinsehen als musikalisch eng verwandt mit der Komposition Knüpfers – ja, die Parallelen zwischen den beiden Stücken sind derart weitreichend, dass eine zufällige oder durch den Zeitstil bedingte Übereinstimmung sicherlich auszuschließen ist. Zunächst sei ein Blick auf die Auswahl und Disposition der Textstellen geworfen. Diese stimmen hinsichtlich der Kombination des Beginns von Psalm 42 und einer Passage aus dem ersten Kapitel des Philipperbriefes (Phil 1,23) mit Knüpfers Vertonung überein; Briegels Komposition umfasst jedoch einen etwas längeren Ausschnitt aus Psalm 42 und schließt am Ende noch ein Zitat aus Psalm 16,11 an.

|                                                                                                                                                                                                           |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser,<br>so schreiet meine Seele, Gott, zu dir.<br>Meine Seele dürstet nach dem lebendigen Gott.<br>Wenn werd ich dahin kommen, dass ich Gottes Angesicht schaue? | Ps 42,1–2 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

|                                                                                                                            |                       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|
| Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein,<br>da Freude die Fülle und lieblich Wesen zu seiner Rechten ewiglich. | Phil 1,23<br>Ps 16,11 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|

Noch weitgehender sind die formalen Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken, speziell die Gliederung durch zwei instrumentale Sinfonien und die Entscheidung, Singstimme und Instrumente erst gegen Ende gemeinsam erklingen zu lassen. Auch hinsichtlich der motivischen Substanz lassen sich Parallelen erkennen; so ist das zu Beginn von Briegels erster Sinfonia auftretende Motiv eine recht getreue Umkehrung der bei Knüpfers an entsprechender Stelle stehenden Figur. Am verblüffendsten ist allerdings die in beiden Werken zu findende kühne harmonische Akzentuierung des Schlussabschnitts durch einen unvermuteten und für die Musik des mittleren 17. Jahrhunderts sehr ungewöhnlichen Moduswechsel von – modern gesprochen – C-Dur nach c-Moll. Schließlich sei noch auf weitgehende Parallelen der melodischen Gestaltung hingewiesen, zum Beispiel die Erschließung des Tonraums (c-c<sup>1</sup>) zu Beginn des Vokalteils.

|             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Komposition | Sebastian Knüpfer<br><i>Quemadmodum desiderat cervus</i><br>(Fassung B)                                                                                                                                                                                                                                                        | Wolfgang Carl Briegel<br><i>Wie der Hirsch schreiet</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Tonart      | C-Dur                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | C-Dur                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Besetzung   | Bass, zwei Violinen, zwei Violen, Violone,<br>Basso continuo                                                                                                                                                                                                                                                                   | Bass, zwei Violinen, zwei Violen, Violone,<br>Basso continuo                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Verlauf     | Sinfonia I: <b>C</b><br><br><i>Quemadmodum desiderat cervus</i> ; B, Bc: <b>C</b><br><br>Sinfonia II: <b>C</b><br><br><i>Ita desiderat</i> ; B, Bc: <b>C</b><br><br>Sinfonia I: <b>C</b><br><br><i>Cupio dissolvi</i> I; B, Streicher, Bc: <b>C</b> – 6/4<br><br><i>Cupio dissolvi</i> II; B, Streicher, Bc: <b>C</b> ; c-Moll | Sinfonia I: <b>C</b><br><br><i>Wie der Hirsch schreiet</i> ; B, Bc: <b>C</b><br><br>Sinfonia I: <b>C</b><br><br><i>Meine Seele dürstet nach Gott</i> ; B, Bc: <b>C</b><br><br>Sinfonia II: <b>C</b><br><br><i>Ich habe Lust abzuschneiden</i> ; B, Bc ( <b>C</b> ) / B, Streicher, Bc<br>(6/4) – <b>C</b> – 6/4 – <b>C</b> – 6/4<br><br><i>Und lieblich Wesen</i> ; B, Streicher, Bc: <b>C</b> ; c-Moll |

Die Frage, wer wem als Vorbild gedient hat, ist relativ leicht zu beantworten. Zunächst erscheint es bei zwei mitteldeutschen Komponisten logisch, dass der lateinische Text früher anzusetzen ist als der deutsche. Des Weiteren ist zu bedenken, dass Briegel in seinen ersten Jahren als Hofkantor in Gotha wohl kaum schon in der Lage war, maßgebliche künstlerische Impulse zu setzen. Denn die Hofmusik auf dem Friedenstein war nach 1650 zunächst noch geraume Zeit im Aufbau begriffen und bildete erst in den 1660er und 1670er Jahren wirklich stabile und leistungsfähige Strukturen aus.<sup>17</sup> So scheint Briegel zumindest in den ersten beiden Jahrzehnten seiner Gothaer Tätigkeit (1651–1671) eher ein Nehmender als ein Gebender gewesen zu sein; und es ist gewiss bezeichnend für die Situation am Gothaer Hof, wenn er im Vorwort des 1660 erschienenen ersten Teils seiner *Evangelischen Gespräche* schreibt, die Stadt Leipzig könne „wol mit recht eine musikalische Universität“ genannt werden.<sup>18</sup> Diese Formulierung birgt offenbar einen Hinweis auf Briegels stilistische Orientierung; nebenbei verrät sie auch, dass Briegel die durch seine Veröffentlichungen nachgehend populär gewordene Gattung des Evangeliendialogs Leipziger Vorbildern schuldete – und zwar offenbar vornehmlich den in den 1650er Jahren entstandenen Werken Johann Rosenmüllers und Sebastian Knüpfers.<sup>19</sup> Neben diesen biographischen Erwägungen können schließlich noch analytische Argumente angeführt werden: Knüpfers Solomotette lässt sich, wie bereits dargelegt wurde, durch drei in ihrer chronologischen Abfolge eindeutig mitein-

17 Vgl. Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels (1749). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Diss. masch., Freiburg (Br.) 1951, Kapitel II; Elisabeth Noack, *Wolfgang Carl Briegel. Ein Barockkomponist in seiner Zeit*, Berlin 1963, S. 22–52.

18 Zitiert nach: ebd., S. 32.

19 Vgl. hierzu Peter Wollny, *Johann Rosenmüllers Dialog „Christus ist mein Leben“ als musikalisches Vorbild*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Musikgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Siegfried Oechsle, Bernd Sponheuer und Helmut Well, Kassel 2001, S. 17–35 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 44).

ander in Beziehung zu setzende Fassungen verfolgen. Da Briegels Komposition lediglich mit einer der drei Fassungen – und zwar der mittleren – in Verbindung gebracht werden kann, scheidet sein Werk als mögliche Vorlage für Knüpfers aus.

So reizvoll eine weitergehende Analyse der bemerkenswert tiefgreifenden formalen und stilistischen Korrespondenzen zwischen Modell und Nachbildung – und deren biographische Konsequenzen – auch sein mag, hier interessiert uns vor allem der Sachverhalt, dass das Aufdecken dieser Beziehungen indirekt auch eine verhältnismäßig exakte Datierung von Knüpfers Komposition ermöglicht. Briegels Vertonung ist nämlich in einem Gothaer Inventar genannt, das auf den 2. März 1662 datiert ist und, wie seinem Titel zu entnehmen ist, eine Aufstellung all jener Werke enthält, die „der Hofcantor Prügell Componirt undt für sein eigen heltt“.<sup>20</sup> Das Inventar ist augenscheinlich in zwei Stadien entstanden, wobei die erste, von der Hand eines unbekanntenen Schreibers eingetragene Schicht möglicherweise auf ein älteres Verzeichnis zurückgeht, während die zweite, von Briegel selbst hinzugefügte entsprechend später komponierte Werke umfasst. Das Konzert *Wie der Hirsch schreiet*, das aufgrund seiner exakten Besetzungsangaben ohne Zweifel mit dem in der Handschrift Löbau enthaltenen Werk gleichzusetzen ist, gehört der ersten Schicht an und ist somit spätestens Anfang 1662, möglicherweise aber bereits einige Jahre früher entstanden.<sup>21</sup> Setzt man diesen Zeitabstand hypothetisch mit drei bis fünf Jahren an, so resultiert daraus eine plausible Datierung von Briegels Konzert auf um 1657–1659.

Mit diesem Ergebnis verlassen wir unseren Nebenschauplatz Gotha und kehren mit einem konkreten Datierungskriterium zu Knüpfers *Quemadmodum desiderat cervus* zurück. Hier ergibt sich aus dem vorstehend Dargelegten eine entsprechend frühere Datierung der Fassung B sowie der ihr vorangehenden Fassung A. Die Komposition führt uns damit in die bislang noch kaum beleuchtete Zeit vor Knüpfers Berufung zum Kantor der Leipziger Thomasschule. Der gerade 20-jährige angehende Musiker hatte sich nach Absolvierung des protestantischen Gymnasium poeticum in Regensburg zum Wintersemester 1653 in die Matrikel der Universität Leipzig eingeschrieben.<sup>22</sup> In den folgenden vier Jahren bis zu seiner Berufung auf das Thomaskantorat entfaltete er eine rege musikalische Tätigkeit, die offenbar eng mit den studentischen Collegia musica, aber auch mit den Musikaufführungen Tobias Michaels in den Leipziger Hauptkirchen verbunden war. Bemerkenswert erscheint zudem die Tatsache, dass das Leipziger Ratsprotokoll von 1657 Knüpfer als „Bassisten“ bezeichnet.<sup>23</sup> Nimmt man all diese unterschiedlichen Indizien zusammen, so ergibt sich eine auch biographisch durchaus schlüssige chronologische Einordnung von Knüpfers Konzert in die Jahre um 1653–1657. Es handelt sich

20 Vgl. *Inventarium über die Musicalische sachen ao. 1662*, Thüringisches Staatsarchiv Gotha, C. VIII Tit. VI; die Quelle wird auch bei Noack, *Wolfgang Carl Briegel* (wie Anm. 16), S. 28 und S. 50–51, erwähnt. Der auf der Titelseite der Akte zu findende Vermerk „renovirt Ao. 1671“ bezieht sich offenbar lediglich auf das den Kompositionen Briegels vorangehende Verzeichnis der gedruckten Musikalien, das in der Tat zahlreiche Nachträge und Berichtigungen aufweist.

21 Das Werk ist in der Rubrik „Mit Sechßen“ unter der laufenden Nummer 4 verzeichnet („Wie der Hirsch schreiet. B. 5. Viol“).

22 Siehe den Nachweis bei Wollny, *Johann Rosenmüllers Dialog „Christus ist mein Leben“* (wie Anm. 18), speziell S. 29.

23 Siehe Arnold Schering, *Vorwort*, in: Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau, *Ausgewählte Kirchenwerke*, hrsg. von Arnold Schering, Neuauf. hrsg. und kritisch revidiert von Hans Joachim Moser, Wiesbaden und Graz, 1957, S. IX (DDT, Bd. 58/59).

offenbar um das virtuose Schaustück eines noch am Beginn seiner Laufbahn stehenden ambitionierten Musikers, das ursprünglich wohl für eigene Darbietungen intendiert war. Knüpfers damalige Einbindung in studentische Kreise erklärt übrigens auch die rasche und weite Verbreitung der Komposition und deutet zugleich auf die hohe Wertschätzung, die ihm schon früh entgegengebracht wurde. Dass sich in diesem Werk ein ganz neuartiges musikalisches Ideal manifestierte, scheint schon das zeitgenössische Publikum begriffen zu haben. Wie die drei unterschiedlichen Fassungen belegen, musste der zwar überaus begabte, allerdings noch unerfahrene junge Komponist an der individuellen Ausformung dieses Stils hart arbeiten.

Wir können die einzelnen Stadien dieses Prozesses gut nachvollziehen. Die den Bearbeitungen zugrunde liegenden Motivationen und leitenden Prinzipien lassen sich, vereinfacht gesprochen, dahingehend beschreiben, dass es zunächst um die Adaptation des monodischen Stils der italienischen Solomotette und dessen Einpassung in das traditionelle Satzgefüge des Geistlichen Konzerts mitteleuropäischer Prägung ging. In seinem ersten Entwurf war Knüpfer offenbar vornehmlich an der stilgerechten Entwicklung des Sologesangs interessiert. Dabei gelang es ihm zwar, die typischen Floskeln der italienischen Bass-Monodien nachzubilden, doch stehen die Phrasen bei ihm noch recht unvermittelt nebeneinander; zudem erscheint sein Vorrat an melodischen Wendungen außerordentlich schmal. Das Resultat sind zahlreiche motivische Redundanzen und ein Stagnieren der harmonischen Entwicklung. Der Einsatz von Instrumenten beschränkt sich auf die einleitende Sinfonia und den abschließenden Abschnitt im 3/2-Takt. Gerade hier aber wird die monodische Faktur völlig zugunsten eines Triosatzes aufgegeben, bei dem sich die Singstimme mit der Continuuolinie vereinigt, um das Fundament für die beiden von den Violinen ausgeführten Oberstimmen zu bilden (siehe die Auszüge aus Fassung A im Anhang, Bsp. 3, S. 134f.).

In der zweiten Fassung ist zunächst eine deutliche Erweiterung und Individualisierung der gesungenen Partie zu beobachten. Die Zahl der melodischen Floskeln ist gegenüber Fassung A deutlich vergrößert, wörtliche Wiederholungen von Phrasen werden vermieden. Der harmonische Plan erscheint weiträumiger und zielgerichteter, durch das Wegfallen bestimmter modaler Wendungen auch moderner. Der monodische Abschnitt wird von einer Sinfonia in imitativem Satz umrahmt und von einer zweiten Sinfonia in der Mitte geteilt. Die Instrumente partizipieren zwar nach wie vor nicht direkt an den Gesangsabschnitten, durch die gliedernde Funktion der von ihnen ausgeführten Formteile beanspruchen sie jedoch erhöhte Aufmerksamkeit und gewinnen in der formalen Gestaltung des Werkes an Bedeutung. Im anschließenden Tripla-Abschnitt ergibt sich dann zum ersten Mal ein echtes dialogisches Konzertieren von Singstimme und Streichern (siehe die Auszüge aus Fassung B im Anhang, Bsp. 4, S. 136–138).

Die lediglich fragmentarisch in drei Stimmheften der Sammelhandschrift Ms. 3482 des Kantorei-Archivs der Nikolaikirche zu Luckau erhaltene Fassung C dehnt die Beteiligung der Instrumente auf sämtliche Abschnitte aus. Die einzelnen Phrasen der Singstimme werden, wie an der Violone-Stimme zu erkennen ist, regelmäßig von Einwürfen der Streicher unterbrochen; jeweils am Schluss eines Abschnitts vereinen sich dann Singstimme und Instrumente, wodurch sich eine Abfolge von mehreren stringent entwickelten und mit jeweils klar aufgebautem Spannungsbogen versehenen Teilen ergibt. Das Prinzip des Alternierens zwischen Singstimme und Instrumentalgruppe rückt das



Werk in die Nähe von Rosenmüllers bekannter Psalmvertonung *Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn*, die vermutlich 1655 entstanden ist (siehe die Auszüge aus Fassung C im Anhang, Bsp. 5, S. 139f.).<sup>24</sup>

Die besondere Attraktion der Fassungen B und C ist der jeweils unverändert beibehaltene Schluss des Werkes mit seiner unvermuteten Rückung von C-Dur nach c-Moll. Das im Text ausgedrückte sehnsüchtige Verlangen, die Welt zu verlassen und sich mit Christus zu vereinen, wird mit einer kühnen Wendung umgesetzt. Es handelt sich hier um eine extreme Form der von Christoph Bernhard beschriebenen rhetorischen Figur der *Abruptio*.<sup>25</sup> Diese Stelle ist nicht nur deshalb so bemerkenswert, weil sie ganz am Schluss des Werkes steht, sondern vor allem weil sie nach dem harmonischen Ausweichen nach c-Moll die erwartete Rückkehr in die Grundtonart vorenthält. Das erlösende C-Dur muss vom Hörer also imaginär ergänzt werden. Es sind Stellen wie diese, die den besonderen Rang von Knüpfers Künstlertum ausmachen und die im vorliegenden Fall die Verbreitung des Werkes gewiss begünstigt haben.

Aber nicht nur in seinen singulären Zügen ist Knüpfers Konzert *Quemadmodum desiderat cervus* bemerkenswert – das Werk ist insgesamt ein bedeutendes Zeugnis für den Neubeginn des Komponierens im protestantischen Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg. Das kleinbesetzte Geistliche Konzert des frühen 17. Jahrhunderts ist fast immer als das Ergebnis einer – durch die Einführung des Generalbasses ermöglichten – Reduktion eines tatsächlich vorhandenen oder nur gedachten vollstimmigen motettischen Satzes zu verstehen. Dieser bestimmte die melodische, rhythmische und harmonische Ausgestaltung von Einzelstimmen und Stimmenverband; in ihm leben Traditionen des 16. Jahrhunderts fort. Das Geistliche Konzert der Zeit ab etwa 1650 hingegen, für das Knüpfers *Quemadmodum desiderat cervus* ein repräsentatives Beispiel ist, fußt auf der monodischen, vom Continuo begleiteten Einzelstimme, um die herum gewissermaßen in zweiter Instanz der konzertante oder auch polyphon ausgerichtete Satz neu entsteht.

Dieser Paradigmenwechsel war für die deutsche Kompositionsgeschichte des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts von fundamentaler Bedeutung. Aus heutiger Sicht lässt sich dieser Prozess am deutlichsten in scheinbar peripheren Quellen wie der Handschrift Mus. Løb 53 verfolgen.

24 Vgl. Besprechung und Beispiele bei Peter Wollny, *Zur stilistischen Entwicklung des geistlichen Konzerts in der Nachfolge von Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Jahrbuch* 23 (2001), S. 7–32, speziell S. 14f. und 23f.

25 Vgl. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1963, S. 86

# Anhang

Sonata

Violine 1  
Violine 2  
Viola 1  
Viola 2  
Violone  
Basso  
B.c.

5

Violine 1  
Violine 2  
Viola 1  
Viola 2  
Violone  
Basso  
B.c.

10

Wie der Hirsch, der Hirsch schrei - - - et, wie der Hirsch, der Hirsch schrei - - - et,

14

schrei - - - et nach fri-schem Was - ser, wie der Hirsch, der Hirsch schrei - - - et, schrei - - - et nach  
6 7 6 6

18

fri-schem Was-ser, so schrei-et, so schrei-et, so schrei-et, so schrei-et, schrei - - - - - - - - - et  
7 6

22

mei - ne See-le, Gott, zu dir, so schrei-et, so schrei-et, so schrei-et, schrei - - - - - - - - - et  
# 4 # 6 6 6 #

26

mei - ne See - le, Gott, zu dir, so schrei - et, so schrei - et, schrei - - - - - - - - -  
# 4 #

29

- - - - - - - - - et, so schrei-et mei - ne See - - le, Gott, zu dir.  
4 3

Bsp. 2a: Wolfgang Carl Briegel, *Wie der Hirsch schreiet*, T. 1-32.

67 Sonata

67

72

6

Bsp. 2b: Wolfgang Carl Briegel, *Wie der Hirsch schreiet*, T. 67-75.



Sinfonia

Violino I

Violino II

B.c.

6

12

18

Quem-ad - mo - dum, quem - ad - mo - dum de - - si - de - rat, de - - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua -

23

rum, de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, ad fon - tes a - qua - rum, de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua -

27

rum, de-si-de-rat cer-vus ad fon-tes a-qua-rum, de-si-de-rat cer-vus ad fon-tes a-qua - - - - - rum.

6 6 7 6 6 6 4 3

32

I - ta, i - ta de-si - de - rat a - ni - ma me - a, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - a ad \_\_\_\_\_ te

6

36

De - us, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - a, i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - a, i - ta de -

4 # 6

39

si - de - rat a - ni - ma me - a ad \_\_\_\_\_ te De - us, ad \_\_\_\_\_

6 5 # # 6 4 # # 6 #

42

\_\_\_\_\_ te De - us, ad \_\_\_\_\_ te De - us,

6 4 # 6 6 4 3 6

Bsp. 3: Sebastian Knüpfer, *Quemadmodum desiderat cervus* (Fassung A), T. 1-45.

Musical score for Violine 1, Violine 2, Viola 1, Viola 2, Violone, and B.c. (Bass Continuo). The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The B.c. part includes fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Continuation of the musical score for Violine 1, Violine 2, Viola 1, Viola 2, Violone, and B.c. (Bass Continuo). The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The B.c. part includes fingerings: 6, 5, 6, 6, 6, 6.



12

Quem - ad - mo - dum, quem - ad - - - mo - dum de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - - -

6 5 7 6

17

rum, de - si - de - rat, de - - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, quem - ad - - - mo - dum, quem -

6 6 3 4 3 6

22

ad - - - mo - dum de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, quem - ad - mo - dum, quem - ad - mo - dum de - si -

6 6 # 6

26

- - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - - - - - rum.

# 6 6 4 3

Bsp. 4a: Sebastian Knüpfer, *Quemadmodum desiderat cervus* (Fassung B), T. 1-30.

110

Cu - - pi - o, cu - pi-o dis-sol - - - vi et es-se te - cum, mi Je-su, cu - pi-o dis-

5 4 5 7 6

116



sol - - - - - vi et es-se te-cum, mi Je-su, cu-pi-o dis-sol-vi, dis-sol - - - - - vi.

5 6 b b b

Bsp. 4b: Sebastian Knüpfer, *Quemadmodum desiderat cervus* (Fassung B), T. 110-120.

12

Violine 1

Violine 2

Viola 1

Viola 2

Violone

Basso

B.c.

Quem-ad - mo - dum, quem - ad - - - mo - dum de - si - de - rat

17

cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, de - si - de - rat, de - - - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum,

7 6 6 6 6 6

22

quem - ad - - - mo - dum

6 7 6 6 6 6 4 3 6

28

de - si - de - rat cer - vus ad fon - tes a - qua - rum, quem - ad - mo - dum, quem - ad - mo - dum de - si -

4 # 6 4 # 6

32

- de-rat cer - vus ad fon-tes a - qua - rum, de-si - de-rat cer-vus ad fon-tes a - qua - - - rum.

# 4 # 6 4 # 6

Bsp. 5: Sebastian Knüpfer, *Quemadmodum desiderat cervus* (Fassung C), T. 12-37.

Die Erörterung der kulturellen Identität einer konkreten Region führt zwangsläufig zur Frage nach den Unterschieden und Gemeinsamkeiten im Vergleich zu anderen, angrenzenden Regionen. Unterschiede können dabei die gewünschte Besonderheit konstituieren, die erwiesenen Gemeinsamkeiten dagegen stellen die gefragte Region in einen breiteren Kontext.

Die musikalischen Beziehungen zwischen der Oberlausitz und Niederschlesien sind so weitläufig, dass eine Darstellung aus statistischer Perspektive der biographischen Daten gerechtfertigt scheint, um einige Hauptfragen möglichst komplex beantworten zu können. Ein solch systematisierender Standpunkt hat natürlich seine Schwächen, kann aber auch in neuer Weise über die Wanderbewegungen der Musiker und ihres Repertoires Auskunft geben.

Helmut Scheunchen schrieb im *Schlesischen Musiklexikon* über die Oberlausitz: „Da es keine Fürstensitze, keinen mächtigen Ritterstand und nur wenige späte Klostergründungen von Bettelorden gab, hat die Oberlausitz keine besondere musikalische Entwicklung zu verzeichnen.“<sup>1</sup> Im Kontext der zahlreichen Studien von Max Gondolatsch<sup>2</sup> klingt eine solche Feststellung unglaubwürdig. Schon die Aufzählung einiger mit der Region verbundener Musiker, wie Adam Puschmann, Johann Knöfel, Christoph Demantius, Johannes Nucius, Andreas Hammerschmidt, Johann Rosenmüller, Christian Ludwig Boxberg, Johann Christoph Altnikol und Gottlob Harrer, macht deutlich, dass sich das

<sup>1</sup> Helmut Scheunchen, *Oberlausitz*, in: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 527–530, hier S. 528.

<sup>2</sup> Max Gondolatsch, *Görlitzer Musikleben in vergangenen Zeiten*, Görlitz 1914; ders., *Die ältesten urkundlichen Nachrichten über das musikalische Leben in Görlitz. 1375–1450*, in: *ZfMw* 2 (1920), S. 449–454; ders., *Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764–95, und sein musikalischer Nachlaß*, in: *ZfMw* 3 (1921), S. 180–189; ders., *Das Convivium musicum (1570–1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz*, in: *ZfMw* 3 (1921), S. 588–605; ders., *Ein alter Musikalienkatalog der Peterskirche*, in: *ZfMw* 11 (1928/29), S. 507–510; ders., *Ergänzung des Noteninventars der Peterskirche zu Görlitz*, in: *ZfMw* 16 (1933/34), S. 39–41; ders., *Ein oberlausitzer Beitrag zum Streit um die evangelische Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *ZfMw* 16 (1933/34), S. 278–291; ders., *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, Teil I: *Die Organisten*, in: *AfMw* 6 (1924), S. 324–353; ders., *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, Teil II: *Die Kantoren*, in: *AfMw* 8 (1926), S. 348–379; ders., *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, Teil III: *Die Stadtmusik*, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 107 (1931), S. 79–127; ders., *Beiträge zur Görlitzer Theatergeschichte bis 1800*, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 103 (1927), S. 107–164; ders., *Der Personenkreis um das Görlitzer Convivium und Collegium Musicum im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 112 (1936), S. 76–155.

musikalische Bild der Oberlausitz etlichen Generalisierungen und Klischees entzieht.<sup>3</sup> Der vorliegende Beitrag beschreibt die Wege der Musiker, die im Zeitalter des Barocks zwischen der Oberlausitz und Niederschlesien wechselten. Die Zusammenstellung der biographischen Daten möchte einen Beitrag zur Beantwortung folgender Fragen geben:

1. Verliefe die musikgeschichtliche Entwicklung in den beiden Regionen synchron oder unterschiedlich, wie bildeten sich dabei musikalische Beziehungen heraus.
2. Wo befanden sich die Zentren des kulturellen Netzes, das die Städte beider Regionen verband? Wie wechselte die Dynamik des gegenseitigen Einflusses?
3. Wie verliefen die Richtungen des kulturellen Austausches? Bestand zwischen der Oberlausitz und Niederschlesien eine Partnerschaft oder ein einseitiges Abhängigkeitsverhältnis?

Die historische Entwicklung der Oberlausitz und Niederschlesiens zwischen der Einführung der Reformation und dem Siebenjährigen Krieg weist viele Parallelen auf. Beide Regionen erlebten im 16. Jahrhundert als Bestandteile des Habsburger Kaiserreiches eine Blütezeit, bis der Dreißigjährige Krieg viele ihrer Städte in Schutt und Asche legte. Ab 1635 waren die Regionen politisch getrennt, doch die gewachsenen Beziehungen blieben bis zur gemeinsamen Eroberung durch Preußen bestehen. Förderlich für die Musikkultur war in beiden Regionen die engagierte Bürgerschicht und der Wille nach staatlicher Unabhängigkeit von der zentralistischen Politik aus Wien bzw. Dresden.

Die kulturelle Nähe beider Regionen entstand bereits im frühen Mittelalter, als die „Hohe Straße“ zwischen Leipzig und Krakau via Görlitz und Breslau zu den wichtigsten Kommunikationswegen Europas zählte. Sowohl Leipzig als auch Krakau bildeten seit 1409 bzw. 1346 wichtige Universitätszentren, die Ausstrahlung auf beide Regionen besaßen.

Manche Musiker, wie z. B. Melchior Franck, der sich selbst „Zittanus Silesius“ nannte, identifizierten sich mit beiden Regionen. Die wichtigsten Musiker, die sowohl in der Oberlausitz als auch in Niederschlesien tätig waren, sollen nun in drei Gruppen eingeteilt werden:

#### 1. Geborene Lausitzer, tätig in Niederschlesien

Zu dieser ersten Gruppe zählen viele Musiker und Kantoren, deren Aktivität noch in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt, obgleich die Rezeption ihrer Werke bis in die Barockzeit andauerte. Hier sei zuerst der Meistersänger Adam Puschmann genannt; eine komplette Abschrift seines *Gründlichen Bericht des Deutschen Meistersanges* befindet sich in der Breslauer Handschrift Bohn 356. Seine Komödie *Geschichte von Joseph und seine Brüdern* widmete er dem Görlitzer Rat und verlegte sie dort im Jahre 1592 bei Ambrosius Fritsch.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Max Gondolatsch, *Musiker, die in der Oberlausitz geboren sind*, in: *Oberlausitzer Heimatzeitung* IV/1923, Nr. 17, S. 201ff; Nr. 18/19, S. 213ff; VI/1925, Nr. 6/7, S. 77ff, 85ff.: „Die Oberlausitz ist immer ein Land gewesen, das die Musik, besonders den Gesang [...] gepflegt hat und das eine Reihe von namhaften Musikern, wenn auch keine Sterne erster Größe hervorgebracht hat.“

<sup>4</sup> Es ist zweifelhaft, ob das Stück in Görlitz jemals gespielt wurde. Siehe Gondolatsch, *Beiträge zur Görlitzer Theatergeschichte* (wie Anm. 2), S. 111–113, 115.

Vorwiegend lateinisches Repertoire der Renaissance-Motetten und -Messen im Stil Orlando di Lassos repräsentiert Johann Knöfel,<sup>5</sup> der 1569 als Kapellmeister des Fürsten Heinrich V. in Liegnitz wirkte, 1575 im Dienste der Stadt Breslau stand und 1576 zum Organisten in Troppau berufen wurde. Im Jahre 1583 gehörte er zu den Mitgliedern des Görlitzer Convivium musicum<sup>6</sup> und überreichte möglicherweise zu dieser Gelegenheit dem Görlitzer Rat seine *Neue Teutsche Liedlein*. Fürst Heinrich V. widmete er seine *Dulcissime quaedam cantiones* (Nürnberg 1571); sein *Cantus choralis* (Nürnberg 1575) dagegen wurde dem Breslauer Stadtrat zugeeignet. Knöfels Werke – sowohl die Drucke<sup>7</sup> als auch Abschriften – sind in Breslauer, Liegnitzer und Löbauer Sammlungen zu finden.

Ähnlich populär wie Knöfel war eine Generation später Johannes Nucius,<sup>8</sup> der „Gorlicensis Lusatus“. Nach seinem Aufenthalt an der Görlitzer Lateinschule (1573–1582) konvertierte er und kam in das oberschlesische Rauden, wo er Zisterziensermönch und schließlich Abt des Klosters Himmelwitz wurde. Auf der Basis einer gründlichen humanistischen Bildung veröffentlichte er mehrere Kompositionen (teilweise in der Liegnitzer Druckerei von Nicolaus Sartorius<sup>9</sup>), die später in ganz Niederschlesien bekannt wurden, aber auch ein wichtiges musiktheoretisches Werk, die *Musices poeticae sive de compositione cantus praeceptiones* (Neiße 1613).

Ein Altersgenosse von Nucius, Thomas Fritsch, „musicus suavissimus“,<sup>10</sup> Absolvent des Gymnasiums in Görlitz und Schüler von Johann Winckler, konvertierte ebenfalls und wurde vor 1609 Chorherr des Breslauer Kreuzherrenstifts. Seine Motetten und Messen (vor allem jene aus dem Band *Novum et insigne opus musicum*, Jena 1620<sup>11</sup>) waren sowohl in Breslau als auch in Liegnitz, aber auch in Berlin, Pelpin in Pommern und Wien verbreitet.

In den folgenden Jahrzehnten lässt die Zahl der Musiker aus der Oberlausitz in Schlesien nach. Erwähnt werden kann der Orgelbauer David Decker der Mittlere, der u. a. in Gersdorf bei Görlitz, in der Dreifaltigkeitskirche in Görlitz (1691) und in Alzenau bei Goldberg (1694) tätig war.

Erst in die erste Hälfte des 17. Jahrhundert fällt die nächste Generation der Kantoren von europäischem Rang: Christoph Gottlieb Wecker erhielt nach der Schulzeit in Bautzen und Studien in Leipzig (wo er im Collegium musicum von Johann Gottlieb Görner

5 Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und in der Königlichen- und Universitätsbibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Berlin 1883, S. 228f.; Ernst Pfudel, *Mitteilungen über die Bibliotheca Rudolffina der Königlichen Ritter-Akademie zu Liegnitz. Königliche Ritter-Akademie zu Liegnitz. Oster-Programm*, Teil I–III, Liegnitz 1876–1878, S. 60f.; Fritz Feldmann, *Der Laubaner Johannes Knöfel, insbesondere sein „Cantus choralis“*, in: *Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten*, Lübeck 1975, S. 40–52; Aniela Kolbuszewska, *Katalog zbiorów muzycznych legnickiej biblioteki księcia Jerzego Rudolfa „Biblioteka Rudolffina“*, Legnica 1992, S. 53f.

6 Gondolatsch, *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 121f.

7 Johann Knöfel, *Cantiones piae* [...], Nürnberg 1580; *Neue teutsche Liedlein* [...], Nürnberg 1581; *Novae melodiae* [...], Prag 1592.

8 Bohn, *Bibliographie* (wie Anm. 5), S. 295f.; Pfudel, *Mitteilungen* (wie Anm. 5), S. 86.

9 Johannes Nucius, *Cantionum sacrarum quinque et sex vocum liber primus*, Liegnitz 1609; *Cantionum sacrarum diversarum vocum liber secundus*, Liegnitz 1609.

10 Gondolatsch, *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 107.

11 Bohn, *Bibliographie* (wie Anm. 5), S. 140; Pfudel, *Mitteilungen* (wie Anm. 5), S. 46; Kolbuszewska, *Katalog* (wie Anm. 5), S. 41f.

mitwirkte und ein Schüler Johann Sebastian Bachs war) 1729 dank Bachs Gutachten das Kantorat an der Schweidnitzer Friedenskirche. Berühmtheit erlangte auch Johann Christoph Altnikol, der in Lauban die Schule besuchte, seit 1740 Choralist und Hilfsorganist an der Maria-Magdalena-Kirche in Breslau war<sup>12</sup> und dann nach Leipzig ging. Auch ihm wurde bei der Stellensuche von Johann Sebastian Bach geholfen, auf diese Weise gelangte er 1748 ins schlesische Niederwiesa bei Greiffenberg und anschließend an die Naumburger Wenzelskirche. Ebenfalls in Lauban wurde 1737 Gottlob Wilhelm Burmann geboren, der später als Lehrer an den Lateinschulen in Löwenberg und Hirschberg wirkte und schließlich 1773 in seine Heimatstadt zurückkehrte, um das Organistenamt an der St. Nikolai-Kirche anzutreten.

Etliche Namen umfasst die Liste der Musiklehrer und Liederdichter, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts häufig zwischen der Lausitz und Schlesien wechselten. Hierzu zählen neben Martin Behm<sup>13</sup> auch der in Lauban geborene Gregor Vorberg, der später Pastor im böhmischen Trautenau wurde und in Breslau als Verfasser der *Missa Domine quando veneris* bekannt war,<sup>14</sup> und Michael Wiedemann,<sup>15</sup> der als Pfarrer in Ossig bei Liegnitz (ab 1691) und an der Schweidnitzer Friedenskirche beschäftigt war (ab 1694). In Lissa bei Görlitz wurde 1688 Johann Andreas Rothe geboren,<sup>16</sup> der in den Jahren 1706 bis 1708 am Maria-Magdalena-Gymnasium in Breslau tätig war. Nach Studien in Leipzig wirkte er als Adjunkt an der Görlitzer Dreifaltigkeitskirche (1711) und Pfarrer in Leuba bei Görlitz (1719), Berthelsdorf (1722), Rothenburg und schließlich in Thomendorf bei Bunzlau (1739), wo er auch starb.

## 2. Geborene Schlesier, tätig in der Oberlausitz

Wenn umgekehrt die Wanderungsbewegungen der Musiker aus Schlesien in die Oberlausitz betrachtet werden, kann eine ähnliche chronologische Dynamik festgestellt werden. Die Gruppe der Musiker aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg beginnt mit Vincent Schön,<sup>17</sup> der in den Jahren 1586 bis 1623 Görlitzer Stadtpfeifer und von 1600 an eine regelmäßig entlohnte Amtsperson war. Sein Nachfolger, Caspar Walther, stammte ebenfalls aus Schlesien<sup>18</sup> und war von 1623 bis 1657 Stadtpfeifer in Görlitz. Dieser „gute Musicus und Kunstpfeiffer“ hatte manche Probleme mit den städtischen Sitten und wurde am 11. Februar 1624 wegen „einer zierlichen Maskerade [...] unterschiedlicher musica instrumentali [...] vor der Ältesten Herren Thüren“ gestraft. Die musikalische Kreativität Walthers fand jedoch auch die Anerkennung des Stadtrates, wenn „in der Christnacht des Morgens um 3 Uhr ward auf dem Rathsturme mit Trom-

12 Barbara Wiermann, *Altnickol, Faber, Fulde – drei Breslauer Choralisten im Umfeld Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 89 (2003), S. 259–266.

13 Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Graz <sup>2</sup>1959, Bd. 10, S. 255; Arno Büchner, *Das Kirchenlied in Schlesien und der Oberlausitz*, Düsseldorf 1971, S. 55f. (*Das Evangelische Schlesien* VI/1).

14 Notiert in der Breslauer Handschrift Bohn 30B.

15 Büchner, *Das Kirchenlied* (wie Anm. 13), S. 214.

16 Ebd., S. 177–182.

17 Gondolatsch, *Die Stadtmusik* (wie Anm. 2), S. 87; ders., *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 117.

18 Gondolatsch, *Die Stadtmusik* (wie Anm. 2), S. 88.



peten geblasen und mit Kesselpaucken geschlagen, hernach aus andern Instrumenten musiziert, welches zuvor allhier niemals geschehen“.<sup>19</sup> Wegen der immer stärker werden- den Konkurrenz zwischen den Stadtmusikern und Organisten bei der Ausgestaltung der Stadtfestlichkeiten im Jahre 1643 „vergönnte der Rath dem Stadtpfeiffer nach Schlesien zu ziehen und allda etwas zu verdienen“. Nach der Amtszeit Georg Balls d. Ä., eines Görlitzer Stadtpfeifers der Jahre 1658 bis 1691, bildete man 1692 die „Compagnie der Stadt-Musici“,<sup>20</sup> die bis zum Jahre 1795 bestand. In diesem Ensemble wirkten u. a. die gebürtigen Schlesier Hans Georg Reimann aus Wohlau und Melchior Renner aus Löwen- berg mit. Zu ihren Pflichten gehörte die Ausführung der Kirchenmusik in der Peterskir- che und seit 1737 fünfmal jährlich auch in der Dreifaltigkeitskirche der Stadt.

Zu den bekannten Instrumentalisten gehörte der Lautenist Gregor Kregel,<sup>21</sup> Verfasser der *Tabulatura nova*<sup>22</sup> mit Intavolierungen der Madrigale, Motetten und Lieder von Jakob Regnart und Georg Langius. Das Werk wurde „Domino Joanni a Zirn: Domino in Katschkewitz & Detzdorff, & Domino Bernharde ab Axleben. Magno cognominato Illustriss: principis in Ducatu Lignicensi“ gewidmet und befand sich in den Sammlungen der Breslauer Stadtbibliothek.<sup>23</sup> Kregel war im Jahre 1592 Gast im Görlitzer Convivium musicum.

Weniger bekannt dagegen sind spätere Instrumentalisten, so Matthias Neumann aus Bolkenhain bei Jauer, ein Kirchenmusiker in Lauban, der seit 1628 als Pfarrer in Neu- markt lebte, wo er 1628 starb, und Florian Ritter, der Schwiegersohn Andreas Hammer- schmidts, der 1649 in den Dienst der Fürsten von Öls trat und 1657 nach Zittau ging.

Aus der Gruppe der schlesischen Kantoren, die in der Oberlausitz wirkten, soll zuerst Bartholomäus Seidel<sup>24</sup> genannt werden, der seit 1598 Kantor in Sagan und von 1618 bis 1619 Kantor in Görlitz war. Er ist u. a. bekannt als Verfasser der Liedbearbeitung *A solis ortu cardine* im Görlitzer Gesangbuch *Harmoniae sacrae* (1613) und als Mitwirkender in einer Komödie eines anderen Saganers, Heinrich Räteln.<sup>25</sup> Ein weiterer Schlesier, Abraham Nicius, wurde unmittelbar nach seinen Studien an der Viadrina 1619 in das Görlitzer Kantorat berufen. 1635 wandte er sich nach Freystadt, um dort die Rektoren- stelle zu bekommen, sah sich aber zwei Jahre später gezwungen, wegen der Gegenrefor- mation nach Görlitz zurückzukehren. Ein ähnliches Schicksal erfuhr auch der Bunzlauer Andreas Theseus,<sup>26</sup> der in den Jahren 1631 bis 1638 das Kantorat in seiner Geburtsstadt innehatte, aber 1638 wegen seines Glaubens vertrieben wurde. Drei Jahrzehnte lang bekleidete er daraufhin das Kantorat in Görlitz (1638 bis 1669).<sup>27</sup>

19 Ebd., S. 89.

20 Ebd., S. 91f.

21 Gondolatsch, *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 109.

22 *Tabulatura nova continens selectissimas quasque cantiones [...] edita per Gregorium Kregel, Franco- fortensem Silesium*, Frankfurt (Oder) 1584; vgl. Howard Meyer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Cambridge (MA) 1965, S. 337f.

23 Bohn, *Bibliographie* (wie Anm. 5), S. 230.

24 Gondolatsch, *Die Kantoren* (wie Anm. 2), S. 355f.

25 *Ein neue geystliche Action, oder Tragedi, die histori vom gulden Kalb Aaronis*. Seidel spielte die Rolle des Jehova. Siehe Gondolatsch, *Beiträge zur Görlitzer Theatergeschichte* (wie Anm. 2), S. 111–114, 118, 121.

26 Gondolatsch, *Die Kantoren* (wie Anm. 2), S. 356.

27 Die musikalischen Werke von Theseus sind im Ms. Cod. 129 der Milichschen Bibliothek zu Görlitz erhalten.

In Hirschberg wurde Tobias Jacobi<sup>28</sup> geboren, der als „Iudimoderator“ im schlesischen Seidenberg bei Lauban wirkte und 1674 bei Hartmann in Zittau seine *Scala Coeli musicalis et spiritualis, oder die geistliche Musikalische Himmelsleiter* herausgab, die vier- bis zehnstimmige Motetten mit Basso continuo auf Bibeltexte enthält. Ein Schüler von Andreas Hammerschmidt, Christian Schiff aus Greiffenberg, war Kantor und Organist in Lauban. Geboren 1715 in Sorau, wirkte Georg Gottfried Petri<sup>29</sup> nach seinen Studien in Halle seit 1764 als Kantor an der Görlitzer Hauptkirche St. Peter und Paul und war außerdem Lehrer am dortigen Gymnasium. Petri schuf mehrere Kantatenjahrgänge sowie 1765 anlässlich der 200-Jahrfeier des Görlitzer Gymnasiums das *Drama musicum, Gesang der drei Männer im Feueroffen*. Sein Sohn, Johann Samuel Petri,<sup>30</sup> ein Komponist, Musiklehrer und Pädagoge, verfasste u. a. ein Lehrbuch<sup>31</sup> und war als Kantor in Sorau (1763–1770) sowie Bautzen (1770–1808) beschäftigt.

Eine besondere Gruppe bilden in diesem Zusammenhang die Orgelbauer und Organisten, die vorübergehend aus Schlesien nach der Lausitz kamen, um Instrumente zu errichten bzw. zu spielen. Diese Tradition geht schon auf Burghart Distlinger aus Breslau zurück, der 1504 die große Orgel in der Hauptkirche St. Peter und Paul in Görlitz baute. Johannes Arnold spielte diese Orgel bis 1542; sein Bruder Georg war um 1542 Domorganist in Breslau sowie Verfasser einer Orgeltabulatur.<sup>32</sup> Aus Breslau stammte auch der Orgelmeister Matthias Nebel, der 1593 die große Orgel in der Görlitzer Hauptkirche verbesserte. Er erbaute auch mehrere Orgeln in Breslau (Stift Hl. Kreuz, St. Katharinen, Dom und St. Elisabethkirche) sowie in Brieg. Die neue Orgel in der Zittauer Johanniskirche verfertigte im Jahre 1611 Zacharias Friedel aus Bunzlau, der zuvor auch in der Breslauer Maria-Magdalena-Kirche (1603), der Liegnitzer Frauenkirche (1605) sowie in Raudten bei Steinau (1605) Instrumente gebaut hatte. Im schlesischen Sorau wurde Johann Eugen Casparini geboren, der nach der Lehrzeit in Augsburg zunächst in Italien und Österreich arbeitete. Sein größtes und letztes Werk war die Orgel in der Peter-Pauls-Kirche zu Görlitz (1697–1703), an deren Bau auch sein Sohn Adam Horatius Casparini beteiligt war. Letzterer fertigte auch die Orgel der Görlitzer Dreifaltigkeitskirche. Ein Organist dieser Kirche war der gebürtige Hirschberger Christian Büttner.<sup>33</sup> Der eine Generation jüngere Tobias Volckmar<sup>34</sup> besuchte das Gymnasium in Zittau bei Johann Krieger und bekam nach Aufhalten in Königsberg und Thorn die Organistenstelle im schlesischen Reichenstein. Erst nach der Rekatholisierung dieser Stadt floh er nach Gleibsdorf bei Lauban, wo er als Organist amtierte, um kurz danach (1709) das Organistenamt in der Gnadenkirche in Schweidnitz zu erhalten. In der Löbauer Bibliothek waren noch am Ende des 19. Jahrhunderts seine Soloarien *Gott gefällige Music-Freude*, verlegt 1723 in Hirschberg, vorhanden. In der Nähe von Lauban, in Gebhardsdorf, wirkte etwas später

28 Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (wie Anm. 13), Bd. 5, S. 265. Werke von Jacobi befinden sich in den Sammlungen aus Löbau und Kamenz.

29 Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (wie Anm. 13), Bd. 7, S. 392f.; Gondolatsch, *Die Kantoren* (wie Anm. 2), S. 363; Gondolatsch, *Beiträge zur Görlitzer Theatergeschichte* (wie Anm. 2), S. 154.

30 Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (wie Anm. 13), Bd. 7, S. 393.

31 Johann Samuel Petri, *Anleitung zur practischen Musik, vor neuangehende Sängler und Instrumentenspieler*, Lauban 1767. Vgl. Emil Bohn, *Musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, S. 124f.

32 Vgl. Sammlung Bohn Ms. Mus. 119. Gondolatsch, *Die Organisten* (wie Anm. 2), S. 326.

33 Ebd., S. 347.

34 Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (wie Anm. 13), Bd. 9, S. 135f.

Johann Heinrich Meinert d. Ä., der die Orgel für das schlesische Lähn bei Löwenberg baute und seit 1721 Orgel- und Instrumentenbauer in Lähn, Harpersdorf bei Goldberg (1733), Hermsdorf (1748) und Kynast bei Hirschberg war. Unsere Liste schließt mit dem Telemann-Schüler Christian Gottfried Hellmund, dem kurfürstlich-sächsischen Kapellmeister und Organisten an der Hauptkirche in Lauban.

Was schlesische Musiklehrer und Liederdichter betrifft, die in der Oberlausitz tätig waren, soll Sigismund Schwab erwähnt werden.<sup>35</sup> Er war Student an der Viadrina, Schüler Melanchthons in Wittenberg, 1552 Pfarrer in Freystadt und dann an der Breslauer Maria-Magdalena-Kirche. 1566 wurde er nach Lauban berufen und kehrte 1584 wieder nach Breslau zurück (St. Bernhardin). Eine Reihe von schlesischen Lehrern begann ihre Laufbahn am Görlitzer Gymnasium, darunter der Musiktheoretiker Melchior Laubanus aus Sprottau (1598 Prorektor in Goldberg, 1608 in Sprottau, Lehrer in Danzig und 1614 Rektor in Brieg), Christoph Knoll aus Bunzlau<sup>36</sup> (1586 Signator in Sprottau), Andreas Tscherning aus Bunzlau<sup>37</sup> oder viel später Johann Christoph Schwedler,<sup>38</sup> der Verfasser des *Evangelisch lutherischen Hausbuches* (Lauban 1711) sowie des Passionsliedes *Wollt ihr wissen, was mein Preis?*

Benjamin Schmolck<sup>39</sup> lehrte nach der Schulzeit in Schmiedeberg und Liegnitz am Breslauer Elisabeth-Gymnasium, dann auch in Lauban, bevor er 1702 Diakonus und Pastor Primarius an der Friedenskirche in Schweidnitz wurde.

Eine gewisse Konkurrenz für Görlitz bildete das Gymnasium in Lauban, das z. B. Friedrich Gude,<sup>40</sup> später Konrektor in Lauban und Schwedlers Mitarbeiter in Niederwiesa besuchte. Gottfried Hoffmann<sup>41</sup> lernte am Zittauer Gymnasium unter der Leitung von Christian Weise, übernahm später das Rektorenamt in Lauban (1688–1708) und wechselte 1708 als Nachfolger Weises an die Zittauer Schule zurück. Auch Gottfried Kleiner<sup>42</sup> besuchte das Laubaner Gymnasium, war dann in Goldberg (1700), Hirschberg (1709, Gnadenkirche), Liegnitz (1723) und dem schlesischen Freyburg (1742) tätig.

Weiterhin sind zu nennen: Johann Timäus,<sup>43</sup> Abraham Klesel,<sup>44</sup> Pastor in Ulbersdorf bei Fraustadt, Zedlitz bei Steinau (1670) und Jauer (1680) und Johannes Neunherz aus Kupferberg im Riesengebirge.<sup>45</sup> Der zuletzt Genannte studierte am Breslauer Maria-Magdalena-Gymnasium, dann an der Universität zu Leipzig und arbeitete als Pfarrer in Kieselingswalde bei Lauban (1681), Geibsdorf bei Lauban (1696) und Lauban (1706), um 1709 nach Hirschberg zurückkehren.

Schließlich sei auch Martin Opitz erwähnt,<sup>46</sup> der nach der Schulzeit am Breslauer Maria-Magdalena-Gymnasium sowie Studien in Frankfurt (Oder), Heidelberg und Leiden am Liegnitzer Hofe wirkte. Seine *Dafne* wurde sowohl in Görlitz (20. September

35 BÜCHNER, *Das Kirchenlied* (wie Anm. 13), S. 43–45.

36 Ebd., S. 69–72.

37 Ebd., S. 143f.

38 Ebd., S. 196–202.

39 Ebd., S. 215–218.

40 Ebd., S. 210f.

41 Ebd., S. 235f.

42 Ebd., S. 237f.

43 Ebd., S. 64.

44 Ebd., S. 167–169.

45 Ebd., S. 225–227.

46 Gondolatsch, *Beiträge zur Görlitzer Theatergeschichte* (wie Anm. 2), S. 107–164; BÜCHNER, *Das Kirchenlied* (wie Anm. 13), S. 76–80.

1667) als auch in Breslau gespielt. Andreas Gryphius<sup>47</sup> wirkte in Görlitz, Glogau, Frau-stadt, Paris, Rom und Stettin. In Breslau wurden sein Schimpfspiel *Absurda comica* und das Freudenspiel *Majuma*, in Görlitz *Der Lehr- und Weisheitsbegierige Jüngling* von Christoph Paul Spiess (26. September 1672) aufgeführt. In Zittau spielte man die Stücke von Christian Weise<sup>48</sup> (z. B. *Die geliebte Dornrose* 1683). Viele dieser Werke besaßen reiche musikalische Anteile, den überlieferten Noten fehlen jedoch die Komponistenangaben. Ein Schüler Weises, Samuel Grosser<sup>49</sup> erhielt das Rektoramt in Altenburg und später am Görlitzer Gymnasium (1695–1736). Von seinen Görlitzer Schuldramen sind einige im Druck erschienen,<sup>50</sup> bekannt sind 63 Titel aus seiner Lehramtszeit, die teilweise mit Musik (z. B. *Der Trost-Spruch des Propheten Samuel* von Christian Ludwig Boxberg 1714) erhalten sind. Es handelt sich dabei sowohl um eigentliche Schuldramen, als auch um Actus dramatici, die mit antiken, biblischen, philosophischen, moralischen oder politischen Stoffen verbunden sind.

### 3. Musiker anderer Herkunft, tätig in der Oberlausitz und in Niederschlesien

Eine dritte Kategorie bilden jene Musiker, die sowohl in der Oberlausitz als auch in Niederschlesien tätig waren, obwohl sie aus anderen Regionen stammen. Die lange Liste der betreffenden Komponisten zeugt von der kulturellen Bedeutung dieser beiden Regionen. Dazu zählt u. a. Jacob Handl-Gallus,<sup>51</sup> der durch verschiedene Städte Schlesiens zog und wahrscheinlich<sup>52</sup> auch in Görlitz war, wo einige seiner Ratsrechnungen erhalten sind. Seine Werke findet man noch jetzt in den Bibliotheken Schlesiens. In Löbau befanden sich alle Bände seiner Motettenausgabe. Es ist dokumentiert, dass im Görlitzer Convivium musicum auch seine Messen gesungen wurden.

Ein Zeitgenosse von Handl-Gallus, Bartholomäus Gesius d. Ä., trat Ende der 1580er Jahre in die Dienste des Freiherrn Hans Georg von Schönaich in Muskau und Sprottau ein und fuhr 1588 nach Wittenberg, wo er seine *Johannespassion* publizierte, die dem Rat der Stadt Görlitz gewidmet ist. Eine Reihe von seinen Drucken befindet sich in Breslau und Liegnitz,<sup>53</sup> manche Gelegenheitskompositionen wurden in Löbau aufbewahrt,<sup>54</sup> andere schlesischen Mäzenen übereignet.<sup>55</sup>

47 Gondolatsch, *Beiträge zur Görlitzer Theatergeschichte* (wie Anm. 2), S. 121–127; Büchner, *Das Kirchenlied* (wie Anm. 13), S. 125.

48 Gondolatsch, *Beiträge zur Görlitzer Theatergeschichte* (wie Anm. 2), S. 107–164.

49 Ebd., S. 137–145; Büchner, *Das Kirchenlied* (wie Anm. 13), S. 236.

50 M. Samuel Grossers, *Gymn. Gorlic. Rectoris Dreyfache Sorgen-Probe*, Leipzig und Görlitz 1701.

51 Gondolatsch, *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 131f.; Tomasz Jeż, *Twórczość Jacoba Handla w źródłach proveniencji śląskiej*, in: *Muzyka* 49 (2004), S. 27–62.

52 Thomas Napp, *Convivium und Collegium Musicum im 16. und 17. Jahrhundert. Görlitz zwischen Amtsgemeinschaft und Tischgesellschaft*, in: *Neues Lausitzisches Magazin*, Neue Folge 7 (2004), S. 87–100.

53 Komplette Liste siehe: Bohn, *Bibliographie* (wie Anm. 5), S. 146–154; Pfdel, *Mitteilungen* (wie Anm. 5), S. 47; Kolbuszewska, *Katalog* (wie Anm. 5), S. 42.

54 Bartholomäus Gesius, *Ein Gesang von Lob und Preiss der edlen freyen Kunst Musica*, Frankfurt (Oder) 1602; *Hochzeitgesang [...] den Samuel Gerstman*, Frankfurt (Oder) 1602; *Geistliche Deutsche Lieder*, Frankfurt (Oder) o. J.; *Canticum BMV sive Magnificat; Encomium in honorem Zachariae Hermanni*, Frankfurt (Oder) 1611.

55 Sein *Echo gratulatoria* widmete er 1612 „M. Jacobi Schikfusii & Dn. Godefridi Scholtzii Silesiorum“, das *Opus plane novum* 1613 den Liegnitzer Herzögen Johann Christian und Georg Rudolf.

Ein weiterer Komponist, Christoph Demantius, besuchte zunächst die Lateinschule in Bautzen, bekam nach Studien in Wittenberg und Leipzig die Kantorenstelle in Zittau (1597–1604) und wirkte schließlich von 1604 bis 1643 im sächsischen Freiberg.<sup>56</sup> Viele seiner Drucke waren in Breslau und Liegnitz vorhanden,<sup>57</sup> einer wurde den Mitgliedern des Görlitzer Collegium musicum gewidmet,<sup>58</sup> ein anderer in Görlitz verlegt<sup>59</sup> und etliche auch in Löbau aufbewahrt.<sup>60</sup>

In beiden Regionen wurden auch die Werke von Samuel Scheidt verbreitet. Allein in Breslau existierten sechs Drucke<sup>61</sup> von ihm. Das *Tabulatur-Buch, Hundert geistlicher Lieder und Psalmen Herrn Doctori Martini Lutheri* verlegte Scheidt 1650 in der Görlitzer Druckerei von Martin Herman. Ganz ähnlich verhielt es sich bei Andreas Hammerschmidt, dem Organisten der St. Johanneskirche in Zittau, wo auch die vier Bände seiner *Musikalischen Andachten*<sup>62</sup> entstanden. Diese und weitere Veröffentlichungen Hammerschmidts<sup>63</sup> waren in Breslau bekannt, was auch die mehr als 100 seiner Lieder in der Breslauer Bohn-Sammlung bezeugen. Dem Görlitzer Collegium musicum widmete der Komponist den ersten und zweiten Teil seiner *Weltlichen Oden oder Liebes=Gesänge*, einen Band (*Fest= Bus= und Danck=Lieder*) hatte er selbst in Zittau gedruckt. Johann Rosenmüller schließlich widmete dem Görlitzer Rat seine bekannte *Studenten=Music*, (Leipzig 1654) und manche Gelegenheitskompositionen.<sup>64</sup> Zwei Bände seiner Spruchmotteten<sup>65</sup> befinden sich dagegen in Breslau.

56 Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (wie Anm. 13), Bd. 3, S. 171f.; Gondolatsch, *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 124–126.

57 U. a. Christoph Demantius, *Neue Teutsche weltliche Lieder*, Nürnberg 1595; *Epithalamion auff den hochzeitlichen Ehrentag Herrn Johann Beyers, Buchdruckers und Händlers zu Leipzig*, Leipzig 1595; *Tympanum militare. Ungerische Heerdrummel und Feldgeschrey*, Nürnberg 1600; *Trias precum Vespertinarum*, Nürnberg 1602; *Conviviorum deliciae*, Nürnberg 1608; *Convivalium concentuum farrago*, Jena 1609; *Corona harmonica*, Leipzig 1610; *Fasciculus chorodiarum*, Nürnberg 1613; *Triades Sioniae*, Freiberg 1619; *Threnodiae, das ist ausserlesene trostreiche, Begräbnis Gesänge*, Freiberg 1620. Vgl. Bohn, *Bibliographie* (wie Anm. 5), S. 110–112; Pfüdel, *Mitteilungen* (wie Anm. 5), S. 34–36; Kolbuszewska, *Katalog* (wie Anm. 5), S. 35f.

58 Christoph Demantius, *Erster Theil Newer deutscher Lieder*, Leipzig 1613, gewidmet den „12 Direktoren der Musikalischen Versammlung zu Görlitz in Oberlausitz“.

59 Christoph Demantius, *Melos eyphemetikon*, Görlitz 1595.

60 Christoph Demantius, *Tympanum militare. Ungerische Heerdrummel und Feldgeschrey*, Nürnberg 1600; *Epithalamium honori nuptiarum Dn. Andreae Goldbeckii*, Leipzig 1594; *Trias precum Vespertinarum*, Nürnberg 1595; *Nuptiis [...] Joannis Salvelteri*, Dresden 1604.

61 Samuel Scheidt, *Cantiones sacrae*, Hamburg 1620; *Paduana, Galliarda, Courante [...]*, Hamburg 1620; *Concerti sacri [...]*, Hamburg 1622; *Tabulatura nova*, Hamburg 1624; *Neue Geistliche Concerten*, Leipzig 1631. Vgl. Bohn, *Bibliographie* (wie Anm. 5), S. 383–386; Pfüdel, *Mitteilungen* (wie Anm. 5), S. 91; Kolbuszewska, *Katalog* (wie Anm. 5), S. 76.

62 Andreas Hammerschmidt, *Musikalischer Andachten Erster Theil, Das ist Concerten*, Freiberg 1638; *Musikalischer Andachten Ander Theil*, Freiberg 1641; *Musikalischer Andachten Dritter Theil*, Freiberg 1642; *Vierter Theill Musicalischer Andachten*, Freiberg 1646.

63 Andreas Hammerschmidt, *Musikalische Gespräche über die Evangelia*, Dresden 1655; *Ander Theil Musicalischer Gespräche*, Dresden 1656; *Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seelen*, Dresden 1645; *Lob= und Danck Lied aus dem 84. Psalm*, Freiberg 1652; *Fest= Bus= und Danck=Lieder*, Zittau 1658. Vgl. Bohn, *Bibliographie* (wie Anm. 5), S. 167–170.

64 Johann Rosenmüller, *Valet- und Trost-Lied [...]*, über den [...] Abschied Der [...] Frauen Magdalenen, Leipzig 1652; *Letzte Ehre, Welche Dem [...] Hn. Paul von Henßberg*, Leipzig 1652.

65 Johann Rosenmüller, *Herrn=Sprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift Altes und Neues Testaments*, Leipzig 1648; *Andere Herrn=Sprüche*, Leipzig 1653. Vgl. Bohn, *Bibliographie* (wie Anm. 5), S. 340.

Nicht hoch genug kann im Kontext unseres Themas die Rolle der Görlitzer Musikvereinigungen eingestuft werden: das *Convivium musicum* (um 1570–1613) und das *Collegium musicum* (um 1649).<sup>66</sup> Diese Institutionen waren besonders wichtig für die kulturelle Identität und das musikalische Bewusstsein der Oberlausitz. Dank der verschiedenen historischen Quellen (Rechnungen, Widmungen, Inventare) ist das Repertoire dieser Ensembles überliefert: Motetten von Jacob Handl-Gallus, Johann Knöfel, Bartholomäus Gesius, Christoph Demantius und Andreas Hammerschmidt. Obwohl an beiden Gruppierungen vor allem Görlitzer mitwirkten, sind hier auch Schlesier zu finden: Peter Beyer aus Bunzlau<sup>67</sup> beispielsweise war von 1583 bis 1589 Mitglied des *Conviviums*. Sein Nachlass-Verzeichnis enthält zahlreiche Musikalien, u. a. Lieder von Mattheus Le Maistre, Jacob Regnart, Antonio Scandello und Johann Walter, Motetten von Joachim a Burgk, Friedrich Lindner, Jacob Meiland, Orlando di Lasso und Giovanni Battista Pinello. Ein weiterer Schlesier, der aus Friedeberg stammende Christoph Hänisch<sup>68</sup> war Stadtschreiber in Görlitz (1566–1614) und gehörte von 1584 bis 1594 dem *Convivium musicum* an.

Als Gäste des *Convivium musicum* sind darüber hinaus Gottfried Buchholtzer<sup>69</sup> (1594), Michael Büttner<sup>70</sup> (1586), Michael Ender<sup>71</sup> (1586), Gregor Krenkel<sup>72</sup> (1592), Vincent Schön (1590) und Justus Titius<sup>73</sup> (1591) sowie Johann Knöfel, Laurentius Widemann,<sup>74</sup> Christoph Demantius und Jacob Handl-Gallus bezeugt.<sup>75</sup>

In den Archiven der Görlitzer Musikgesellschaft sind einige Rechnungen für empfangene Dedikationen, ausgestellt auf die Namen von Georg Opitz (1615)<sup>76</sup> und Zacharias Eckhart (Kantor aus Jauer, 1615),<sup>77</sup> Thomas Elsbeth (Kantor in Liegnitz und Jauer, 1619)<sup>78</sup> sowie Matthäus Andreas (Hirschberg, 1623),<sup>79</sup> erhalten geblieben. Nach der Kriegspause folgten die Entlohnungen für Andreas Hammerschmidt, welcher den dritten Teil der *Weltlichen Oden* (Leipzig 1649) und seine *Motettae unius et duorum vocum* zwei in Schlesien geborenen Beamten der Stadt Görlitz widmete,<sup>80</sup> sowie für das *Tabulaturbuch* von Samuel Scheidt und Johann Rosenmüllers *Studenten=Music*.

66 Gondolatsch, *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 76–155; ders., *Das Convivium musicum* (wie Anm. 2).

67 Gondolatsch, *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 78–80.

68 Ebd., S. 83.

69 Ebd., S. 103.

70 Ebd., S. 103f.

71 Ebd., S. 105.

72 Ebd., S. 109.

73 Ebd., S. 118.

74 Ebd., S. 123f.

75 Ebd., S. 131f.

76 „Musico von der Leippha 1 Rthlr.“ Vgl. ebd., S. 132.

77 „wegen zweier Exemplare seiner poematum verehrt 1 Rthlr.“ Vgl. ebd., S. 133.

78 „wegen etlicher E. Rathe präsentirte deutschen Lieder 1 Rthlr verehrt.“ Vgl. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (wie Anm. 13), Bd. 3, S. 331f; Gondolatsch, *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 133.

79 „wegen etlicher E. Rathe dedicirteen Messen 15 Thlr.“ Vgl. ebd., S. 134.

80 Entsprechend: Christian Alberti, Amt-Secretario des Fürstentums Görlitz und Gregor Gobius aus dessen Stadtverwaltung. Vgl. Gondolatsch, *Der Personenkreis* (wie Anm. 2), S. 135f., 139.

Die musikalischen Beziehungen zwischen der Oberlausitz und Niederschlesien waren sehr komplex. Als Zentren dieses musikgeschichtlichen Netzes können auf der Basis der ermittelten Daten Görlitz, Lauban, Liegnitz und Breslau genannt werden. In der Zeit vor 1620 wies die Mehrheit der überregionalen Kontakte nach Prag, Wien, Dresden, Wittenberg, Frankfurt (Oder) und Danzig. In der zweiten Jahrhunderthälfte dagegen orientieren sich Schlesien und die Lausitz stärker nach westlichen Zentren (Berlin, Halle, Leipzig). Demnach bildeten die Oberlausitz und Niederschlesien während ihrer gemeinsamen Zugehörigkeit zum Habsburgerreich eine stärkere Einheit als nach dem Dreißigjährigen Krieg.





Durch die Oberlausitz, bis 1635 habsburgisch/böhmisch, danach kursächsisch, führten mehrere wichtige Handelswege. In Görlitz und Bautzen kreuzten sich Ost-West- und Süd-Nord-Verbindungen. Allein schon aufgrund solcher Handelsstraßen waren kulturelle und speziell musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen der Oberlausitz und ihren näheren und fernerer östlichen und südlichen Nachbarn, also Schlesien und Polen einerseits bzw. den böhmischen Ländern andererseits, und darüber hinaus Normalität. Wenn z. B. Christoph Demantius 1592 in Bautzen, wohin ihn anscheinend sein Weg nach Kindheit, Schul- und früher Kantorenzeit in Reichenberg führte, sein musiktheoretisches Werk *Forma musices* veröffentlichte, wenn er am Heiligabend desselben Jahres eine Stammbucheintragung für einen Bautzener in Wittenberg ausführte oder wenn er 1610 als Zittauer Kantor seine Komposition *Corona harmonica* an die Bürgermeister des oberlausitzischen Sechsstädtebundes (also Bautzen, Görlitz, Zittau, Lauban, Kamenz, Löbau), an erhaltene Gunst erinnernd, dedizierte,<sup>1</sup> so mag das jeweils seine spezifischen Gründe gehabt haben, doch waren solche Fälle nichts Außergewöhnliches. Zudem ist zu berücksichtigen, dass die Staaten Sachsen (damit auch die Oberlausitz) und Polen zwischen 1697 und 1763 von derselben Person regiert wurden, da der sächsische Kurfürst zugleich polnischer König war.

Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf die musikalischen Wechselbeziehungen der Oberlausitz mit dem östlichen Europa im 17. und 18. Jahrhundert, wohl wissend, dass dies nur einen Teil der vielfältigen Verflechtungen dieser Region erfasst.<sup>2</sup> Auch ist bewusst, dass politische, geographische, ethnische, linguale, kulturelle, wirtschaftliche und weitere Begrenzungen im steten Fluss sind und die jeweiligen Ebenen sich überlagern. Politische Grenzen können zwar möglicherweise die Intensität kultureller Wechselbeziehungen beeinflussen, sie aber prinzipiell nicht verhindern.

1 Vgl. auch Klaus-Peter Koch, *Christoph Demantius (1567–1643). Böhmisches, Schlesisches, Lausitzisches, Ungarisches, Polnisches und Deutsches in Leben und Werk*, in: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum*, Kongressbericht Köln 1992, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994, S. 383–392, hier S. 386f. (*Deutsche Musik im Osten*, Bd. 6); ders., *Demantius*, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, 2 Bde., München 2000, Bd. 1, Sp. 435–444, hier S. 436.

2 Vgl. z. B. den Beitrag von Albin Buchholz im vorliegenden Jahrbuch zu den Verbindungen im Orgelbau zwischen dem Vogtland und der Oberlausitz.

Dass die musikkulturellen Wechselbeziehungen der Oberlausitz mit den grenznäheren Regionen, also Schlesien und Böhmen, besonders stark waren, liegt auf der Hand. Analysiert man beispielsweise die Musikgeschichte der Stadt Lauban (die Stadt war Mitglied des oberlausitzischen Sechsstädtebundes), so muss berücksichtigt werden, dass sie als Teil der Markgrafschaft Oberlausitz bis 1635 habsburgisch, dann kursächsisch und zudem Grenzstadt zum preußischen Schlesien war, aber 1815 selbst Teil der preußischen Provinz Schlesien wurde, insofern nicht mehr Teil der Oberlausitz blieb (das gilt auch für Görlitz).

Der bedeutendste Laubaner Musiker aus heutiger Sicht war Johannes Knöfel. Er wirkte um 1569–1571 als Hofkapellmeister im niederschlesischen Liegnitz, um 1576 als Musiker und Organist im sudetenschlesischen Troppau, danach in Württemberg und Heidelberg, bevor er schließlich als Lutheraner vor dem hier 1583 eingeführten Calvinismus vermutlich nach Prag exilierte.<sup>3</sup> Ein anderer Laubaner Kantor und Komponist, Gregor Vorberg, ging etwa um die gleiche Zeit (bis 1584 verblieb er in seinem Laubaner Amt) ebenfalls nach Böhmen, und zwar als Pastor ins nordostböhmische Trautenau.<sup>4</sup> Der Johann-Sebastian-Bach-Schüler Christoph Gottlieb Wecker aus Friedersdorf bei Lauban wurde 1729 von seinem Lehrer als Kantor an der Friedenskirche zu Schweidnitz vorgeschlagen und übte das Amt dann dort aus;<sup>5</sup> der Telemann-Schüler Christian Gottfried Hellmund aus Brieg verstarb 1772 als kurfürstlich-sächsischer Kapellmeister und Organist der Hauptkirche zu Lauban.<sup>6</sup> Und Johann Christoph Altnikol, gleichfalls Bach-Schüler, war bereits 1740–1744 Hilfsorganist an St. Maria Magdalena in Breslau und wurde im Januar 1748 von seinem Lehrer als Organist nach Niederwiesa bei Greifenberg empfohlen, doch ging er bereits im September desselben Jahres, wiederum mit Bachs Referenz, als Organist an die Wenzelskirche nach Naumburg.<sup>7</sup>

Mehrere Beiträge auf dieser Konferenz gehen auf solche musikalischen Kontakte zwischen der Oberlausitz und dem grenznahen preußischen Niederschlesien ein,<sup>8</sup> so dass hier eine Beschränkung auf einige allgemeine Aspekte und wenige Beispiele genügen mag. Eine erste Personengruppe betrifft in Niederschlesien geborene Musikerpersönlichkeiten. Im 17. und 18. Jahrhundert wirkten in Görlitz eine ganze Reihe niederschlesischer Musiker, insbesondere Kantoren<sup>9</sup> und Stadtmusikanten.<sup>10</sup> Ähnliches lässt sich für Bautzen feststellen: Zacharias Henisch aus Bunzlau war Präsentor an St. Petri (1656–1658), Christian Müller aus Schlichtingsheim Kantor an St. Petri (1705–1739).<sup>11</sup>

3 Hubert Unverricht, *Knöfel*, in: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 380f.

4 *Vorb[erg]*, in: ebd., S. 773.

5 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Barock*, in: ebd., S. 19–24, hier S. 22; Helmut Scheunchen, *Lauban*, in: ebd., S. 411–413, hier S. 412.

6 Ebd.

7 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Altnikol*, in: ebd., S. 6.

8 Vgl. im vorliegenden Jahrbuch die Beiträge von Tomasz Jeż, Remigiusz Pośpiech, Eberhard Möller und Thomas Napp.

9 Max Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, Teil II: *Die Kantoren*, in: AfMw 8 (1926), S. 348–379, besonders S. 355–357.

10 Max Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 107 (1931), S. 79–127.

11 Herbert Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1924.

In Löbau war Johann Christian Adernick aus Eckersdorf bei Sagan um 1798 Kantor an St. Nicolai und wurde schließlich, wie oft bei Kantoren, Pfarrer, und zwar in Seifersdorf bei Zwickau.<sup>12</sup>

Eine zweite Personengruppe betrifft Oberlausitzer, die nach Schlesien gingen, z. B. Adam Puschmann aus Görlitz nach Breslau, der schon genannte Laubaner Johannes Knöfel, weiterhin Johannes Nucius aus Görlitz nach Himmelwitz sowie Thomas Fritsch aus Görlitz nach Breslau, die beiden zuletzt Genannten konvertierten zum Katholizismus. Eine für unser Thema interessante Persönlichkeit ist auch der in Görlitz geborene und dort von 1764 bis 1799 als St.-Peter-Paul-Organist amtierende David Nicolai. Er gab 1787 in der Gnadenkirche im niederschlesischen Hirschberg ein viel beachtetes Konzert, spielte darüber hinaus auf einer von ihm selbst hergestellten Glasharmonika (u. a. in Lauban und Hirschberg) und war der Lehrer von Friedrich Wilhelm Berner, dem bedeutenden späteren Organisten der St. Elisabethkirche in Breslau.<sup>13</sup>

Doch nicht nur von Geburts wegen zeigen sich Bezüge zu den Regionen Ober- und Niederlausitz: Der Unterorganist an St. Maria Magdalena in Breslau, Carl Jäckel (Jeckel), wechselte 1704 als Organist an die Petrikirche nach Bautzen,<sup>14</sup> und Christian Baumgarten aus dem niederlausitzischen Sorau war zunächst Organist in den niederschlesischen Orten Carolath und Beuthen an der Oder, bevor er 1615 bis 1632 in Görlitz an St. Peter und Paul wirkte.<sup>15</sup> Hier deutet sich eine dritte Personengruppe an, die zum musikalischen Erfahrungsaustausch zwischen den Regionen beitragen konnte.

Ähnlich ist die Situation bezüglich der musikalischen Kontakte zwischen der Oberlausitz und Böhmen. Die Oberlausitz zählte, wie bereits erwähnt, bis 1635 zum habsburgisch-böhmischen Herrschaftsgebiet und wurde dann in das Kurfürstentum Sachsen eingegliedert. Insofern dokumentieren die Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts einen regen personellen Austausch zwischen den beiden Regionen. Eine besonders starke Migration aus den böhmischen Ländern in die Oberlausitz ist unmittelbar nach der Schlacht am Weißen Berge (1620) zu beobachten, als die katholische Liga das Heer des protestantischen Kurfürsten von der Pfalz besiegte und damit die Rekatholisierung Böhmens auslöste. Rund 150.000 meist protestantische Deutsche verließen daraufhin Böhmen und wanderten nach Sachsen ein.

Christoph Demantius aus dem böhmischen Reichenberg oder Andreas Hammerschmidt aus Brüx<sup>16</sup> sind wohl die bekanntesten deutschen Böhmen, die in der Oberlausitz tätig wurden. Der Vater von Hammerschmidt stammte allerdings aus Carthause bei Zwickau und zog als Sattler über die sächsisch-böhmische Grenze zunächst nach Saaz, dann nach Brüx, musste jedoch nach der Rekatholisierung von Brüx (um 1625/26) mit seiner Gattin und dem 14- bis 15-jährigen Andreas wieder nach Sachsen zurückkehren. Somit kann Hammerschmidt kaum als ein Träger böhmischer Musikkultur betrachtet werden.

12 Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint mit einem Nachwort hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Ergänzungen und Berichtigungen von Eberhard Stimmel, Leipzig 1978, S. 199.

13 Ebd., S. 334–336.

14 Ebd., S. 17, 394.

15 Max Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*, Teil I: *Die Organisten*, in: AfMw 6 (1924), S. 324–353, hier S. 328.

16 Klaus-Peter Koch, *Hammerschmidt*, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur* (wie Anm. 1), Bd. 1, Sp. 879–886.

Spätestens hier stellt sich die Frage, ob die Musikkultur der grenznahen Gebiete Böhmens wirklich verschieden zu jener in der Oberlausitz war. In Zittau waren Demantius und Hammerschmidt nicht die einzigen Böhmen: Der St.-Johannis-Kantor Simon Crusius (Krause) beispielsweise stammte aus Böhmisches Leipa, sein Amtskollege Christoph Kratzer aus Neudorf.<sup>17</sup> Nach Elstra emigrierte Johann Otto, der hier zwischen 1687 und 1740 das Kantorenamt ausübte. Ihm folgten sein Sohn Ephraim Jakob Otto (im Amt 1740–1775) und sein Enkel Ephraim Gottfried Otto (im Amt 1775–1808).<sup>18</sup>

Auch der seit 1581 als Bautzener Stadtmusiker tätige Jacob Grau stammte aus Böhmen.<sup>19</sup> Mit seinem Schwiegersohn Jacob Reinecke und seinem Sohn Michael Grau besetzte die Familie bis 1680 musikalische Ämter. Aus „Frauenstadt in Böhmen“ gelangte Hans Georg Schröer (Schreyer) als Exulant nach Bautzen und wirkte hier als Organist an St. Petri von 1653 bis 1704.<sup>20</sup>

Allerdings wird man nicht jeden in der Oberlausitz ein musikalisches Amt ausübenden Böhmen als Exulanten betrachten dürfen, es können auch wirtschaftliche oder verwandtschaftliche Gründe für den Wechsel ausschlaggebend gewesen sein. Dass es aber auch ganz anders gelagerte Kontakte zwischen Böhmen und der Oberlausitz geben konnte, zeigt das Beispiel des Johannes Sixtus von Lerchenfels. Dieser Komponist und Sänger in der Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. in Prag, später Chorregens an der Jesuitenkirche zu Olmütz in Mähren, erhielt vom Kaiser mehrere Kanonikate, darunter jenes von Bautzen.<sup>21</sup> Ob er in dieser Angelegenheit Bautzen aufgesucht hat, ist nicht bekannt.

Umgekehrt findet man den Görlitzer David Fels 1631 als Kantor an St. Antonius in Reichenberg.<sup>22</sup> Der Organist Andreas Schellhorn aus Freiberg war 1622/23 kurzzeitig Organist und Stadtschreiber im böhmischen Friedland, verließ aber dann Böhmen wieder und übte Ämter in der Lausitz, in Seidenberg, Löbau und Görlitz, aus,<sup>23</sup> und auch der Laubaner Organist Jeremias Tschörtner hielt sich zeitweise in Böhmen auf, um dann um 1632 einer Anstellung in Seidenberg nachzugehen.<sup>24</sup> Dass die beiden Letztgenannten Böhmen wieder verließen, könnte mit der dort nach 1620 einsetzenden Gegenreformation zusammenhängen.

Im 18. Jahrhundert spielte Zittau für die böhmischen Protestanten eine wichtige Rolle: Der Verlag Michael Hartmann druckte 1585 hier ein Brüderkantional, herausgegeben von dem Exulanten Johann Nowak (Vrba), dem 1710, wiederum durch Hartmann, eine erweiterte zweite Auflage folgte. Bei dieser zweiten Auflage wirkte der Kantor der böhmischen Gemeinde in Zittau, Johann Müller, mit.<sup>25</sup> 1717 und 1722 publizierte Václav Kleych (Wenzel Kleich) hier sein tschechischsprachiges Brüderkantional, das *Evanjelický Kancionál*, das auch eine Geschichte der böhmischen Kantionale und Liedersammlungen

17 Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* (wie Anm. 12), S. 345.

18 Ebd., S. 94f.

19 Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen* (wie Anm. 11).

20 Ebd., S. 17 und S. 397.

21 Christian Ritter d'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien*, Brünn 1873, Beilagen S. 175–177.

22 Klaus-Peter Koch, *Reichenberg*, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur* (wie Anm. 1), Bd. 2, Sp. 2234–2244, hier Sp. 2235.

23 Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* (wie Anm. 12), S. 198, 449; Gondolatsch, *Die Organisten* (wie Anm. 15), S. 328f.

24 Ebd., S. 328.

25 d'Elvert, *Geschichte der Musik* (wie Anm. 21), Beilagen S. 38.

enthält. Von Zittau aus wurden hymnographische Produktionen der böhmisch-mährischen Reformation heimlich in die böhmischen Länder exportiert, zudem gab es in der Stadt eine böhmische evangelische Gemeinde und eine „böhmische Vorstadt“. Während des 18. und sogar noch des 19. Jahrhunderts – so z. B. 1798 – kamen Reichenberger Protestanten zum Gottesdienst über die Grenze nach Zittau. Wie musikalisch verflochten Zittau mit dem näheren und fernerem Umland war, bezeugt die erste Anstellung von vier Stadtpfeifern 1567. Der erste der Genannten (Paul Nikolaus Marck) kam aus Breslau, der zweite (Jacob Albrecht Baesler) aus Danzig, der dritte (Hans Haensel) aus Liegnitz und der vierte (Peter Landtmann) aus Friedland.<sup>26</sup>

Recherchen ergaben, dass schlesische Musiker in Görlitz, Bautzen, Elstra, Löbau und böhmische Musiker in Görlitz, Bautzen, Elstra, Löbau, Seidenberg sowie Zittau gewirkt haben. Mit Niederschlesien und Böhmen ist jedoch das östliche Europa nicht erschöpft, kamen doch auch aus fernerer Gebieten Musiker in die Oberlausitz. Aus dem Glatzer Bergland kam Johann Pezelius (Pezel, Petzoldt); er war 1664 bis 1680 nacheinander Kunstgeiger und Stadtpfeifer in Leipzig, danach 1681 bis 1694 Director musicae instrumentalis in Bautzen. Von ihm sind mehrere Kompositionen, darunter Turmmusiken, überliefert.<sup>27</sup> Vincent Schön stammte aus Oppeln in Oberschlesien und war von 1586 bis 1623 Görlitzer Stadtmusikant.<sup>28</sup> Der 1572 bis 1596 als Kantor der Johanniskirche in Zittau tätige Tobias Kindler wurde in Mähren geboren,<sup>29</sup> ebenso wie Johann Leisentritt von Julisberg, der Theologe und seit 1561 (katholische) Administrator des Bistums Meißen, damit auch der Oberlausitz. Sein zweiteiliges katholisches Gesangbuch *Geistliche Lieder und Psalmen* (drei Auflagen 1567, 1573 und 1583/84, jeweils in Bautzen) war in ganz Deutschland verbreitet. Die letzte Auflage enthält 331 Texte zu 247 Melodien und gehört damit zu den umfangreichsten Gesangbüchern der katholischen Kirche; unter den Melodien finden sich auch solche der Böhmisches Brüder.<sup>30</sup>

Andreas Demiani nannte sich „Exul. Hungaricus“ und wurde 1655 in Hunsdorf (heute Huncovce in der Slowakei, damals Oberungarn) geboren. Er studierte in Breslau und Leipzig und ist 1680–1683 als Präzentor und 1689 bis 1704 als Kantor und Organist an St. Petri in Bautzen nachzuweisen.<sup>31</sup> Einer seiner Nachfahren, Gottlob Ludwig Demiani, wurde 1844 erster Oberbürgermeister von Görlitz.

Abraham Petzoldt, geboren im polnischen Rawicz an der Grenze zu Schlesien, war zunächst 1683 bis 1695 Organist in Greifswald und dann 1695 bis 1702 als Organist an St. Peter und Paul in Görlitz angestellt; einige seiner Kompositionen sind erhalten. In Greifswald versuchte er 1694, „Servietten, Hand und Tasch Tücher bunte Leinwand

26 Johann Benedictus Carpzov, *Analecta fastorum Zittaviensium oder Historischer Schauplatz der löblichen alten Sechs-Stadt des Marggraffihums Ober-Lausitz Zittau*, Zittau 1716, Bd. 3, S. 9. Vgl. Johannes Günther Kraner, *Zittau*, in: MGG, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 1373–1379, hier Sp. 1374f.

27 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Pezel*, in: *Schlesisches Musiklexikon* (wie Anm. 3), S. 570–572; Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden*, Bd. 2: *Von 1650–1723*, Leipzig 1926, S. 272–281, passim.

28 Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte* (wie Anm. 10).

29 Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* (wie Anm. 12), S. 344.

30 Klaus-Peter Koch, *Leisentritt von Julisberg*, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur* (wie Anm. 1), Bd. 1, Sp. 1547–1549; RISM DKL 1567<sup>05</sup>, 1573<sup>02</sup>, 1584<sup>05</sup>, hinzu kommt noch eine Kurzfassung als *Kurtzer Außzug/ Der Christlichen vnd Catholischen gesang*, Dillingen 1575 (RISM DKL 1575<sup>04</sup>).

31 Helmut Scheunchen, *Hoyerswerda*, in: *Schlesisches Musiklexikon* (wie Anm. 3), S. 305; Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen* (wie Anm. 11).

von Verwandten aus Schlesien zum Verkaufe“ zu bringen, was aber aufgrund eines Einspruchs zweier Seidenhändler vom Magistrat mit der Begründung verboten wurde, dass „er doch bürgerliche onera trägt“ und ihm deshalb „doch dergleichen bürgerliche Nahrung zu treiben gar nicht zusteht“, worauf Petzoldt antwortete, „daß die Organisten mit ihrem Lohn nicht auskommen können.“<sup>32</sup> Dies mag der Grund gewesen sein, weshalb er nach Görlitz ging, wo sein Bruder Martin Handelsmann war und möglicherweise Wege öffnen half, die zur Anstellung von Abraham Petzoldt führten. Hier in Görlitz setzte er sich, zusammen mit dem Kantor und dem Ädituus, durch eine Kollekte für den Bau einer neuen Orgel (die „Sonnenorgel“ von Eugen Casparini) ein. Mit dem Kantor geriet er später in Streit, weil er eigene Kompositionen aufführte, was der Kantor ihm neidete. Nach seinem Tod vertrat ihn zu Pfingsten 1702 der Organist Christian Petzoldt (als Dresdner Hoforganist 1697–1733 im Amt), vermutlich ein weiterer naher Verwandter.<sup>33</sup>

Joachim David kam aus dem hinterpommerschen Kolberg nach Löbau und integrierte sich völlig in das städtische kulturelle und politische Leben: 1607 war er Kollaborator, 1612 bis 1618 Kantor an St. Johannis, danach 1618 Rektor, 1630 Ratsherr, und schließlich Bürgermeister in Löbau, ein Äquivalent zur Geschichte der Familie Demiani. Aus Königsberg in Ostpreußen kamen die Görlitzer Stadtmusiker Georg Ball sen. (im Amt 1658–1691), wohl auch sein gleichnamiger Sohn (im Amt 1692–1701) sowie Georg Lauffer (um 1692).<sup>34</sup> Die „Compagnie der Stadt-Musici“ in Görlitz wies 1692 neben Ostpreußen auch mehrere Schlesier (Hans George Reimann aus Wohlau, Melchior Renner aus Löwenberg, dazu Caspar Walther jun. – sein Vater kam aus Bunzlau) sowie Musiker unbekannter Herkunft in ihren Reihen auf.

In die umgekehrte Richtung, aus der Oberlausitz in das Ostseeküstengebiet, verschlug es Johann Bleisa (Blaisa) aus Bautzen, der um 1699 Organist in Riga wurde und hier 1702 das Bürgerrecht erwarb. In gleicher Funktion war er 1707 bis 1714 im kurländischen, heute lettischen Mitau tätig.<sup>35</sup> Und kein Geringerer als der Komponist, Dirigent, Musikschriftsteller und Musikorganisator Johann Adam Hiller wirkte nach einem Gastspiel 1781 in der Zeit von 1785/86 als kurländischer Hofkapellmeister ebenfalls in Mitau. Er freundete sich mit dem hier wirkenden Komponisten und Cembalisten Dietrich Ewald Baron von Grotthuß an, der wiederum in Verbindung mit Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg stand.<sup>36</sup>

Kurland ist in Bezug auf die Oberlausitz von allen bislang recherchierten Herkunfts- und Zielgebieten die am weitesten entfernte Region. Entsprechende Einzelstudien zu den Musikern könnten feststellen, welche Gründe für die Migration verantwortlich waren. Gleichzeitig müsste die Materialbasis erweitert werden, um bestimmte Einzelfälle als Trends erkennen und bewerten zu können.

Kulturelle Wechselbeziehungen vollziehen sich aber nicht nur durch die Migration von Personen, sondern auch durch den Austausch von Kompositionen bzw. Kenntnissen im Instrumentenbau.

32 Hans Engel, *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*, Greifswald 1929, S. 13.

33 Gondolatsch, *Die Kantoren* (wie Anm. 9), S. 330f.

34 Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte* (wie Anm. 10).

35 Helmut Scheunchen, *Lexikon deutschbaltischer Musik*, hrsg. von der Georg-Dehio-Gesellschaft, Wedemark-Elze 2002, S. 36.

36 Ebd., S. 106f.

So findet sich beispielsweise protestantische Kirchenmusik von Komponisten oberlausitzischer Herkunft im Bestand der Bibliotheken von Breslau, Brieg und Liegnitz, darunter Werke von Johannes Nucius, Philipp Dulichius, Thomas Fritsch, Melchior Franck sowie von Demantius und Hammerschmidt.<sup>37</sup> In Danziger Bibliotheken werden gleichfalls Werke von Franck und Dulichius (Dulichius bewarb sich 1602–1604 erfolglos in Danzig auf die vakante Kapellmeisterstelle von Nicolaus Zangius), von Demantius und Hammerschmidt aufbewahrt.

Werke manch eines mit der Oberlausitz verbundenen Komponisten wurden über weite Wegstrecken verbreitet. Bis nach Siebenbürgen (Stolzenberg bei Hermannstadt, Hermannstadt, Mühlbach, Kronstadt) gelangte z. B. Musik von Demantius, Franck und Hammerschmidt. Einen Sonderfall stellt der so genannte *Kájoni-Codex* dar, der zwischen 1634 und 1671 in neuer deutscher Claviertabulatur notiert wurde (ab 1652 von dem Franziskanermönch János Kájoni) und in dem heute slowakischen Tyrnau und siebenbürgischen Ordenshäusern entstand. Für die 286 Sätze werden 33 Komponisten genannt, darunter Melchior Franck und Andreas Hammerschmidt. Auch in den Beständen der ehemaligen Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek befanden sich abschriftliche wie gedruckte Werke von Musikern, die der Oberlausitz durch Herkunft oder Wirken verbunden sind: Franck, Demantius, Dulichius, Hammerschmidt, Johann Adam Hiller, Johannes Knöfel und Johannes Pezelius.<sup>38</sup> Berücksichtigt man, dass ein Teil der Königsberger Bestände im 19. Jahrhundert durch Kauf, Schenkung oder Auktionen nicht nur in Ostpreußen erworben wurde, so besteht allerdings die Möglichkeit, dass das eine oder andere Werk nicht ostpreußischer Provenienz ist, was nachzuprüfen aufgrund des weitgehenden Quellenverlustes Ende des Zweiten Weltkriegs nur bedingt möglich ist.

Eine besondere Gruppe stellen die Instrumentenbauer, stellvertretend dafür die Orgelbauer dar. Hier werden die Wechselbeziehungen zwischen der Oberlausitz und Schlesien bzw. Böhmen deutlich sichtbar. Schlesische Orgelbauer wie Johann Gottfried Augustin oder Johann Valentin Englert, böhmische Orgelbauer wie Georg Weindt oder Albrecht Rudner errichteten auch in der Oberlausitz manche Orgeln. Oberlausitzische Orgelbauer wiederum wirken in Schlesien (so die Zittauer Familie Tamitius und Leonhardt Balthasar Schmah) und in Böhmen (Karl Gottlieb Ziegler).<sup>39</sup>

International bedeutungsvoll wurde das 1722 durch Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf gegründete Zentrum der Brüdergemeine. Er gestattete den Exulanten der Böhmisches oder Mährischen Brüder, die aufgrund ihres Glaubens aus den böhmischen Ländern flüchten mussten, sich auf seinem Gut niederzulassen.<sup>40</sup> Von hier ging die Missionsarbeit der Herrnhuter in bis heute 30 Länder in Europa, Mittel- und Südamerika,

37 Klaus-Peter Koch, *Rezeption mitteldeutscher Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in Niederschlesien*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 1999*, Eisenach 2000, S. 74–87.

38 Klaus-Peter Koch, *Mitteldeutsche protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts und ihre Rezeption im östlichen Europa*, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*, Bericht der Konferenz Chemnitz 1999, hrsg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch, Sinzig 2002, S. 217–253 (*Edition IME*, Reihe 1 Schriften, Bd. 7).

39 Vgl. dazu Ludwig Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, Frankfurt/Main 1973 (*Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens*, Reihe C Schlesien, Bd. 5); Rudolf Quoika, *Der Orgelbau in Böhmen und Mähren*, Mainz 1966 (*Der Orgelbau in Europa*, Bd. 2).

40 Vgl. auch *Lexikon zur deutschen Musikkultur* (wie Anm. 1), Bd. 1, Sp. 1300 und Sp. 1457.

Afrika und Asien aus. Das Gesangbuch der Brüdergemeinen,<sup>41</sup> immer wieder erneuert und erweitert, umfasst über 1.000 Melodien, einzelne reichen bis in die Gründerzeit der Brüder-Unität 1457 zurück. Sowohl katholische als auch protestantische Liederbücher übernahmen Lieder der Böhmisches Brüder aus den böhmischen Ländern sowie Neuschöpfungen seit der Exulantenzeit und haben sie bis heute in ihrem Repertoire.

Schließlich soll ein Blick auf die sorbische Musikkultur in der Oberlausitz geworfen werden. Die Bedeutung der Obersorben für den wechselseitigen Austausch mit der schlesischen und der böhmischen Musikkultur ist erst in Ansätzen erforscht, gewiss auch in Folge der Quellensituation. Allgemein wird von der linguistischen Forschung anerkannt, dass das Obersorbische eine besondere Nähe zum Tschechischen, das Niedersorbische hingegen zum Polnischen habe. Für die Volksmusik der Obersorben ist zumindest der polnische Einfluss quellenmäßig gesichert. Ein wichtiges Dokument für die in Rede stehende Zeit ist das sogenannte *Kralsche Geigenspielbuch*,<sup>42</sup> entstanden um 1780/90 wohl in der Umgebung von Bautzen. Es enthält 182 Eintragungen, mehrheitlich Volkslieder mit sorbischen Textincipits und sorbische Volkstänze, dazu einzelne deutsche Volkslieder.<sup>43</sup> Possessor, aber sehr wahrscheinlich nicht der erste Schreiber, war Mikławš Kral, der als Musiker auf der großen sorbischen Geige bekannt wurde. Er nahm als Trompeter der sächsischen Reiterei am Russlandfeldzug Napoleons teil und kehrte offensichtlich von dort nicht mehr zurück. In der genannten Quelle enthaltene tripeltaktige Tanzmelodien mit sorbischen Textincipits haben strukturelle Bezüge zum polnischen „Polonez“, jedoch können solche strukturellen Elemente auch allgemein westslawisches Merkmal sein, insofern die sorbische „Serbska reja“ (die sorbische Entsprechung zum Polonez) nur schwer von den polnischen „Polonezy“ und „Mazurki“ unterscheidbar ist. Noch bis in die Gegenwart wurden von Lausitzer Sorben „polsch“ oder „bolsch“ genannte Volkstänze mit Polonez-Charakter getanzt. Dupeltaktige Melodien mit sorbischen Textincipits haben manchmal textlichen Bezug zu Polen, ebenfalls aber auch musikalischen Bezug (ein Bezug zu Böhmen ist nicht feststellbar). Des Weiteren treten unter den hierin mitgeteilten deutschen Volksliedern textliche Bezüge zu Schlesien und zu Polen-Sachsen auf.

In diesem Zusammenhang entsteht die Frage, inwieweit erkennbare polnische Elemente in Johann Sebastian Bachs Werk nicht (nur) eine polnische, sondern auch eine sorbische Grundlage haben könnten. Die Forschung hat diese Frage noch nicht gestellt bzw. wäre nicht so weit, sie zu beantworten. Geographisch jedenfalls hätte das sorbische Gebiet Bachs Wirkungsstätte Leipzig näher gelegen, als das polnische. Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, dass zu Bachs wie auch zu Krals Zeit in Sachsen (einschließlich der Oberlausitz) bereits nicht nur eine unübersehbar große Zahl von polnischen „Polonezy“, sondern auch von deutschen (nachempfundenen) Polonaisen/Polonoisen existierte, was ein Nachweisen eines autochthon polnischen Ursprungs der Bachschen

41 Das erste deutschsprachige Brüdergesangbuch – nach tschechischsprachigen Vorgängern – ist *Ein New Gesangbuchlein* von Michael Weiße, gedruckt in Jung-Bunzlau 1531.

42 Jan Raupp, *Vorwort zum fotomechanischen Erstdruck*, in: *Das Kralsche Geigenspielbuch. Kralowy huslerski spēvnik. Eine Budissiner Liederhandschrift vom Ende des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Bautzen 1982. Heute Schloss Hoyerswerda, Museum für sorbische Geschichte und Volkskunde: V/1/147.

43 99 sorbische (Nr. 1–99), 27 deutsche Volkslieder (Nr. 1–27), 44 sorbische Volkstänze/Volkstanztlieder als „Wendische Tänzle“ meist mit Textincipits und 12 Lieder und Melodien für Kirchengang und Feier zur Hochzeit (Nr. 1–56), jeweils neue Nummerierung.



Polonaisen sehr erschwert. Und schließlich ist es heute ebenfalls noch immer sehr schwierig, eine eventuell polnische Herkunft von sorbischen Lied- und Tanzmelodien bei Kral konkret festzumachen.

Bei Kenntnis dieses Umfelds ist es dann nicht verwunderlich, wenn Johann Gottfried Dlabacz (Jan Bohumír Dlabáč), Prämonstratenser und böhmischer Patriot, Regens Chori, Historiograph und Lexikograph (er gab 1815 das wichtige dreiteilige *Allgemeine historische Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Schlesien* in den Druck), seit 1796 Mitglied und seit 1813 Direktor der „Königlich böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften“ sowie Ehrenmitglied der „Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften“ in Görlitz wurde. An diesem Beispiel wird nochmals die Vielfalt an Verflechtungen deutlich.



Seit dem Mittelalter bis in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges gehörten die Ober- und die Niederlausitz zur Böhmisches Krone. Zahlreiche Ortsnamen in den Regionen deuten auf diese territoriale Verbindung hin. Der Name der Stadt Zittau stammt vom tschechischen Wort „žito“ ab, das „Roggen“ bzw. allgemein „Getreide“ bezeichnet, und somit auf die Rolle der Stadt als Zentrum des Getreidehandels im Mittelalter hinweist.

Mittelalterliche Quellen bezeugen überdies einen regen Personalaustausch zwischen Böhmen und der Lausitz. Peter von Zittau (Petr Žitavský; Lebensdaten unbekannt, erwähnt in verschiedenen Urkunden des 14. Jahrhunderts, zuletzt 1338) beispielsweise wirkte als angesehener Abt des bedeutenden Zisterzienserklosters in Zbraslav (Königssaal, heute ein südlicher Vorort von Prag), das auch als Grablege der in Böhmen regierenden Přemysliden-Dynastie fungierte. Peter von Zittau ging gleichzeitig wichtigen diplomatischen Missionen nach und begleitete u. a. König Johann von Luxemburg auf dessen Reise nach Italien. Über manche dieser Ereignisse berichtet die umfangreiche lateinische Chronik von Zbraslav, die auch etliche Angaben über die damalige Musikpraxis enthält.<sup>1</sup>

Die vielseitigen religiösen und kulturellen Beziehungen zwischen Böhmen und der Lausitz setzten sich auch während der Zeit der Hussitenkriege und der Reformation fort.<sup>2</sup> Zu einer grundlegenden Änderung der bestehenden Verhältnisse kam es erst im Laufe des Dreißigjährigen Krieges, als der Römisch-deutsche Kaiser und böhmische König Ferdinand II. im Jahre 1635 die Lausitz an Sachsen abtrat. Er honorierte damit die Unterstützung des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. beim Kampf gegen die evangelischen böhmischen Stände, der 1620 in der Schlacht auf dem Weißen Berg bei Prag kulminierte. Nach seinem Sieg konnte der Kaiser die Stellung der katholischen Kirche in den böhmischen Ländern erneuern und befestigen. Er ordnete an, dass protestantische Adlige und Bürger entweder den katholischen Glauben annehmen oder das Land verlassen müssten. Zahlreiche Anhänger der Reformation, darunter z. B. auch der Gelehrte Jan Amos Komenský (Comenius), wanderten daraufhin aus ihrer Heimat aus und ließen sich auch in der Lausitz nieder.

Diese umwälzenden politischen Ereignisse beeinflussten grundsätzlich die bis zu diesem Zeitpunkt engen Beziehungen zwischen Böhmen und Bewohnern der Lausitz. Die nunmehr bestehende Grenze zwischen den beiden Territorien trennte das protestan-

1 *Zbraslavská kronika (Chronik von Zbraslav)*, tschechische Übersetzung des lateinischen Originals, hrsg. von Zdeněk Fiala, Prag 1955.

2 Vgl. *Welt – Macht – Geist. Das Haus Habsburg und die Oberlausitz 1526–1635*, Ausstellungskatalog Zittau 2002, hrsg. von Joachim Bahlcke und Volker Dudeck, Görlitz 2002.

tische Sachsen vom katholischen Habsburgerreich. Das Verhältnis der Menschen auf den beiden Seiten zueinander wurde dadurch zwar massiv beeinträchtigt, jedoch nie vollständig unterdrückt. Ein Beispiel für einen künstlerischen Kontakt über die konfessionellen Grenzen hinweg sei aus Zittau angeführt:

Der angesehene Zittauer Schullektor und Schriftsteller Christian Weise stellte in den 1680er Jahren Kontakt zu dem wesentlich älteren, gelehrten Prager Jesuiten Bohuslav Balbín her. Balbín hatte sich vor allem durch seine historischen Forschungen einen Namen gemacht und korrespondierte mit zahlreichen Gelehrten in verschiedenen Ländern. Da er zu Beginn seiner Ordenstätigkeit als Lehrer an verschiedenen Jesuiten-Kollegien gewirkt hatte, war Balbín auch mit dem Schultheater eng vertraut.<sup>3</sup> Möglicherweise war es Balbín, der Christian Weise weitreichende Kenntnisse über den böhmischen Landespatron Wenzel vermittelte. Das Leben und der Märtyrertod dieses Heiligen aus dem 10. Jahrhundert war Gegenstand zahlreicher mittelalterlicher Legenden sowie später vieler jesuitischer Schuldramen.<sup>4</sup> Auch Christian Weise verfasste ein entsprechendes Theaterstück.<sup>5</sup> Das Bild eines frommen und friedliebenden Fürsten, der seine Untertanen mit Gerechtigkeit regierte, stand auch Weises Vorstellungen über eine ideale Herrscherpersönlichkeit nahe und kam sicher in seinem St. Wenzels-Drama zur Geltung.

Im Jahre 1685 besuchte Weise den kranken Balbín in Prag und erinnerte sich auch nach dessen drei Jahre später erfolgtem Tod tief bewegt an Balbíns vorbildliche menschliche Eigenschaften und vielseitige wissenschaftliche Verdienste.<sup>6</sup> Balbín zählte zu denjenigen Jesuiten, die trotz des konfessionellen Gegensatzes zu den Böhmisches Brüdern deren vorbildliche Pflege der tschechischen Sprache u. a. bei der Bibelübersetzung schätzten. Heute wird Balbín zurecht als ein bedeutender Vorläufer der modernen kritischen Geschichtsforschung gewürdigt.

Christian Weise widmete sich in seinen literarischen Weken aber auch anderen historischen Stoffen, so verfasste er 1682 ein Drama über Masaniello, den heldenhaften Anführer der aufständischen neapolitanischen Fischer. Die blutigen Ereignisse von Neapel (1647) hatten ein großes Echo hervorgerufen und wurden in zahlreichen literarischen Werken beschrieben. Weise las darüber das unmittelbar nach dem Aufstand verfasste Buch von Alessandro Giraffi, das schon 1648 ins Deutsche übersetzt worden war.<sup>7</sup> Die packende revolutionäre Geschichte behielt ihren dramatischen Impetus auch noch

3 Die ziemlich umfangreiche Literatur über Balbín fassten zusammen: Jan P. Kučera, Jiří Rak, *Balbín a jeho místo v české kultuře (Balbín und sein Platz in der tschechischen Kultur)*, Prag 1983. Über Balbíns Beiträge zum Schultheater vgl. Ferdinand Menčík, *Príspevky k dějinám českého divadla (Beiträge zur Geschichte des tschechischen Theaters)*, Prag 1895, S. 107, 111. Die Betrachtungen über die jesuitischen Schuldramen fasste Balbín in seiner Schrift *Epitome rerum Bohemicarum*, Prag 1673, zusammen.

4 Die jesuitischen Schuldramen über den Hl. Wenzel von verschiedenen Dichtern erwähnen Menčík, *Príspevky* (wie Anm. 3); Johann Müller SJ, *Das Jesuitendrama in den Ländern Deutscher Zungen vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, 2 Bde., Augsburg 1930; Elida Maria Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet*, München 1979.

5 Laut der freundlichen Mitteilung von Herrn Dr. Uwe Kahl von der Christian-Weise-Bibliothek in Zittau hat sich Weises Wenzels-Drama nicht erhalten.

6 „Die Gesellschaft [Jesu] verlor einen beredsamen, lehnsamen und fleißigen Mann, der sich nichts vornahm, was er nicht lobenswert vollendet hat. Sein heiliges Andenken bleibt immer in meinem Andenken, und ich werde nicht zulassen, dass aus meinem Andenken seine sonderbare und liebevolle Aufrichtigkeit hinausfällt.“ Kučera, Rak, *Balbín* (wie Anm. 3), S. 107, deutsche Übertragung von J. Bužga.

7 *Le rivoluzioni di Napoli Descritte dal Signor Alessandro Giraffi*, Venedig 1647. Vgl. Christiane Groeben, *Masaniellos langer Weg von Neapel nach Zittau*, in: *Christian Weise*, hrsg. von Uwe Kahl, Zittau 1998, S. 46–62, besonders S. 55ff.

knapp zwei Jahrhunderte später, als die französischen Dichter August Eugène Scribe und August Eugène Germain Dalavigne den Stoff im Opernlibretto *La Muette de Portici* (*Die Stumme von Portici*) verarbeiteten, das von Daniel-François-Ésprit Auber vertont wurde. Eine Aufführung dieser überaus erfolgreichen Oper löste 1830 in Brüssel sogar die dortige Revolution aus.

Marianne Kaiser wies darauf hin, dass Christian Weise zur Wahl dieses Sujets ganz offensichtlich durch ein Ereignis in seiner unmittelbaren Nachbarschaft bewegt wurde: Im Jahre 1680 erhoben sich Bewohner der böhmischen Grenzstadt Rumburg, unweit von Zittau, gegen die Obrigkeit, die ihnen die Fronarbeit verstärkt und die Abgaben erhöht hatte.<sup>8</sup> Wie in Neapel wurden auch hier sowie an anderen Orten in Böhmen die rebellierenden Untertanen durch das herbeieilende Militär niedergeschlagen und ihre Anführer hingerichtet. Im Vergleich mit den allgemein bekannten Ereignissen von Neapel hat sich die Erinnerung an die blutige Rebellion in Rumburg nur in der lokalen Tradition erhalten. Im Volksmund blieb bis heute der negativ besetzte Ausdruck „Harant“ als eine Bezeichnung für randalierende Kinder erhalten, der auf den kaiserlichen General Christoph Wilhelm von Harrant zurückgeht. Harrant war als oberster Militär-Kommandant für die Niederschlagung des Rumburger Aufstandes verantwortlich.

Ähnlich wie die Verfasser mittelalterlicher Bänkellieder, die grauenhafte Erlebnisse wegen der Zensur in eine fremde Gegend versetzten, verknüpfte auch Weise in seinem Drama ein regionales Ereignis mit dem überregional bekannt gewordenen Aufstand von Neapel. Zugleich passte er die Handlung aber an die alltägliche Wirklichkeit der Zittauer Zuschauer an. Die Repräsentanten der höfischen Obrigkeit, ihre Verwalter und die bewaffneten Soldaten wurden auf der Bühne mit Prachtuniformen und Livréen kostümiert, die armen Fischer dagegen – gleich den böhmischen Bauern – in einheimischen Volkstrachten dargestellt. Der Zusammenhang des Werkes zu den aktuellen Geschehnissen von Rumburg war somit allen Zuschauern präsent.

In ihrer Würdigung des Masaniello-Dramas wies Marianne Kaiser darauf hin, dass durch die Wahl des Stoffes und die dramatische Bearbeitung die aufklärerische Gesinnung Weises zum Ausdruck kommt und diese an seine Schüler – die künftigen Verwaltungsbeamten, Lehrer und Geistlichen – weitergegeben wurde.<sup>9</sup>

Die unterschiedlichen konfessionellen Verhältnisse in Böhmen und Sachsen – das über die Lausitz herrschte – bewirkten, dass viele protestantische Bewohner Böhmens in die Lausitz zogen, um dort ihr geistiges Leben frei entfalten zu können. Auch Zittau war ein wichtiger Anlaufpunkt für böhmische Auswanderer. Im Jahre 1685 erschien in der Stadt ein evangelisches Gesangbuch in tschechischer Sprache, ein weiteres folgte 1710. Der aus Böhmen nach Zittau übergesiedelte protestantische Geistliche Václav Kleych gab 1717 ebenfalls ein Gesangbuch heraus, das 1722 und 1727 Wiederauflagen erfuhr. Andere tschechische Gesangbücher wurden in Dresden, Leipzig, Breslau und Berlin publiziert. Das Berliner Gesangbuch wurde 1747 „Sophia Dorothea [der] verwitweten Kö-

8 Marianne Kaiser, *Mitternacht – Zeidler – Weise. Das protestantische Schuldrama nach 1648 im Kampf gegen die höfische Kultur und absolutistisches Regime*, Göttingen 1972. Kaiser wies darauf hin, dass eine ähnliche soziale Spannung wie in Neapel auch in Rumburg herrschte.

9 Kaiser beschrieb, wie manche Schriftsteller nach dem Dreißigjährigen Krieg versucht hatten, in ihren Werken eine antiaristokratische Bürgerkultur zu vermitteln und damit zu den Vorreitern der späteren Aufklärung zu gehören (vgl. ebd., S. 158). Weise hob die grundlegende Bedeutung der „fundamentalen Gesetze“ für eine gerechte Regierung hervor. „ein Tyran verhalte sich, als sei er an keine leges fundamentales gebunden, wenn er nun seinen mercklichen Nutzen befördern kann.“ (zitiert nach: ebd., S. 128).

nigin in Preussen“ gewidmet, die den Druck offensichtlich finanziell unterstützt hatte.<sup>10</sup> Alle erwähnten Gesangbücher wurden ohne Melodien gedruckt und enthielten neben den älteren, aus böhmischen Gesangbüchern stammenden Liedern auch neue, aus lutherischen Gesangbüchern übernommene und ins Tschechische übersetzte Kirchenlieder.

Die von Václav Kleych herausgegebenen Gesangbücher besaßen eine ungewöhnliche äußere Gestalt. Sie waren ziemlich hoch und dick im Umfang, allerdings sehr schmal in der Breite. Diese Form, die an kleine Holzstückchen erinnert, hatte einen praktischen Grund: Gleich mehrere Exemplare konnten, versteckt in Manteltaschen, unauffällig nach Böhmen geschmuggelt und dort unter den Glaubensbrüdern verteilt werden.

Neben Sachsen war auch Preußen ein Anlaufpunkt für protestantische Böhmen, die ihre Heimat verlassen mussten. In der Nähe von Potsdam entstand für sie sogar ein eigenes tschechisches Dorf (Nowawes).<sup>11</sup> In manchen Städten, wie Berlin oder Dresden, erhielten die Straßen, in denen sich die Böhmisches Brüder ansiedelten, den Namen „Brüdergasse“. Auch der katholische Kirchenkomponist Jan Dismas Zelenka, ein ehemaliger Jesuitenschüler aus Prag, wohnte in Dresden in der Brüdergasse und vertonte den 150. Psalm *Chvalte Boha silného* in einer tschechischen Übersetzung der Böhmisches Brüder.<sup>12</sup>

Franz Benda bemühte nach seiner Tätigkeit in der sächsischen Hofkapelle in Warschau, eine Position in der Dresdner Hofkapelle zu bekommen. Dazu wurde er von dortigen Jesuiten-Patres nach seinem Glauben befragt, konnte aber mit seinen Antworten offenbar nicht ihre Erwartungen erfüllen und bekam keine Anstellung.<sup>13</sup>

Die oftmals bewegenden Lebensschicksale der aus Böhmen nach Sachsen und Preußen ausgewanderten evangelischen Christen können erst im breiteren historischen Kontext richtig verstanden werden. In mancher Hinsicht weisen sie bereits auf die aufkeimenden Spannungen zwischen Preußen und der habsburgischen Monarchie hin, die später in kriegerische Auseinandersetzungen mündeten. Im geschichtlichen Mosaik stellen diese Einzelheiten nur einige kleine, aber wichtige Bausteine dar.

10 Überblick zu den tschechischsprachigen Gesangbüchern: *Kancionál, anebo zpěvové poct a chval Božských (Kantional, oder Gottes Ehr- und Lobgesänge)*, Zittau 1685, gedruckt bei Michael Harmann; Johannes Myler, *Poklad zpěvů duchovních (Schatz der geistlichen Gesänge)*, Zittau 1710; Václav Kleych, *Evanjelický kancionál (Evangelisches Kantional)*, Zittau 1717, 1722, 1727. Die in Leipzig, Breslau, Dresden und Berlin herausgegebenen evangelischen Gesangbücher (Kantionale) zählte Antonín Škarka in seinem ausführlichen Kommentar zu der Neuausgabe der Texte des Gesangbuches von Jan Amos Komenský, *Duchovní písně (Geistliche Lieder)*, Prag 1952, S. 41, 394–399, auf. Dazu gehören: *Katechismus*, Dresden 1685; Jiří Saganeck, *Cithara Sanctorum [...]*, Leipzig 1737; Pavel Jakobei, *Funebrál (Begräbnislieder)*, Breslau 1740; Georgius Petermann, *Hospodina [...] chválení (Der Herren [...] Lob)*, Dresden 1748; Jan Theofil Elsner, *Kancionál [...] Frau Sophia Dorothea verwitweten Königin in Preussen gewidmet*, Berlin 1753, weitere Auflagen 1791 in Berlin und Breslau; *Knížka litaní (Buch der Litaneien)*, Berlin 1758; *Písně [...] milovníka muk Ježíšových (Lieder [...] eines Liebhabers des Leidens Jesu)*, Berlin 1758; *Kancionál v církvích bratrských (Kantional in den brüderlichen Kirchen)*, Berlin 1789.

11 Franz Benda erinnerte sich in seiner Autobiographie: „meine Eltern lebten zufrieden und ruhig in Nowawes bei Potsdam unter dortigen tschechischen Kolonisten.“ Zitiert nach: *Vlastní životopis Františka Bendy (Franz Bendas Autobiographie)*, hrsg. von Jaroslav Čeleda, Prag 1939, S. 27, deutsche Übertragung von J. Bužga, vgl. auch Vladimír Helfert, *Jiří Benda*, Brunn 1929, S. 153ff.

12 Vgl. Wolfgang Reich, *Jan Dismas Zelenka. Thematisch systematisches Verzeichnis*, Dresden 1985, Textteil, S. 48; Notenteil, Nr. 132.

13 „Die Jesuiten lieben mich wissen, dass ich mir keine Hoffnung auf ein weiteres Verbleiben in dortigen Diensten machen kann, wenn es wahr sei, dass ich die katholische Kirche verlassen habe.“ Zitiert nach *Vlastní životopis Františka Bendy* (wie Anm. 11), S. 27, deutsche Übertragung von J. Bužga.

Sucht man nach musikgeschichtlichen Gemeinsamkeiten zwischen der Oberlausitz und dem sächsischen Vogtland, wird man am ehesten im Bereich des Orgelbaus fündig. Hier gab es einen für beide Regionen ergiebigen Austausch. Folgt man dem zeitlichen Ablauf, haben zunächst junge Orgelmacher aus der Oberlausitz den lokalen Orgelbau in Oelsnitz und in Plauen beeinflusst. So errichtete „Stefan Lehenmann aus Pautzen“ 1529 eine Orgel im vogtländischen Oelsnitz.<sup>1</sup> Belegt ist ferner, dass der aus Stolpen stammende und in Kamenz ausgebildete Joachim Zschuck die Stadt Plauen im Vogtland über fast vier Jahrzehnte lang zu seinem Wohnsitz wählte und in der Region und darüber hinaus Orgelwerke hinterließ.

Im Gegenzug haben später Mitglieder der im obervogtländischen Adorf über drei Generationen ansässigen Orgelbauerfamilie Trampeli mehrfach ihre Visitenkarte in der Oberlausitz hinterlassen. Johann Gottlob Trampeli, ihr bedeutendster Vertreter, führte 1796 in Görlitz umstrittene Reparaturen an der berühmten Casparini-Orgel durch. In Bischofswerda, Wachau und Wilthen baute Friedrich Wilhelm Trampeli neue Instrumente. Und schließlich protegierte der königlich-sächsische Musikdirektor der Kurkapelle in Bad Elster, Christoph Wolfgang Hilf, den Wahlvogtländer Carl Eduard Schubert, als es um Reparaturen an der Crostauer Silbermann-Orgel ging.

## I.

Joachim Zschuck (unterschiedliche Schreibweise des Nachnamens möglich) war in seiner Zeit ein bekannter und gefragter Orgelbauer. Geboren wurde er um 1580 in Stolpen, er starb um 1640. Seine Ausbildung erhielt er in Kamenz bei dem aus Dithmarschen zugewanderten Johann Lange (1543–1616), der seinerseits wahrscheinlich aus der norddeutschen Schule des Hamburgers Hans Scherer d. Ä. stammte. Lange gehörte zu jenen Meistern, die in der Phase des nach einem festen Wohn- bzw. Werkstattssitz strebenden Meisters eigene Stilmerkmale mitbrachten und verbreiteten. Insofern gab er dem Orgelbau in Sachsen wichtige Impulse.

<sup>1</sup> Ernst Flade, *Geschichtliches über ältere vogtländische Orgeln und ihre Erbauer*. Vortrag am 20. Januar 1917 in Plauen im Verein vogtländischer Schriftsteller, Künstler und Kunstfreunde mit Hinweis auf die Oelsnitzer Rechnungsbücher des Gotteskastens, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* 17/18 (1917), S. 178.

Um 1600 ließ sich sein Schüler Joachim Zschuck in Plauen nieder. Damit wäre er der erste nachweisbar sesshafte Orgelmacher in der Stadt. 1611 bewohnte er ein Haus Am alten Teich. Seine fachliche Kompetenz sicherte ihm hohes öffentliches Ansehen. Das veranlasste den Plauener Rat, ihm am 23. Oktober 1607 kostenlos das Bürgerrecht zuzusprechen. Als Gegenleistung erbot sich Zschuck, kleinere Reparaturen ebenfalls ohne Honorar auszuführen.<sup>2</sup> Seit 1605 nahm er wiederholt Reparaturen an der Orgel in der Plauener Johanniskirche vor und erhielt laut Plauener Kämmerei-Rechnungen dafür zwischen 1607 und 1626 regelmäßig finanzielle und materielle Zuwendungen.

„[1607] 3 fl 7gr an 3 fl Thalern den Orgelmacher uf seine Wirtschafft verehret uf befehl E. E. Raths den 4. Novembris, 1607.“<sup>3</sup>

„Es sindt die 3 Stimmwerk als der Schalmey baß, Pauerflöthen Baß und Cornetten baß Anno 1584 bey Philipp Avenarius Zeitten auch vornen in die Brust doch [?] under die Register gesetzt gewesen, welches seinen Anstandt damals haben kundt; als ist es von mir 1607 hinden ins werk gesetzt und transferirt worden, da es zwar wol bessern bestandt haben kann, alleine das man es gar wenig kann gehöret werden. Deroweg Ich itzo einen groben Subposaunen baß von Newen darein gesetzt, welcher besser wegen seiner gröbe kann gehöret werden.“<sup>4</sup>

„[1623] 20 fl Joachim Zschugken, Orgelmachern, wegen der Orgel zuegestellt denn 25. Oktober, soll das Gotteshaus wieder geben. Das Orgel Werk alhir mit einer gantz Newen Pfeiffen, Wind Laden oben, wie auch ein gantz Neues Rugkpositiff, Brust und Bäßen, Stimmwerken, und auch Chormessigk zu Renoviren und zu Vermehren mir an verdinget worden. Solches nunmehr durch Verleihung Göttlicher Hülffe bis uff etliche Stim oder Zungenwerk [...] zu stande gebracht worden.“<sup>5</sup>

„[1624] 9 fl 3 gr der Orgelmacher an 2 Scheffel Korn bekommen den 14. Januarij.“<sup>6</sup>

„[1625] 50 fl ist Joachim Zschugken wegen der Orgel hernach geben worden. Und 55 fl. 9 gr ist Wolf Glas, Mahlern, von der Orgel zu mahlen geben.“<sup>7</sup>

„[1626] 9 fl dem Orgelmacher wegen der Orgel geben, hatt solches an Holz empfangen.“<sup>8</sup>

2 Stadtarchiv Plauen: *Vormünder und Bürgerbuch der Stadt Plauen auf die Jahre 1570–1654*. Urkunden, Repert. I Cap. IX Nr. 46 Blatt 165: „Tzuck von Stolpen aus Meißen. Ist uff einhelligen schluß beider Rathe, Auch nach furgelegter seiner ehelichen Kundschaft, und geleisten burger Eid gratis und umb sonst zum bürger uffgenommen worden, sonderlich dahero, weil ehr das Wergk in der Kirchen zu S. Johannis Alhier renoviret, und für seine Muhe auch ein leidliches genommen. Ist ihm himit hinwieder per gratiarum addione(?) gratificiret und gewilfahrt worden. Das ehr den mit höchsten Dank angenommen, sich auch jederzeit alß einen gehorsamen burger ziemet zu erzeihen erboten. Signatum den 23. Octob. Anno 1607. NB. In erwidernumb hatt sich auch der Orgelmacher zum überfluß erboten, wenn kunfftig etwas am Wergk wandelbar würde, solches hinwieder in bestand zu bringen, Jedoch da was von Neuen zu machen sein sollte, sol solches uff Raths Unkosten geschehen“ (folgt Kürzel des Superintendenten).

3 Stadtarchiv Plauen: *Kämmerei-Rechnung*, Eintrag vom 4. November 1607. Rechn.-Rep. I Cap. I Nr. 46 b 1607/08.

4 Stadtarchiv Plauen: *Acta die Erkaufung einer neuen Orgel in die Kirche zu Plauen nach dem Brande v. Jahre 1635 betr.*, Nachtrags-Repert., Cap. IV B, Nr. 7, fol. 126. Dieser unregelmäßig paginierten *Acta* sind auch alle Briefzitate entnommen.

5 Stadtarchiv Plauen: Rechn.-Rep. I, Cap. I, Nr. 64b, Jg. 1623/24 (nicht paginiert); Nachtrags-Repert., Cap. IV B, Nr. 7, fol. 122.

6 Stadtarchiv Plauen: Rechn.-Rep. I, Cap. I, Nr. 64b, Jg. 1623/24 (nicht paginiert).

7 Stadtarchiv Plauen: Rechn.-Rep. I, Cap. I, Nr. 66a, Jg. 1625/26, fol. 70.

8 Ebd., fol. 73.



Neue Orgeln baute Zschuck 1606 in Dornburg (Saale), 1609 in Pötewitz bei Zeitz, 1612 in der Marienkirche zu Zwickau, 1613–1616 in der Wenzelskirche zu Naumburg,<sup>9</sup> 1629 in Zschorlau im Erzgebirge und 1637 in Niederplanitz bei Zwickau. Es dürften noch weitere Werke im thüringisch-sächsischen Raum entstanden sein, denn Zschucks Ruf wuchs nach seiner glücklichen Vollendung der Orgel in Zwickau beträchtlich. Seine Orgel in der Naumburger Wenzelskirche wurde am 4. Dezember 1616 vom Hallenser Organisten und Komponisten Samuel Scheidt geprüft. 1628 hat Zschuck im thüringischen Greiz in der Stadtkirche „das Werck gebeßert“.<sup>10</sup>

In seiner Plauener Werkstatt waren mindestens ein Geselle und vermutlich auch weitere Mitarbeiter angestellt. Eine Briefnotiz dazu lautet: „Es bitten auch meine Gehülfften umb eine an allen Ortern gebrauchliche Verehrung und Trankgeldt.“<sup>11</sup> Aus einem undatierten Eintrag in der Plauener Kantorei-Rechnung geht hervor, dass Zschuck „vor ein reimlein“, das er dem Rat widmete, „6 Pf. erhalten“ hat. Seine poetische Ader spross auch 1612, als er seiner Orgel in St. Marien zu Zwickau – dem Zeitgeschmack entsprechend – folgendes Chronodistichon beistellte:

“SVaVIs Vt organICa LaVs VoCe Canat JoVae,  
HaeC CVLti TzschVCCI JvNcta Labore VIDes.“  
(„Wie mit Orgelstimme das Lob Gottes erklingt,  
so siehst du hier, was durch die Arbeit Zschucks  
dem Gottesdienst hinzugefügt worden ist.“)<sup>12</sup>

Seine beachtliche sprachliche Gewandtheit prägt auch die Ausdruckskraft seiner Briefe. Am 18. Oktober 1622 fertigte Zschuck „uff verlangtes begehren“ des Plauener Rates ein mehrere Seiten umfassendes Protokoll zum Zustand der Orgel in der Plauener Johanniskirche an. In diesem Brief formulierte er seine prinzipiellen Vorstellungen zum modernen Orgelbau seiner Zeit. Eigener Wissensstand korrespondierte dabei mit den Möglichkeiten, welche die desolante Orgel eines unbekanntens Meisters noch herzugeben vermochte. In der immer realitätsbezogenen Analyse wird der Fachmann erkennbar, der den technischen Bruch mit dem Alten konsequent befürwortet, wenn ein moderneres Instrument beispielsweise der Verbreitung zeitgemäßer Spielliteratur zum Durchbruch verhelfen könnte. Zschuck kommt zu folgendem Ergebnis:

„Die neue große Laden welche etwa uff die helffte verfertiget, ist von mir und einen Gesellen zwischen dato und künfftig Weihnachten gemacht und complirt worden. In die Brust soll das lädtlein auch geendert und darauf zwey gute beständige wolklin-gende Regal von Messing gesetzt werden.

9 Pfarramt St. Johannis Plauen: *Akte Leutgeld der Verstorbenen 1558–1635*, S. 34: „Joachim Zschucke Orgelmachers weib so den 10 Aprilis zusammen geschlagen worden“ (mit anderen Verstorbenen gemeinsam abgeläutet), „welche zur Naumburgk verstorben 7 gr.“ Der Eintrag belegt, dass die Gattin dem Meister nach Naumburg folgte, als er langzeitlich den Orgelbau in der Wenzelskirche durchführte.

10 Zitiert nach: Hans Rudolf Jung, *Geschichte des Musiklebens der Stadt Greiz*, Teil 1, Greiz 1963, S. 3–163, hier S. 99 (*Schriftenreihe des Heimatmuseums Greiz*, Heft 4).

11 Joachim Zschuck, *Brief vom 3. Januar 1625 an den Plauener Rat*, in: *Acta die Erkaufung einer neuen Orgel* (wie Anm. 4), fol. 126f.

12 Jung, *Geschichte des Musiklebens* (wie Anm. 10), S. 100.

Die Bäße für den Werke sollen auch geändert, und weil die Posaunen etwas zu schwach und nicht mal gehört werden, soll noch ein guter Newer Posaunen baß dem Subbaß gleich dar zu gesetzt, weil solches Nottwendigk und an Andern Ortern gar sehr brauchlichen, kan es von mir auch alhir nicht under lassen werden.

Auch das Rugkpositiff [ist] gar zu Enge und klein angeleget, auch die understen Clavire; die zwey Zungen darin [...] zerbrochen sind; das Pfeiffenwerk ineinander versteckt. Wie auch das gesamte Corpus itziger Newen Art nach zu Enge und unbequem.

Die Clavir [sind] abgenutzt, ausgeschlagen und geben dem Werk kunftig einigen Ubelstand; sollen auch corrigirt und verbessert, wie auch das Angehenk mit neuen Drat, da es Nottwendigk, ergenzt werden.

Das alte Pfeiffenwergk, so etwa mangelhaftig worden, soll auch besten fleißes übersehen, verbessert oder nach gelegenheit gar neue gefertigt werden.

Letztlichen weil ich auch diese Tage vielmals als den Alten Cantorem so wol die Stattpfeiffer darüber klagen horen, das das Orgelwerk dem Thono nach gar zu hoch uberstimmet und nicht Recht Chor Messigs stehet, welches ich nun mehr selber bekennen muß. Als erachte Ich für Rathsam, das der Cantor und die Stadtpfeiffer mit Ihren Instrumenten darzu erfordert, ein gewisser Thonus von mir Ihnen vorgegeben, wie es auch anderswo bereits vorgenommen wurde, und das solcher [von] Ihnen anochenlich approbiret werden möge. Das würde ermöglichen, dass alle musicalischen Instrumente darzugegeben werden können; im Moment sind Zinken, Lauten, Dulcian schwerlich darzu zu gebrauchen, und es würde auch den Schwachen Discantisten und Altisten der Kantorei zu statten kommen und gar Nutzlichen befunden werden. Also müsse uff folgende Maße corrigiret werden [folgen zahlreiche technische Angaben zur Pfeifen- und Registerkorrektur]. Das werk soll chor messig gestimmt werden, welches dan ein großes Semitonium austragen thutt.“

Erstrebenswert seien auch – sicherlich auch aus geschäftlichen Gründen – „eine gleichmäßige recompensatio und jährliche Durchsichten, wie anderswo sehr brauchlich, um das Werk im bauwesen zu erhalten.“<sup>13</sup>

Mit diesem deprimierenden Untersuchungsergebnis befand sich Zschuck durchaus in Übereinstimmung mit seinem Plauener Zeitgenossen, dem Organisten Virgilius Ebhardt. Ebhardt spitzte die Situation spieltechnisch entscheidend zu und wies nach, dass der geringe Tonvorrat für die Interpretation „der Werke von Sweelingk, Praetorius und Paestrina nicht mehr ausreicht, da allzu viele Semitoni im Clavir fehlen.“<sup>14</sup>

Diese Situation nutzte Zschuck für ein eigenes Neubauangebot und formulierte: „Köntte also uff Nachfolgende Artt ein gantz Newes Corpus oder Orgel Wergk mit Verleihung Göttlicher Hülffe gefertigt werden.“<sup>15</sup> Möglicherweise war aber ein groß angelegter Umbau mit Rückgriffen auf noch nutzbare vorhandene Details vorgesehen, wie aus einigen Textpassagen hervorgeht. Zschuck schlug dem Plauener Rat und dem Superintendenten ein Instrument mit folgender Disposition vor:

13 Zschuck, *Brief vom 18. Oktober 1622 an den Plauener Rat*, in: *Acta die Erkaufung einer neuen Orgel* (wie Anm. 4), Blatt 117–123.

14 Virgilius Ebhardt, *Brief vom 9. März 1623 an den Plauener Rat*, in: ebd., fol. 113–115.

15 *Acta die Erkaufung einer neuen Orgel* (wie Anm. 4), fol. 126.

„Im Obern Wergk sollen gesetzt werden

1. Principal von gutten Zinn, recht chormessigk, von 8 fuß thon
2. Cymball. Doppelt
3. Mixtur 6. 7. 8. 9. 10 Pfeiffen stark  
C c c<sup>1</sup> c<sup>2</sup> c<sup>3</sup>
4. Superoctava von 2 füßen
5. Quinta von 3 füßen
6. Gembshorn von 2 füßen
7. Octava von 4 füßen
8. Gembshorn Quinta von 3 fußt hon
9. Groß Gembshorn oder Spitzflöthe von 8 fuß thon
10. Grobgedackt uff Rohrflöthen Art uff 8 fuß thon
11. Subbaß uff 16 fuß thon pedaliter

In die brust uff einen newen Lädtlein  
und einen newen Geheußlein

12. Grob Messing Regall uff 8 fuß thon
13. Singent Regal auch von Messingk uff 4 fuß thon

Brust pedalia

14. Schalmeyen Baß uff 4 fuß thon
15. Cornetten Baßlein
16. Bauer flöthen Bäßlein gedackt uff 1 fuß

Unden im Corpus uff einer Newen Baß Laden

17. Posaunenbaß uff 16 fuß thon
18. Posaunenbaß uff 8 fuß thon

Im Rugkpositiff uff einer Newen Laden und großern Corpusil dieses gar zu Enge  
ver[deckt?] ist

19. Principal aus gutten Zinn von 4 fuß thon
20. Quintadena uff 8 fuß thon
21. Gedacktlöth von Holz liebelich uff 8 fuß thon
22. Kleingedackt uff 4 fuß thon
23. Octava von 2 füßen
24. Walthflöthlein
25. Mixtur 4 Pfeiffen stark
26. Clingent Cymbell 3 Pfeiffen stark
27. Dulcian uff 16 fuß thon
28. Krumbhorner uff 8 fuß thon

Tremulant, Trummel, Vogelgesangk.

Coppel bei der Clavier / Coppel des Pedals zus Rugkpositiff / Ventill zum gantzen  
Wergk.

Die 2 Clavier von Newen hübschen [...] Buchsbaum oder [...] Holz, sollen von C-c<sup>3</sup>. [Sodan?] unden im Baß das große E. F. G. der itzigen Newen Art der Componisten sehr bequem.  
Item ein New Pedal Clavir von C-d<sup>1</sup>.<sup>16</sup>

Da kaum noch Orgeln von Joachim Zschuck existieren, ist diese autorisierte Disposition für die Forschung von besonderer Bedeutung. Sie gibt Einblick in seine Bauart, Dispositionsvorstellungen und die daraus resultierenden Registriermöglichkeiten. Wahrscheinlich spiegeln sich dabei Bauelemente wider, die er während der Oberlausitzer Lehrzeit bei Johann Lange erlernt hatte, oder die sogar noch auf die Hamburger Scherer-Schule hinweisen und durch ihn in das Vogtland getragen wurden.

Die Anmerkung „Ventill zum gantzen Wergk“ dürfte ein Hinweis auf ein Sperrventil als technische Vorrichtung bei mechanisch gesteuerten Orgeln mit der Möglichkeit, die Windzufuhr zu den einzelnen Windladen zu unterbrechen, sein. Klar treten neue Register der Zeit, wie Quintadena, Gemshorn und die Linguale Krummhorn, Schalmey und Dulzian, hervor.

Im Pedal dominieren die Zungenstimmen und kleinfüßige Labialstimmen. Sie entsprachen dem Klangideal und der Aufführungspraxis des frühen 17. Jahrhunderts und ermöglichten der Cantus-firmus-Stimme, sich deutlich von den übrigen Stimmen abzuheben.<sup>17</sup>

Direkt auf die norddeutsche Schule verweisen der ausgebaute Prinzipalchor im Oberwerk, die reichlich vorhandenen Flöten als weit mensurierte Labialregister, die bei Scherer gern verwendete terzhaltige „klingende Zimbel“, die bei Scherer mitunter bis c<sup>3</sup> reichenden Manualklavaturen und die bis d<sup>1</sup> geführte Pedalklavatur.

Infolge der Geldnot in der Stadt reichte es für die Plauener Orgel wiederum nur zu einer Reparatur. Erst 1650/51 wurde ein neues Werk vom Joachimsthaler Orgelmacher Jacobus Schedlich aufgestellt. Schedlich, der zu diesem Zeitpunkt auch das Amt des Joachimsthaler Bürgermeisters ausübte, war im sächsischen Vogtland bereits durch seine Orgelbauten in Adorf, Oelsnitz und auch in der Bergkapelle im nahen thüringischen – damals reußischen – Schleiz bekannt geworden. Er baute in der Phase des Dreißigjährigen Krieges entlang der böhmisch-sächsischen Grenze eine Anzahl kleinerer Orgelwerke, hauptsächlich für Kirchgemeinden, die durch den Krieg in Armut und Not geraten waren.

## II.

In der Nachfolge von Gottfried Silbermann gelten die Angehörigen der Trampeli im obervogtländischen Adorf, insbesondere Johann Gottlob Trampeli aus der zweiten Generation, als die bedeutendsten sächsischen Orgelmacher.

Nach dem Vertrag von 1787 bauten Johann Gottlob Trampeli und sein jüngerer Bruder Christian Wilhelm eine Orgel mit 49 klingenden Stimmen auf drei Manualen und Pedal in der Nikolaikirche zu Leipzig. Dieser Auftrag sorgte dafür, dass der Name

<sup>16</sup> Ebd., fol. 124.

<sup>17</sup> Jung, *Geschichte des Musiklebens der Stadt Greiz* (wie Anm. 10), S. 100.

der Obervogtländer weiterhin an Klang gewann. Die Abnahme nahm der bedeutende Görlitzer Hoforganist David Traugott Nicolai vor, der zu seiner Zeit ein gefragter Orgelfachmann war und zur Prüfung zahlreicher Orgeln herangezogen wurde. Durch seine Vermittlung dürften die Trampelis den Reparaturauftrag an der berühmten Görlitzer Casparini-Orgel erhalten haben. Zuvor hatten sich die Wünsche des Görlitzer Rates zerschlagen, die Reparatur von Johann Gottlob Schramm (Mülsen), Christian Gottlob Wenski, Johann Friedrich Treubluth (beide Dresden) sowie den Gebrüdern Wagner (Schmiedefeld) ausführen zu lassen.

Johann Gottlob Trampeli kam im Januar 1796 nach Görlitz und entwarf einen Reparaturanschlag von 1.181 Talern.<sup>18</sup> Der Rat kontraktierte mit ihm darüber am 16. Februar 1796. Im November 1796 beendeten die Trampeli-Brüder ihre Arbeit. Die Orgelabnahme fand am 15. und 16. Dezember 1796 im Beisein von Organist David Traugott Nicolai, seinem Sohn und Hilfsorganisten Karl Samuel Traugott Nicolai, den Trampeli-Brüdern, vier Ratsherren und einem Aktuarium statt. Das Werk wurde als kontraktmäßig ausgeführt befunden. Nicolai sen. übertrug man die Beaufsichtigung des Werkes. Trampeli wurde verpflichtet, zwei Jahre hintereinander die Orgel einmal jährlich zu inspizieren. Noch vor der fälligen ersten Inspektion kam David Traugott Nicolai dem Meister am 10. Mai 1797 mit einer Mängelliste zuvor, die u. a. beklagt: „Ungleiches Traktement des Hauptwerkes, ungleiches Leder zu den Säcken, verminderte Stärke des Oberwerkes, erschwerte Behandlung einiger Registerzüge, Untauglichkeit des zu eng mensurirten Violon-Basses, der für den vorigen Oktav-Baß eingesetzt worden.“<sup>19</sup> Am letzten Punkt entzündete sich besonders heftige Kritik.

Trampeli empfand die gegen ihn erhobenen Vorwürfe als Unwahrheiten, die er Punkt für Punkt widerlegen wollte. Er selbst werde nicht nach Görlitz reisen, sondern mit der Aufgabe einen geschickten Gesellen beauftragen. Beides jedoch fand nicht statt, stattdessen zog sich der Streit brieflich bis 1801 hin. Am Ende drohte den Adorfer Reparateuren, die aus Verärgerung übrigens auch nie ihre Kontrollpflicht einlösten, vor dem Hintergrund eines Zerwürfnisses mit David Traugott Nicolai und eines unzufriedenen Rates sogar ein Prozess. Er kam nicht zustande, da Nicolai 1799 starb und somit der Hauptbelastungszeuge fehlte.<sup>20</sup>

In einem späteren Gutachten des Görlitzer Justiz-Kommissars Langer vom 29. April 1827 wird dem indessen verstorbenen Trampeli unterstellt, dass er es auf die zu einem billigen Kaufpreis erworbenen wenigstens 6 Zentner Metall des vormaligen zinnernen Oktavbasses abgesehen hatte, deshalb den Tausch in einen zu engen, hölzernen Violonbass forciert und dadurch den Rat getäuscht habe.<sup>21</sup>

Unterschiedlich wird in der Literatur das Problem der Stimmung der Casparini-Orgel im Hinblick auf Trampelis Reparatur dargestellt. Während Ernst Flade darauf verweist, dass „der Organist Nicolai kurz vor Vollendung der Orgelerneuerung eine Liste der

18 Anonym, *Bericht zur Orgelreparatur der Caspariniorgel 1796–1799*, Abschnitt 2: *Zweite Reparatur durch den Orgelbaumeister Joh. Gottlob Trampeli aus Adorf im Voigtlande 1796*, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 36 (1860), S. 115–120, hier S. 118.

19 Ebd., S. 119.

20 Ebd., S. 118–120.

21 Ebd., S. 120, Fußnote mit Hinweis auf Acta d. Kirchen-Kolleg. C. III. 4. fol. 69.

Fehler einreichte, als deren hauptsächlichster die Beibehaltung der hohen Stimmung angegeben war“,<sup>22</sup> findet sich im Reparaturbericht für das Jahr 1796 der Hinweis, die Trampelis „erhöhen angeblich den Stimmton [?].“<sup>23</sup>

Gleich dreimal trat Friedrich Wilhelm Trampeli, der Sohn von Christian Wilhelm Trampeli und damit Vertreter der dritten Generation dieser Familie, in der Oberlausitz in Erscheinung. Als der Kleinröhrsdorfer Orgelbauer Johann Gottfried Miersch 1819 verstarb und deshalb der ihm zugesprochene Orgelneubau in Bischofswerda nicht mehr realisiert werden konnte, erging der Auftrag an Friedrich Wilhelm Trampeli. 1825 erfolgten Abnahme und Einweihung. Die Orgel wurde 1879 durch ein größeres zwei-manualiges Werk mit Pedal von Hermann Eule (Bautzen) ersetzt (14/12/8; Abb. 1) und dabei der alte Trampeli-Prospekt verwendet.



Abb. 1: Bischofswerda, Christuskirche, Eule-Orgel mit dem durch seitliche Anbauten erweiterten Prospekt von Friedrich Wilhelm Trampeli.

22 Ernst Flade, *Lexikon der Orgelbauer des deutschen Kulturkreises [...]*, Manuskript, Plauen 1948, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung: Flade 37, S. 1291.

23 Ulrich Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen*, Leipzig 1980, S. 133.

1826/27 stellte Friedrich Wilhelm Trampeli in Wachau bei Radeberg eine neue Orgel auf, die erst 1911 durch ein Instrument der Firma Eule abgelöst wurde. Sie besaß ein Manual mit elf Registern und ein Pedal mit drei Registern. In den Prospekt wurden originale Pfeifen Trampelis übernommen.

Sehr viel größer war die Trampeli-Orgel, die um 1825 in Wilthen gebaut und 1826 geweiht wurde (Abb. 2). Auf zwei Manualen und Pedal standen 25 klingende Stimmen (12/8/5). Das Instrument befand sich bereits in der alten Kirche. Im Neubau erwies sich die Deckenhöhe als zu gering, so dass die originale Mittelturmbekrönung nicht wiederhergestellt werden konnte. Die dazugehörigen Blechblasinstrumente (Posaunen) – typisch für die trampelische Prospektgestaltung – wurden deshalb an der linken Emporenbrüstung befestigt. Die Orgel existierte bis 1902 und wurde ebenfalls durch eine Orgel der Firma Eule ersetzt.

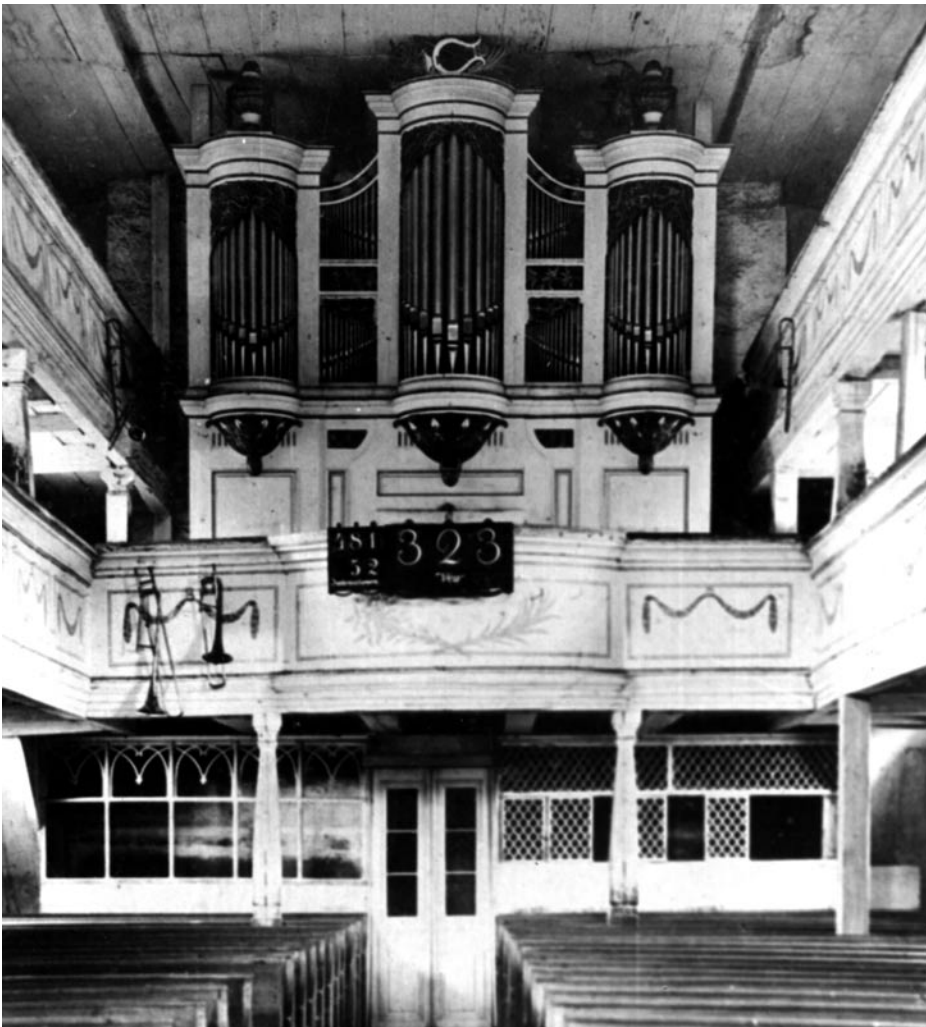


Abb. 2: Wilthen, Evangelisch-lutherische Kirche, Orgel von Friedrich Wilhelm Trampeli.

### III.

In die oberlausitz-vogtländischen Orgelbaubeziehungen ist auch der Bad Elsteraner königlich-sächsische Musikdirektor Christoph Wolfgang Hilf (1818–1911) involviert. Fachleute bewerten seine Bemühungen um den Erhalt von Silbermann-Organen noch vor 1900 gleichbedeutend mit seinen Erfolgen als Dirigent der Elsteraner Kurkapelle, als deutschlandweit bekannter Violinvirtuose sowie als Komponist und Arrangeur. Was ihm in der direkten Durchsetzung seines Konzeptes zur Erhaltung und Restaurierung der Silbermann-Organen mit nahezu überzogener Pietät<sup>24</sup> nicht selbst gelang, versuchte er mittels der handwerklichen Kunst von ihm geschätzter Orgelbaumeister zu erreichen. Der aus dem sächsischen Halsbrücke stammende Wahlvogtländer Carl Eduard Schubert (1830–1900) beispielsweise, der von 1860 bis 1869 in Adorf wohnte und von hier mehrere Orgelneubauten leitete, profitierte davon.

Im Vorfeld der von Schubert 1860/61 erfolgreich vorgenommenen Restaurierung und Teilrekonstruktion der Silbermann-Organ in Crostau (1732) geht aus einem Gutachten des Bautzener Organisten Karl Eduard Hering vom 17. Oktober 1859 zur Orgelreparatur hervor, dass Schubert in dieser Angelegenheit durch Hilf protegirt wurde. Schubert hatte sich vorher mit einem Kostenanschlag vom 1. Juli 1859 um diese Arbeit bemüht. Hering schrieb:

„Herr Schubert ist mir zwar unbekannt, doch dass er in H. Mskd. Hilf in Bad Elster, welcher sich seit langem für Silbermannsche Organen interessiert und als achtbarer Musiker und rechtschaffender Mann bekannt ist, einen Fürsprecher gefunden hat, gereicht ihm zur Empfehlung, und obwohl sein schriftlicher Ausdruck der Bemerkung mancherlei zulässt, so bekundet er doch große Achtung vor Silbermanns Werken.“<sup>25</sup>

Im Gutachten des Organisten Hering vom 22. Oktober 1861 wird Schubert bestätigt, dass er die Reparatur „gut und sauber ausgeführt“ habe. Zweifellos bot die Crostauer Reparatur für Schubert die Möglichkeit einer Fortsetzung seiner Studien an den Silbermann-Organen, die bereits um 1850 an den Freiburger und Dresdner Instrumenten begonnen hatten.

Eine weitere kleinere Reparatur Schuberts ist für 1870 in Neusalza-Spremberg bekannt, für die allerdings nähere Informationen fehlen.<sup>26</sup> Es handelte sich um eine zweimanualige Orgel mit Pedal (10/5/3) des Bautzener Orgelmachers Leopold Kohl aus dem Jahre 1859.

Eine Analyse bisher bekannter Dokumente zur Musikgeschichte des sächsischen Vogtlandes bestätigt: Die bisher kaum erforschten Beziehungen zwischen der vogtländischen und der Oberlausitzer Musikkultur verweisen auf dem Gebiet des Orgelbaus auf einen regen Austausch.

24 *Leipziger Zeitung. Wissenschaftliche Beilage*, 1882, Nr. 64, Nr. 98; 1883, Nr. 4/5.

25 Klaus Walter, *Leben und Schaffen des sächsischen Orgelbauers Carl Eduard Schubert (1830–1900)*, in: *Acta organologica*, 16 (1982), S. 65–198, hier S. 67.

26 *Ebd.*, S. 192.



Laut einem Visitationsprotokoll aus Oelsnitz, soll „Stefan Lehenmann aus Pautzen 1529“ in der Oelsnitzer Katharinenkirche eine Orgel aufgestellt haben. Es handelt sich offensichtlich um denselben Orgelmacher, der 1549 die kleine Orgel in der Peterskirche zu Görlitz „zu reinigen und zu bessern und eine Posaune ins Pedal zu bringen“ hatte.<sup>27</sup>

Der aus Stolpen stammende und bei Johann Lange in Kamenz ausgebildete Joachim Zschuck wurde noch vor dem Dreißigjährigen Krieg in Plauen ansässig, das ist früher, als Orgelmacher Caspar Kerll aus dem böhmischen Joachimsthal 1625 in das obervogtländische Adorf wechselte und hier den Orgelbau sesshaft machte.

In seiner Wahlheimat Plauen trat Zschuck als Neuerer auf. Er brachte Bewegung in eine seit Jahrzehnten zur Lethargie neigende lokale Orgelszene und versetzte den Plauener Stadtrat in Handlungszwang. Die Grundlage für seine technischen Forderungen waren die auf einem soliden handwerklichen Fundament ruhenden eigenen Erfahrungen und analytischer Scharfsinn. Sie befähigten ihn zu exakten und weitsichtigen Reparaturvorstellungen.

Neben der Benennung zahlreicher technischer Mängel richtete sich Zschucks Kritik an der Orgel der Plauener Johanniskirche auf die nicht chormäßige Stimmung und ihren nicht ausreichenden Tonvorrat. Während das eine das Zusammenwirken mit den Vokalistinnen und dem Instrumentarium der Stadtpfeifer gefährdete und damit die Attraktivität der lokalen Kantorei beeinträchtigte, behinderte das andere den Zugriff auf die zeitgenössische Orgelliteratur, deren Kennenlernen für die Stadt am Beginn des 17. Jahrhunderts zweifellos ein Gewinn gewesen wäre. Mit der Kenntnis über das Zusammenspiel von Orgelbau, Spielliteratur und Aufführungspraxis zeigt sich der im besten Mannesalter stehende Stolpener Meister aufgeschlossen und weitsichtig.

Durch Zschuck wurden über seinen Kamener Lehrmeister Johann Lange Elemente der norddeutschen Orgelbauschule nach Plauen getragen. Beleg dafür ist sein Dispositionsvorschlag von 1622 für einen aus seiner Sicht notwendigen Orgelneubau in Plauen (2 Manuale, Pedal) mit 21 klingenden Stimmen.

Die Familie Trampeli in Adorf genoss allgemeine Wertschätzung, ihre Orgeln dürften auch in der Oberlausitz zumindest eine Farbe im reichen Mosaik sächsischer Orgelbauer hinterlassen haben. Als Vertreter der Generationen nach Gottfried Silbermann lehnten sie sich handwerklich und künstlerisch spätestens seit den frühen 1770er Jahren an bestimmte Gestaltungsprinzipien des berühmten Freiburger Meisters an. In ihren Verträgen findet sich stets der Hinweis „nach Silbermannscher Art“ bzw. „nach Silbermannscher Mensur“. Auf dem Höhepunkt seiner Meisterschaft und als einer der wichtigsten sächsischen Orgelmacher nach Gottfried Silbermann anerkannt, erhielt Johann Gottlob Trampeli den Ruf nach Görlitz zur nicht unbedingt glücklich durchgeführten Reparatur der Casparini-Orgel in der Peterskirche. Seinem Neffen Friedrich Wilhelm Trampeli gelang es, durch die Neubauten in Bischofswerda, Wachau und Wilthen in der Oberlausitz Fuß zu fassen.

<sup>27</sup> Alfred Zobel, *Beiträge zur Geschichte der Peterskirche in Görlitz in den Jahren 1498–1624*, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 108 (1932), S. 1–86, hier S. 63, Fußnote mit Hinweis auf Varia 98 9b.

Ein halbes Jahrhundert später bekam der Wahlvogtländer Carl Eduard Schubert durch Vermittlung des Bad Elsteraner Musikdirektors Christoph Wolfgang Hilf den Auftrag, die Silbermann-Orgel in Crostau zu reparieren. Hier passt die Aufgabe zu einem jungen Orgelmacher, der mit seinen eigenen Orgelbauten selbst noch bekenntnishaft in der Silbermann-Tradition steht. Sein op. 1 hatte er 1857/60 gerade im böhmischen Roßbach „streng nach Silbermanns Vorschrift“ gebaut.<sup>28</sup>

28 Walter, *Leben und Schaffen* (wie Anm. 25), S. 71f.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1 und 2: Fotos Johannes Wolff, Adorf (Vogtland).

Musikhandschriften, ikonographische Zeugnisse sowie Archivbestände, die über Musiker berichten, liefern wichtige Informationen zum Musikleben früherer Zeiten. Im 16. Jahrhundert verdichten sich die Angaben über musikalische Aufführungen, städtische Organisationen und nicht zuletzt über Musikinstrumentenbauer in einem Maße, dass eine detaillierte, auf Quellen basierende Beschreibung möglich wird. Leider ist die Zahl der erhaltenen Instrumente nicht sehr hoch, jedoch lassen sich bereits um 1600 einige Instrumentenbauzentren auch in Sachsen ausmachen, wobei Leipzig durch seine Position als Handelsstadt eine herausragende Rolle spielte.

Zur Förderung des Instrumentenbaus trug auch die Reformation bei: Martin Luther schätzte die Musik (auch die instrumentale Musik) als „optima ars“ und ordnete ihr einen Platz unmittelbar nach der Theologie zu: „Denn nichts auff Erden kreftiger ist denn die Musica.“<sup>1</sup> Die Musikausübung wurde in alle protestantischen Schulen aufgenommen und der Instrumentengebrauch in der Kirche gefördert. „In edelen Sachsen wenig dörfer zu finden, die in ihren Kirchen nicht ein Orgelwercklein beneben anderen Musicalischen Instrumenten haben Gott zu Ehren fleißig gebrauchen. Die Jugend allda übt sich durchgehend in der Music.“<sup>2</sup> Musikinstrumente wurden für Schule und Kirche bestellt, und das Musizieren gehörte zu den ehrensamen Beschäftigungen der Studenten und Bürger.

Das Musikleben Sachsens erlebte im 16. Jahrhundert eine Blütezeit. Im Jahre 1548 wurde die Dresdner Hofkapelle gegründet, Leipzig und Wittenberg beherbergten bedeutende Universitäten mit herausragenden Musikerpersönlichkeiten und musizierenden Studenten. Die Lehrer an den Fürstenschulen von Pforta, Grimma und Meißen sowie an weiteren Gymnasien und Lateinschulen unterrichteten nach neuem, humanistisch geprägtem Lehrprogramm, dabei nahm der Musikunterricht einen wichtigen Platz ein.<sup>3</sup>

1 Martin Luther, *Praefatio zu den Symphoniae iucundae von Georg Rhau (1538)*, in: *Wittenberger Ausgabe der deutschen Schriften*, Bd. 50, S. 37.

2 Wolfgang Carl Briegel, *Pfarrer Johann Samuel Kriegsmanns Evangelisches Hosianna, 1677*. Zitat nach Herbert Heyde, *Der Musikinstrumentenbau in Sachsen vom 16. bis 19. Jahrhundert*, in: *Portative, Positive und Regale. 12. Tage Alter Musik in Herne*, Herne 1987, S. 59–107, hier S. 62.

3 Dazu ausführlich: *Struktur, Funktion und Bedeutung des deutschen protestantischen Kantorats im 16. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von Wolf Hobohm, Carsten Lange und Brit Reipsch, Oschersleben 1997 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen*, Bd. 3).

Das Musikleben der Stadt Leipzig wurde durch die im Jahre 1409 gegründete Universität, die Kantoreien und Organisten der Kirchen und die seit 1479 angestellten Stadtpfeifer geprägt. In den Hauptkirchen Thomas und Nikolai sangen Knaben zum Gottesdienst, als Instrumentalisten traten die Stadtpfeifer auf. 1599 wurde am Rathaustrum ein Umgang angebaut, von dem die Stadtpfeifer täglich einige Stücke spielten. Studenten lieferten musikalische Unterstützung sowohl im Bereich der Kirchenmusik als auch auf Bürgerfesten, Konvivialen und Festumzügen. Hinzu kamen noch die in der Pleißenburg angesiedelten Militärmusiker, die Trommler und Pfeifer. Sie schlossen im Jahre 1587 mit den Stadtpfeifern einen Vertrag ab, um dem Musikleben der Stadt eine geregelte Form zu geben, in erster Linie jedoch, um sich Einkünfte aus Hochzeits-, Theater- und Tafelmusiken zu sichern und konkurrierende auswärtige Geigertruppen von der Stadt fernzuhalten.<sup>4</sup>

Sachsen verfügte um 1600 als Land des Silber- und Zinnbergbaus über ein Straßennetz, das zu allen wichtigen europäischen Handelsplätzen führte. Entlang dieser Straßen florierte der Handel, auch jener mit Musikinstrumenten. Für die wirtschaftliche Entwicklung Sachsens war die Verleihung des Stapelrechts für Leipzig im Jahre 1507 von außerordentlicher Bedeutung, da nunmehr der komplette Handelsverkehr im Umkreis von 15 Meilen (ca. 112 km) in Leipzig abgewickelt werden musste. Unter diese Bestimmung fiel die Gegend bis einschließlich Dresden, Freiberg, Plauen, Erfurt, Quedlinburg, Magdeburg und Wittenberg.<sup>5</sup> Innerhalb weniger Jahrzehnte stieg die Einwohnerzahl Leipzigs auf das Dreifache und erreichte Mitte des 16. Jahrhunderts etwa 15.000.<sup>6</sup>

Die Leipziger Messen boten Musikinstrumentenmachern und -händlern ausgezeichnete Möglichkeiten, in der Stadt ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Das Messe- und Stapelrecht hatte zur Folge, dass auswärtige Musikinstrumentenbauer, die über den lokalen Gebrauch hinaus verkaufen wollten, dies zu Neujahr, Ostern und Michaelis in Leipzig tun mussten. So wurden Streich-, Zupf- und Blasinstrumente aus allen bedeutenden Herstellungsorten zum Verkauf angeboten. Neben hochwertigen Musikinstrumenten gab es hier ein weites Angebot für den nicht-professionellen Gebrauch. Entsprechende Instrumente kamen nicht nur aus Randeck und Helbigsdorf bei Freiberg, sondern auch aus Thüringen und aus Leipzig. In den Leipziger Inventaren von Musikliebhabern sind beispielsweise Hackbrett, Triangel, Jägerhorn, Xylophon, Zister,<sup>7</sup> Kuckuckspfeifen und Sackpfeifen neben unterschiedlich großen Geigen und anderen Instrumenten verzeichnet.<sup>8</sup>

4 Vgl. Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1, Leipzig und Berlin 1909, S. 31, 77ff.

5 Herbert Heyde, *Produktionsformen und Gewerbeorganisation im Leipziger Musikinstrumentenbau des 16. bis 18. Jahrhunderts. Warum Leipzig im 18. Jahrhundert Nürnberg im Blasinstrumentenbau überflügelte*, in: *Der „schöne“ Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg*, hrsg. von Dieter Krickeberg, Nürnberg 1996, S. 217–248.

6 Leipzig hatte damit allerdings weit weniger Einwohner als beispielsweise die Freie Reichsstadt Nürnberg, wo zur betreffenden ca. 40.000 Menschen lebten. Vgl. ebd., S. 217.

7 Nachlass des Händlers Sebastian Cunrad aus dem Jahr 1590. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* (wie Anm. 4), S. 164.

8 Nachlass Georg Dockler aus dem Jahre 1577. Ebd., S. 164.

Um 1600 waren es oft die Musiker selbst, die als Instrumentenmacher und -reparature auftraten. So konnten Lautenisten in Leipzig vorgefertigte Rosetten, Lautenrücken und Lautendecken erwerben, um daraus mit einigen wenigen Werkzeugen<sup>9</sup> und etwas Fingerfertigkeit kostengünstig ein neues Instrument zu bauen. Melchior Pranger aus Landsberg bei Leipzig wurde beispielsweise im Jahre 1562 als Lautenist ins Leipziger Bürgerbuch eingetragen, einige Jahre später ist er als Lautenmacher verzeichnet.<sup>10</sup> Einen vergleichbaren Fall stellt die Instrumentenmacher-Familie Findinger her, die in Leipzig über drei Generationen Lautenbau und Saitenhandel betrieb sowie parallel den Gasthof „Zur Laute“ unterhielt. Arnold Findinger d. Ä. wurde im Jahre 1556 als Lautenist und Saitenmacher ins Bürgerbuch eingetragen. Findinger d. M. erhielt 1590 das Bürgerrecht und gehörte sicherlich zu den angesehenen Meistern, sonst hätte man ihn nicht im Jahre 1611 mit der Inventarisierung der Werkstatt des Lautenbauers Hackenbroich (Hackenbruck) betraut, die er zusammen mit Hans Hellmer<sup>11</sup> durchführte. Findinger d. J. schließlich wurde 1615 Bürger von Leipzig.<sup>12</sup>

Eine wichtige Quelle für den Handel mit Instrumenten und Instrumententeilen ist das Nachlassinventar von Bernhard Krause.<sup>13</sup> Krause erhielt im Jahre 1558 als Stadtpfeifer in Leipzig Bürgerrecht und erlangte hier bald auch einen guten Ruf als Instrumentenbauer und -händler. In seiner Werkstatt wurden Harfen, Lauten und Tasteninstrumente gefertigt. 1560 und 1566 übernahm er kleinere Orgelreparaturen in der Nikolaikirche zu Leipzig, im Jahre 1566 in Eilenburg. Krause starb im Jahre 1574, zu seinem Besitz gehörte ein großes Warenlager von Streich-, Zupf- und Tasteninstrumenten sowie Instrumententeilen. In das Nachlassinventar wurden u. a. 28 „Pauerfideln“, 48 Lauten, 11 Cistern, 35 Fiedeln, 1 Harfe, 11 fertiggestellte und 11 unvollendete Tasteninstrumente sowie 63 Lautendecken und seine gesamte Werkstatteinrichtung aufgenommen. Zu Krauses Kundenkreis gehörten Musiker, Instrumentenhändler und Musikliebhaber aus Leipzig, anderen Orten Kursachsens und Mitteldeutschlands, aber auch aus entfernter liegenden Städten wie Magdeburg, Berlin, Passau und Hamburg. Nicht nur Krauses Warenlager, sondern auch seine Kundschaft weisen also auf eine Großhandlung von Musikalien und Musikinstrumenten hin. Der Lautenbauer Tobias van der Heide etwa bestellte u. a. 50 Lautendecken bei Krause.<sup>14</sup>

Ähnliche Informationen gewinnt man aus dem Nachlassverzeichnis eines Lautenbauers und Instrumentenhändlers vom 8. August 1611. In *Peter Hackenbroichs Gerichtlich Inuentirte[n] undt Taxierte[n] Verlaßenschaft*<sup>15</sup> werden außer „Randecki-

9 Im Inventar von Bernhard Krause von 1574 wurden mehrere unterschiedliche Lauten- und Lautenfutterformen, zwölf „Formbretter“ (möglicherweise Schablonen), vier „Schrauben zu den Lauten“, sowie ein „Lautenabrichtbrett“, Hammer, Zange, Meißel, Bohrer und weitere für den Instrumentenbau wichtige Werkzeuge und Saiten aus verschiedenen Materialien aufgezeichnet. Vgl. Heyde, *Produktionsformen und Gewerbeorganisation* (wie Anm. 5), S. 221.

10 Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* (wie Anm. 4), S. 189.

11 Hans Hellmer (Johann II. Hellmer), geb um 1570 in Füssen, 1589 „gen Leipzig gezogen“, 1591 Bürgerrecht als Lautenmacher in Leipzig, gest. 1622. In Füssen und Umgebung sind mehrere Instrumentenbauer der Familie Hellmer nachweisbar. Vgl. Richard Bletschacher, *Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes*, Hofheim am Taunus, 1991, S. 128; Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* (wie Anm. 4), S. 203.

12 Ebd., S. 165f., 189, 199, 202.

13 Teilweise veröffentlicht ebd., S. 165–167; siehe auch Heyde, *Produktionsformen und Gewerbeorganisation* (wie Anm. 5), S. 220.

14 Ebd., S. 221.

15 Ebd., S. 222.

schen Gey[g]en“ „Leipziger“, „Erfurdische“, „Donauische“ und „Cölnische“ Streich- und Zupfinstrumente aufgelistet. Neben Bau und Reparatur betrieb („Allerley Holzwegk Neu unndt Alt, zu flicken“) betrieb er auch Handel mit Instrumenten von Köln<sup>16</sup> bis Füssen und versorgte die sogenannten „Stückwerker“ mit vorgefertigten Instrumentenbauteilen („In einem wessen Kasten befanden sich 120 Eiben Lautenspehne, 300 Anhörner [Ahorn] Spehne.“)<sup>17</sup> Die große Zahl der vorgefertigten Teile, wie Lauten- und Zisterdecken, Stimmwirbel, Rosetten und Instrumentenhälse, sowie vier Dutzend geschnitzte Zisterköpfe weisen auf Arbeitsteilung hin, wie dies auch in anderen größeren Zentren für Instrumentenbau und -handel, beispielsweise in Venedig oder Bologna, üblich war.<sup>18</sup> Auch die Spitzenprodukte des damaligen Instrumentenbauhandwerks aus Füssen, Venedig, Nürnberg oder Breslau waren in Leipzig zu erwerben. Mehrheitlich jedoch besann man sich weiterhin auf die Beibehaltung des Traditionellen, wie dies die große Zahl der in den Inventaren erwähnten Musikinstrumente in schlichter Ausführung aus sächsischen und thüringischen Werkstätten belegt. Ein von der italienischen Manier beeinflusster Stilwandel – dies galt sowohl für die Musik als auch für die Musikinstrumente – setzte sich erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch, als aus den norditalienischen Handels- und Instrumentenbauzentren Musikinstrumente und gedruckte Noten bzw. Tabulaturen eingeführt wurden.<sup>19</sup>

Im 16. und 17. Jahrhundert waren Stadtpfeifer oft zusätzlich auch als Instrumentenbauer tätig.<sup>20</sup> Wahrscheinlich war diese Berufskombination in jenen Städten üblich, wo der Stadtpfeifer keinen Wachdienst mehr erledigen musste und ausschließlich musikalische Aufgaben erledigte. Zu ihnen gehörte der bereits erwähnte Leipziger Stadtpfeifer Bernhard Krause. Auch der Drechsler Hans Drebs (Trebs) begann seinen Berufsweg als Musiker und wird in den Ratsakten von 1598 als Stadtpfeifer erwähnt, möglicherweise zu diesem Zeitpunkt als Adjunkt. Es ist vorstellbar, dass bereits sein Vater (?) Thomas Trebs Holzblasinstrumente baute. Alle späteren Dokumente bis ca. 1640 erwähnen Hans Drebs als Pfeifenmacher oder Pfeifendreher im Kupfergässlein. Zu seinem Sortiment gehörten Zinken, Flöten, Dulziane und Bomharte.<sup>21</sup> Seine Erfahrungen als Musiker

16 Köln war Hackenbroichs Geburtsstadt. Er erlangte 1590 das Leipziger Bürgerrecht und starb 1611. Vgl. Willibald Leo Freiherr von Lütgendorf, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 3: *Ergänzungsband*, hrsg. von Thomas Drescher, Tutzing, 1990, S. 228.

17 Die Füssener Lautenbauer stellten die Instrumente unter der Kontrolle der 1562 gegründeten Zunft her, für den Absatz sorgte eine europaweit agierende Verkaufsorganisation. Eine Eingabe der Zunft an den Landesherrn, den Bischof, aus dem Jahr 1612 beklagt, dass ein Niederländer namens Waltheuser in den umliegenden bayerischen und Tiroler Wäldern viel Eibenholz schlage und außer Landes verkaufe und damit den Lebensunterhalt der Füssener Lautenbauer gefährde. Bletschacher, *Die Lauten- und Geigenmacher* (wie Anm. 11), S. 50.

18 Peter Király, *Some new facts about Vendelio Venere*, in: *Lute Society Journal* 34 (1994), S. 26–32, hier S. 26; ders., *Some new facts about Vendelio Venere. Errata in The Lute 1994*, in: *Lute Society Journal* 35 (1995), S. 73–75, hier S. 73.

19 Siehe z. B. Nachlassinventare von Leipziger Bürgern und Händlern in: Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* (wie Anm. 4), S. 172ff.

20 In Nürnberg waren Hans Neuschel d. Ä. (gest. um 1504), Sigmund (gest. 1578) und Hans Schnitzer d. Ä. (gest. 1566) Instrumentenmacher, Trompeter und Stadtpfeifer. Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, Regensburg 1973, S. 148. In Cottbus war Petrus Goltbeck, nachweisbar seit Ende des 16. Jahrhunderts ebenfalls Stadtpfeifer und Instrumentenmacher. Herbert Heyde, *Trompeten, Posaunen, Tuben*, Leipzig 1980, S. 207 (*Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Katalog Bd. 3).

21 Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* (wie Anm. 4), S. 201.

kamen ihm in diesem Beruf zugute, sonst hätte er die Stadtpfeifer nicht beliefern können. Man kann davon ausgehen, dass auch er zu den regelmäßig musizierenden Handwerkern gehörte, die gelegentlich bei größeren Festen in der Kirche oder bei sonstigen bürgerlichen Anlässen als Instrumentalisten auftraten. Sein Sohn, Christian Drebs (bis 1667 nachweisbar) ging dem gleichen Beruf nach.<sup>22</sup> Nach dessen Tod ließ sich der im Erzgebirge geborene Andreas Bauer (1636–1717) als Holzblasinstrumentenbauer in Leipzig nieder.<sup>23</sup>

Besonders begehrte Handelsobjekte waren im 16. und 17. Jahrhundert Posaunen aus Nürnberg. Die dort tätigen Instrumentenbaumeister<sup>24</sup> belieferten viele Fürstenhöfe und Stadtpfeifer in ganz Europa mit ihren hochwertigen Instrumenten. Bis ins 18. Jahrhundert hinein galt Nürnberg als wichtigstes Zentrum des Holz- und Blechblasinstrumentenbaus. Auch die Stadtpfeifer in Leipzig bezogen ihre Posaunen aus Nürnberg. Ihre Holzblasinstrumente kamen ebenfalls aus auswärtigen Herstellungszentren, so aus Nürnberg, Breslau und Memmingen,<sup>25</sup> da der Blasinstrumentenbau in Sachsen nur in bescheidenem Maße betrieben wurde: So lässt sich im 16. Jahrhundert in Leipzig keine einzige und im 17. Jahrhundert nur eine Werkstatt (jene von Drebs für Holzblasinstrumente) nachweisen.

In Dresden wirkte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Valentin Springer als „Trompmacher“. Zwischen 1575 und 1589 lieferte er 24 Trompeten und mehrere Posaunen an den Dresdner Hof,<sup>26</sup> einige wenige Werke von ihm sind in den Staatlichen Kunstsammlungen erhalten.<sup>27</sup> Wahrscheinlich dokumentieren die Posaunenattrappen im Freiburger Dom Instrumente von Springer, auch das bei Michael Praetorius dargestellte Instrument könnte in dieser Beziehung stehen.<sup>28</sup> Neben Springer befasste sich offenbar auch der Instrumenteninspektor der Dresdner Hofkapelle, Giacomo Losa (Jacobus Losius, 1565–1593), mit dem Bau und der Reparatur von Instrumenten, möglicherweise aber ausschließlich für die am Hof angestellten Instrumentalisten.<sup>29</sup>

22 Ebd.

23 William Waterhouse, *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, S. 95.

24 1625 sicherten sich elf Trompeten- und Posaunenmacher das Zunftrecht. Herbert Heyde, *Makers' marks on wind instruments*, in: Waterhouse, *The New Langwill Index* (wie Anm. 23), S. XIII–XXXIII, hier S. XIII.

25 Der Sächsische Kurfürst August informierte 1563 Herzog Albrecht V. von Bayern über die Möglichkeiten zum Ankauf von Musikinstrumenten. Demnach wurden für den Dresdner Hof Krummhörner aus Memmingen über einen Nürnberger Kaufmann angeschafft. Der Brief wird teilweise zitiert in: Günter Dullat, *Holzblasinstrumentenbau*, Celle, 1990, S. 22.

26 Waterhouse, *The New Langwill Index* (wie Anm. 23), S. 379.

27 Beispielsweise ein kleines Waldhorn einschließlich Mundstück, um 1570. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv.-Nr. 476.

28 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, Tafel VIII, Ziffern 3, 13; vgl. Eszter Fontana, *Musical Instruments for the Electoral Kunstkammer in Dresden around 1600*, in: *Musique Images Instruments* 8 (2006), S. 9–23.

29 Losa war seit 1565 als Musiker in der Hofkapelle und seit 1580 als Instrumenteninspektor tätig. Er mietete ein Haus zur Aufbewahrung der Instrumente und wohl auch für eine Werkstatt, 1587 fertigte er Zinken und Geigen für den Hof. Zu seinen Aufgaben gehörten Ankäufe der Instrumente, Erledigung der notwendigen Reparaturen und Lagerung der Streich- und Blasinstrumente. Er verfügte über einen Vorrat von Saiten. Moritz von Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 36, 79; Herbert Heyde, *Hörner und Zinken*, Leipzig 1982, S. 55 (*Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Katalog Bd. 5).

Ähnlich verhielt es sich mit dem Orgelbau: Die Organisten waren nicht nur für das Spiel, sondern auch für die Pflege ihrer Instrumente, inklusive kleinerer Reparaturen zuständig.<sup>30</sup> Wie ein dokumentiertes Beispiel des Leipziger Thomasorganisten Elias Nikolaus Ammerbach zeigt, wurde diese Arbeit zuweilen eigens vergütet.<sup>31</sup> Für größere Reparaturen oder Umbauarbeiten bestellte man einen auswärtigen Orgelbauer, der seine Aufgaben unter der Aufsicht des Organisten erledigte. So wurde 1511 die alte, im Jahre 1489 aufgestellte Orgel der Leipziger Thomaskirche einer Erneuerung unterzogen. Den Auftrag dazu erhielt Meister Blasius Lehmann (nachgewiesen zwischen 1499–1542) aus Bautzen.<sup>32</sup> Eine zweite, größere Orgel soll im Jahre 1525 erworben worden sein. An diesem Werk arbeitete Anton Lehmann (wahrscheinlich der Sohn von Blasius) 1548 vier Wochen lang und spielte schließlich selbst darauf.<sup>33</sup>

Um 1600 gab es wiederum starke Mängel an der Orgel der Thomaskirche, woraufhin Johann Lange (1543–1616) aus Kamenz in der Oberlausitz den Auftrag für den Umbau erhielt.<sup>34</sup> Er gehörte zu den angesehensten Orgelbauern seiner Zeit<sup>35</sup> und nahm Aufträge im Umkreis von etwa 100 km an. Von ihm stammte das Orgelteil eines reich verzierten, aus Holz und verschiedenen Gesteinen, wie Kalkschiefer, Marmor, Serpentin und Halbedelsteinen, gearbeiteten manieristischen Kunstkammermöbels aus dem Jahre 1584.<sup>36</sup>

Eine Liste des kurfürstlichen Instrumentenbestandes, die nach dem Tode des Hoforganisten Christoph Walther im Mai 1592 durch den Hofkapellmeister Rogier Michael und den neuen ersten Organisten August Nöringer zusammengestellt wurde, enthält zahlreiche Regale, Cembali, Clavichorde und Positive.<sup>37</sup> Einige von ihnen wurden schon Mitte des 16. Jahrhunderts von Instrumentenbauern aus der Umgebung<sup>38</sup> angefertigt.

30 Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* (wie Anm. 4), S. 39.

31 Der Thomasorganist Elias Nikolaus Ammerbach bekam 1594 einen Gulden „dass er besehe, wie der Orgel zu helfen sei“. Vgl. ebd., S. 144.

32 Ebd., S. 39.

33 Ebd.

34 Seine Arbeit wurde mit 630 Fl. 18 Gr. vergütet. Ebd., S. 146.

35 Orgelwerke von Johann Lange: Leisnig (1584); Grimma, Nikolaikirche (1586); Torgau, Stadtkirche (1592); Rochlitz (1593/94, 1605/07); Altenburg, Stadtkirche (1595/98); Leipzig, Nikolaikirche (1597/98), Thomaskirche (1598/99); Oschatz (1601); Döbeln (1603/04) sowie zahlreiche Reparaturen in Leipzig, Dresden, Altenburg, Kamenz und Bischofswerda. Ulrich Dähnert, *Historische Orgeln in Sachsen*, Leipzig 1980, S. 305.

36 Ehemals Historisches Museum Dresden, zerstört 1945. Eine Beschreibung existiert in der Museumskartei: „Positiv mit Schreibpult; Holz, geschnitzt, Teile von Marmor, Jaspis, Alabaster, Achat, Serpentin; Höhe: ca. 2.300 mm; der Unterbau des altarartigen Möbels enthält die bereits 1580 von Johann Lange gefertigte Orgel; die pultartige Auflage enthält die Tastatur und dient als Schreibtisch“, vgl. Fontana, *Musical Instruments* (wie Anm. 28), S. 13.

37 Die Liste von 43 Tasteninstrumenten konnte erst im April 1593 zu den Hofakten gelegt werden. Moritz von Fürstenau, *Ein Instrumenteninventarium vom Jahre 1593*, in: *Mitteilungen des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins*, Dresden 1872, S. 69.

38 „Ein Positif, so Stephan Koch zu Zwickau gemacht. [...] Ein Positif, so George Kretschmar zu Dreßden gemacht. [...] Ein Clavicordium von Cipressen, darunter ein Flötwerck, so auch Kretschmar zu Dreßden gemacht. Ein Instrument mit zweyen Clavirn, das der Organist zu Zwickau meinem gnädigsten Herrn verkaufft. Ein Instrument, welches Morß zu Leipzig meinem gnädigsten Herrn erkaufft.“ Vgl. Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte* (wie Anm. 29), S. 79.



Städtische Organisten fungierten zuweilen auch als Instrumentenvermittler. So erwarb der Dresdner Hof in den 1570er und 1580er Jahren mehrere Instrumente mit Hilfe eines „Leipziger Organisten“, womit vermutlich Elias Nikolaus Ammerbach<sup>39</sup> gemeint ist: „Ein groß Instrument mit 2 kleinen, welches der Organist zu Leipzig verkaufft.“ „Ein Instrument mit schwarzen Clavibus, welches den Organisten zu Leipzig abkaufft worden, stehet itzo auf dem Schloß in des von Weimarn Gemach.“<sup>40</sup>

Das Geigenbauhandwerk konnte man in Leipzig den Dokumenten zufolge nicht erlernen, daher erhielten im Laufe des 16. Jahrhunderts mehrere auswärtige Lauten- und Geigenmacher das Leipziger Bürgerrecht und konnten ihr Gewerbe damit in der Messestadt ausüben. Unter ihnen befand sich der „Leyermacher“ Heinrich Stoer, dem wegen des seltenen Gewerbes („propter raritatem officii“) 1520 kostenlos das Bürgerrecht erteilt wurde.<sup>41</sup> Melchior Pranger kam im Jahre 1569 aus Landsberg bei Leipzig, Peter Hackenbroich 1590 aus Köln und Hans Helmer 1591 aus Füssen. Peter Zeidler stammte aus dem schlesischen Kupferberg und wirkte zwischen 1560 und 1580 als Produzent von Tasteninstrumenten und Lauten in Leipzig. Sein Zeitgenosse, David Hoffmann aus Eilenburg, sicherte sein Einkommen in den 1570er Jahren (zwischen 1576 und 1580 nachweisbar) ebenfalls mit Reparatur und Neubau von besaiteten Tasteninstrumenten.<sup>42</sup>

Während des gesamten 16. Jahrhunderts war Leipzig ein wichtiges Zentrum für den Cembalo- und Clavichordbau. Bereits 1535 und 1543 nennt das Leipziger Schöppenburg die beiden „Clavichordienmacher“ Michael Frey und Hans Müller. Von Letzterem ist ein Cembalo aus dem Jahr 1537, eines des frühesten erhaltenen Cembali überhaupt, überliefert. Dieses wertvolle Instrument, das Merkmale des mitteldeutschen Tasteninstrumentenbaus aufweist, wird im Musikinstrumenten-Museum in Rom aufbewahrt.<sup>43</sup> Klaus Hahn, ein weiterer Clavichordbauer, kann für die Zeit von 1555 bis 1565 nachgewiesen werden.<sup>44</sup> Als Saitenmacher traten die Lautenisten Nicolaus Guden und Arnold Findinger (1556) in Erscheinung.<sup>45</sup>

Auch einige der Spielleute, oft „Fiedler“ und „Geyger“ genannt, bauten Instrumente. Der Geigentruppenführer Jakob Habicht von Torgau, der gelegentlich auch bei der Kirchenmusik aushalf, bekam 1588 das Leipziger Bürgerrecht. Am 29. Juli 1595 befahl man ihm und seinem Konkurrenten Hans Fischer, sich gegenseitig in „Bestallung der Wirtschaften“ zu vertragen. Ferner wurde den beiden angetragen, dass sie „sich ihrer Adjuvanten nicht auf den Dorfern erholen, sondern solche fordern und zu ihren Gehülffen berufen sollen, welche in der Musica erfahren und nach der Kunst geigen können.“<sup>46</sup> Eine Klage der Stadtpfeifer im Jahre 1603 zeigt, dass die Mahnung nichts bewirkte. Jakob Habicht war gleichzeitig als Musiker und Handwerker tätig. Er war in der Lage,

39 Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* (wie Anm. 4), S. 143f., Dähnert, *Historische Orgeln* (wie Anm. 35), S. 180.

40 Fontana, *Musical Instruments* (wie Anm. 28), S. 22.

41 Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* (wie Anm. 4), S. 475.

42 Ebd., S. 166, 189.

43 Inv.-Nr. 726, *La Galleria Armonica. Catalogo del Museo degli Strumenti Musicali di Roma*, hrsg. von Luisa Cervelli, Roma 1994, S. 255, 268; vgl. auch Christian Fuchs, *Das älteste deutsche Cembalo von Hans Müller, Leipzig 1537*, in: *Das deutsche Cembalo*, hrsg. von Christian Ahrens und Gregor Klinke, München und Salzburg 2000, S. 112ff.

44 Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs* (wie Anm. 4), S. 189

45 Ebd.

46 Ebd., S. 155.

die eigenen Instrumente zu bauen oder zu reparieren. Der Rat der Stadt Leipzig bezahlte ihm im Jahre 1600 15 Groschen für die Erfüllung des Auftrages, eine „große Passgeige zu bessern“.<sup>47</sup> Die Spielleute musizierten mit großer Wahrscheinlichkeit auch auf Randecker Geigen, die in Leipzig gehandelt wurden.<sup>48</sup>

Die Stadt Freiberg bildete aufgrund des florierenden Bergbauwesens bis zum Ende des 15. Jahrhundert das ökonomische Zentrum des gesamten wettinischen Landes. Die dichte Besiedlung der Gegend ermöglichte auch die Herausbildung von professionellen Musikern mit einem für die Gegend typischen Instrumentarium.<sup>49</sup> Sie stellten ihre Musikinstrumente selbst her, aber nicht nur für den eigenen Gebrauch, sondern – unter Anwendung der Arbeitsteilung – auch für den Verkauf beispielsweise in Leipzig.

Das Freiburger Musikleben war ähnlich wie in Leipzig organisiert. Über lange Zeit waren die musizierenden Türmer auch für die Wachdienste zuständig. Im Jahre 1549 wurde erstmalig ein Stadtpfeifer mit einem Gesellen ausschließlich für die Musik, insbesondere für die Mitwirkung an der Kirchenmusik, angestellt. Wie auch in anderen Städten üblich, spielten die Freiburger Türmer meist mehrere Instrumente, und zwar nicht nur verschiedene Blas-, sondern auch Saiteninstrumente, wie Geige oder Laute. Gegenüber „fremden oder gemeinen Spielleuten“ genossen sie das Vorrecht, auf bürgerlichen Feiern zu spielen und konnten dadurch Nebenverdienste erwerben. Als Beispiel soll dafür ein Zitat aus dem Jahre 1572 angeführt werden: „Beim Essen auf dem Rathaus hat ein E.[hrsamer] Rath die musicam gestellt, also mit lebendiger Stimme, Ein Regall, und die Stadtpfeifer, alles wohl zusammengerichtet, war gar sehr gut.“<sup>50</sup>

Die Freiburger Kantoren waren dagegen für die Kirchen- und Schulmusik zuständig. Seit 1554 bekamen sie jährlich noch einen gewissen Betrag „Figuriergeld“ für musikalische Aufführungen in den Kirchen. In der Schulbibliothek befanden sich gedruckte Werke von namhaften italienischen und sächsischen Meistern wie Leonhard Lechner, Wolfgang Perckhaimer, Giovanni Battista Riccio, Michael Tonsor, Alexander Utendal und Jacques de Wert sowie Handschriften von Werner Fabricius, Orlando di Lasso, Rogier Michael, Philippe de Monte, Johann Wircker, Mattheus Le Maistre u. a. Verschiedene Quellen zeugen von der hohen musikalischen Kultur in Freiberg.<sup>51</sup>

Bei einem so lebendigen Musikleben ist zu vermuten, dass ansässige Instrumentenbauer die Musiker mit dem entsprechenden Instrumentarium versorgen und notwendige Reparaturen durchführen konnten. Die Dokumente hierzu sind allerdings sehr spärlich. Ein Lautenbauer ist im Jahre 1500 erwähnt<sup>52</sup> und ein Holzblasinstrumentenmacher namens Laux Storl 1585 und 1586 im Freiburger Bürgerbuch als „pfeiffenmacher“ dokumentiert.<sup>53</sup>

47 Ebd., S. 200.

48 Ebd.

49 Andreas Michel, *Zistern in Sachsen und ihr Gebrauch im bergmännischen Musizieren*, in: *Zur Geschichte bergmännischen Singens und Musizierens im sächsischen Erzgebirge*, Schneeberg 1989, S. 17–56 (*Beiträge zur Folklorepflege*, Heft 38/39).

50 Sämtliche Angaben und Zitate zu Freiberg, falls nicht anderes angegeben, stammen aus der Publikation von Ernst Müller, *Musikgeschichte von Freiberg*, Freiberg 1939, S. 96

51 „obwohl es in unsern kirchen und schulen an Componisten und gutten gesängen nicht mangelt“ (1574); „Chor mit einer herrlichen Musica auch von Pfeifen und Geigen wohl bestalt man erstlich herrlich figuriret“ (1602) „Musica vocalis ganz anmuttigk figuriret worden“ (1616). Vgl. ebd.

52 Ebd.

53 Walther Herrmann, *Das Freiburger Bürgerbuch 1486–1605*, Dresden 1965, S. 112. Freundliche Mitteilung von Yves Hoffmann.

Für die Anschaffung und Pflege ihrer Instrumente waren die Freiburger Stadtpfeifer selbst zuständig. Die dazu notwendigen Ausgaben mussten sie ihrem Einkommen bestreiten. Sie verfügten also offensichtlich nicht nur über eine musikalische, sondern auch über eine handwerkliche Ausbildung und waren somit in der Lage, neue Instrumente zu bauen.<sup>54</sup> Diese These soll durch eine Angabe aus dem Jahr 1575 unterstützt werden, als die Freiburger Stadtpfeifer eine größere Summe erhielten, die vermutlich Sonderleistungen wie Bau oder Reparatur von Instrumenten entlohnt: „4 Fl. 12 gr. Des Hausmanns auffm thurme gesellen von dessenthwegen, das sie in die orgell und zur musica Ire Instrumenta gerichtet und geblasen.“<sup>55</sup> Wahrscheinlich war eine größere Arbeit, möglicherweise Stimmen und Intonieren vorgenommen worden, so dass auch ein Kalkant bezahlt werden musste. Die ausgezahlte Summe war gleichwertig mit einer Randecker Tenorgeige oder einem besseren Zink aus Breslau.<sup>56</sup>

Auf die Bedeutung der Musikinstrumente in der Begräbniskapelle des Freiburger Domes aus dem Jahre 1594 ist in den letzten Jahrzehnten mehrfach hingewiesen worden.<sup>57</sup> Sie geben beredtes Zeugnis vom Musikinstrumentenbau und der Musizierpraxis in Sachsen. Unter den Instrumenten befinden sich Streich- und Zupfinstrumente (Harfen, Lauten, Zistern und ein Satz Geigeninstrumente), deren Herkunft allesamt den Ortschaften Randeck und Helbigsdorf zugeschrieben wird. Einige von ihnen sind sogar von der Instrumentenbau-Familie Klemm aus Randeck<sup>58</sup> signiert. In Randeck, einem südlich von Freiberg gelegenen Dorf mit etwa 200 Einwohnern, und dem unmittelbar angrenzenden Helbigsdorf hatte das Geigenspiel und die Herstellung solcher Instrumente eine lange Tradition.

Unter den 30 Musikinstrumenten der Begräbniskapelle sind neben „echten“ Holzblasinstrumenten auch etliche Attrappen von krummen Zinken und Posaunen enthalten. Die Qualität der Schalmeyen und geraden Zinken und vor allem der Attrappen deutet darauf hin, dass die vermutlich aus Freiberg stammenden Handwerker nicht nur gelernter Drechsler, sondern auch ausübende Musiker waren. Die Schalmeyen tragen zahlreiche Intonations- und Gebrauchsspuren. Zweifelsfrei sind sie also gespielt worden. Es ist vorstellbar, dass ein Stadtpfeifer selbst gefertigte, möglicherweise weniger gelungene Instrumente für die Dekoration der Begräbniskapelle zur Verfügung stellte und gleichzeitig mit der Anfertigung der Posaunen- und Zinkattrappen beauftragt wurde. Als Vorbilder dienten ihnen dazu vermutlich Posaunen von Springer aus Dresden und

54 Friedrich Sieber, *Aus dem Leben eines Bergsängers*, Leipzig 1958, S. 24; zu Fischers Biographie vgl. Müller, *Musikgeschichte von Freiberg* (wie Anm. 50), S. 103.

55 Ebd., S. 96.

56 Steffen Lieberwirth, *Fidel oder Posaune? Status und Symbolkraft des Renaissance-Instrumentariums*, in: *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, hrsg. von Eszter Fontana, Veit Heller und Steffen Lieberwirth, Döbel 2004, S. 65f.

57 Herbert Heyde, Peter Liersch, *Studien zum sächsischen Musikinstrumentenbau des 16./17. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch Peters* 1979, S. 233–251.

58 Aus der Instrumentenbauer-Familie Klemm sind Caspar I. (1597), Christoph I. (1579–1639), Johannes (1569–1611), Michael (1553–1581), Simon (1569), und Thomas (1568) als Instrumentenbauer in Helbigsdorf nachweisbar. In Randeck lassen sich Abraham (1597–1677), Christoph I. (1579–1639), Christoph III. (1601), Daniel (1585–1668), Elias (1556–1633), Georg der Untere (1549–1628), Georg I. (1583–1658), Jacob der Obere (1561–1583), Jacob der Untere (1577), Merten (seit 1562), Michael (1553–1581), Paul I. (1552–1623) und Tobias (1573–1665) belegen. Vgl. Herbert Heyde, *Der Geigenbau in Randeck im 16. bis 18. Jahrhundert*, in: *Wenn Engel musizieren* (wie Anm. 56), S. 54f.

krumme Zinken aus Norditalien, vielleicht aus Bergamo.<sup>59</sup> Die Tätigkeit der Stadtpfeifer als Instrumentenbauer wäre eine plausible Erklärung dafür, warum im Bürgerbuch von Freiberg – abgesehen von den wenigen bereits genannten Hinweisen – kein Instrumentenmacher Erwähnung findet.

Schließlich vermittelt auch Michael Praetorius in seinem Traktat *Syntagma Musicum* wesentliche Informationen zum sächsischen Instrumentenbau, da sich seine Darstellungen weitgehend auf die höfische Bestände Dresdens stützen. Eine ausgezeichnete Möglichkeit, Material für sein Werk zu sammeln, bot sich Praetorius zwischen 1613/1614 und 1616, als er als Hofkapellmeister in Dresden wirkte. So konnte er beispielsweise unmittelbar über einen Orgelneubau<sup>60</sup> berichten: „Zu Dresden In der Schlosskirchen ist ein Werk so M. Gottfried Fritzsche An. 1614. von 33 Stimmen.“<sup>61</sup> Zu den Seltenheiten des Hofbestandes gehörte das Clavicytherium, „Ain instrument, dessen besaitetes corpus wie aine harpfen in die höhe aufgerichtet ist, vnd das clavier unden hat.“<sup>62</sup> Ein solches Instrument mit Merkmalen der deutschen Bauweise (gekürzte Mensur, gerundete „Spitze“, drei Schalllöcher von unterschiedlicher Form, über der Klaviatur eine Füllung aus dem damals sehr begehrten Holz, ungarischer Esche etc.) ist bei Praetorius abgebildet und auch beschrieben: „ist forne spitzig gleich wie ein Clavicymbalum, Allein daß das Corpus und Sangboden mit den Saiten ganz in die höhe gerichtet ist: [...] und gibt einen Resonanz fast der Cithern oder Harffen gleich von sich.“<sup>63</sup> Die Frage, ob dieses Instrument von einem sächsischen Meister angefertigt worden war kann allerdings nicht beantwortet werden.

59 Ein Beispiel für die Vermittlung von Instrumenten eines Hofmusikers: „Ein Instrument von Zipressen, so etwan Engel der Welsche mit auß Italien bracht.“ Fontana, *Musical Instruments* (wie Anm. 28), S. 22.

60 Ab Herbst 1608 war Hans Leo Haßler Kammerorganist zu Dresden. Er stand bei den Umbauarbeiten der alten Orgel und bei der Planung der neuen von Gottfried Fritzsche beratend zur Seite. Wolfram Steude, *Schloßkapelle und Instrumentensammlung*, in: *Theatrum Instrumentorum Dresdense, Bericht über die Tagungen zu Historischen Musikinstrumenten, Dresden, 1996, 1998 und 1999*, hrsg. von Wolfram Steude und Hans-Günter Ottenberg, Dresden 2003, S. 13–26, hier S. 19.

61 Eine detaillierte Beschreibung der Orgel befindet sich bei Praetorius, *Syntagma Musicum* (wie Anm. 28), S. 186–188. Weitere Literatur: Wolfram Steude, *Michael Praetorius' Theatrum Instrumentorum 1620, Philipp Hainhofers Dresdner Reiserelation von 1629 und die Inventare der Dresdner Kunstkammer*, in: *Theatrum Instrumentorum Dresdense* (wie Anm. 60), S. 233–240.

62 Steude, *Schloßkapelle* (wie Anm. 60), S. 22.

63 Praetorius, *Syntagma Musicum* (wie Anm. 28), S. 67. Das Instrument wird auf S. 5 „Clavicytherium“ auf S. 210 „Clavicithorium“ geschrieben. Der lateinische Name kann evtl. als „höfische Harfe“ (cortis/curtis=Hof) gedeutet werden in dem Sinne, dass ein Instrument mit einer Klaviatur eine bessere Qualität und höhere Bequemlichkeit darstellte. Praetorius beschrieb die spitze Form wie bei einem Cembalo, vergleicht aber den Klang mit dem einer Zither oder einer metallbesaiteten Harfe. Das bei Praetorius abgebildete Instrument hat zwei Register – die Umschaltmöglichkeit ist auf der linken Seite des Instrumentes deutlich zu sehen – aber nur eine Saitenreihe. Praetorius' Text kann auch so verstanden werden, dass man entweder einen cister- oder einen harfenähnlichen Klang erzeugen konnte. Tonumfang: C/E-c<sup>3</sup>. Vgl. Fontana, *Musical Instruments* (wie Anm. 28), S. 17, Tafel XV.

Arno Paduch

„Wie lieblich sind deine Wohnung“  
Andreas Hammerschmidts Komposition  
zur Wiedereinweihung der Breslauer  
St. Elisabeth-Kirche im Jahr 1652

Die schlesische Metropole Breslau blieb bis zum Einfall schwedischer und kursächsischer Truppen im Jahr 1632, bei dem vor allem die Dominsel verwüstet wurde, von den Ereignissen des Dreißigjährigen Krieges einigermaßen verschont. Der den Kriegshandlungen folgenden Pestepidemie von 1633 sollen zwar 13.000 Menschen zum Opfer gefallen sein,<sup>1</sup> bei der Mehrzahl handelte es sich aber vermutlich um Auswärtige, die in der Stadt Zuflucht gesucht hatten. Auf Grund der relativ sicheren Lage an der Peripherie des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation konnte sich das kulturelle Leben in der Stadt gut entwickeln. Dies ist z. B. auch daran zu erkennen, dass es 1634 zu einer Stiftung von 400 Reichstalern für die Chorknaben der St. Elisabeth-Kirche kam und 1643 die Schule bei St. Magdalena zum Gymnasium umfunktioniert und der Lehrkörper dabei von acht auf zwölf Personen erweitert wurde.<sup>2</sup> In den Jahren 1627–1629 wurde außerdem die alte, aus dem Jahr 1514 stammende Orgel der St. Elisabeth-Kirche, die sich auf einer Empore zwischen den Pfeilern an der nördlichen Seitenwand über der Kanzel befand, vom Brandenburger Orgelbauer Wilhelm Haupt erweitert. Die Folgen für die Kirche<sup>3</sup> allerdings waren fatal:

„Seit den ältesten Zeiten befanden sich in der Kirche zwey Orgeln, deren Verderbung durch einen Blitz 1497, und die Renovation im Jahre 1514 angeführt wird. Die größte derselben stand über dem Kanzelpfeiler und den beyden anderen Pfeilern zur Seite auf einem eigenen Chore, sie soll 12000 Reichsthaler gekostet haben, und 500 Centner schwer gewesen seyn. Diese Last, und die Erbauung der Ebenschen Gruft, wodurch einige Steine vom Grunde der Pfeiler weggeräumt wurden, verursachten den Ruin der Kirche. Es brach nemlich am 10. August 1649 früh um 9 Uhr, als sich eben nach geendigtem Gottesdienst kein Mensch in der Kirche befand, der große vordre Pfeiler; zwar blieb die Orgel noch hängen, und man hoffte sie durch Unterstüzung zu erhalten, aber am 14. desselben Monats stürzten auch noch die zwey nächsten Pfeiler, Orgel, Gewölbe zusammen, so dass der dritte Theil der Kirche in Trümmern lag. Der nachherige Rathspräses und berühmte schlesische Dichter Hoffmannswaldau besingt diesen Fall mit folgenden Versen:

- 1 Gerhard Scheuermann, *Pestjahre, Breslauer*, in: ders., *Das Breslau-Lexikon*, Dülmen 1994, Bd. 2, S. 1225.
- 2 Johann Sass, *Die kirchenmusikalischen Ämter und Einrichtungen an den drei evangelischen Haupt- und Pfarrkirchen der Stadt Breslau. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der schlesischen Provinzialhauptstadt von der Reformation bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Diss. Univ. Breslau 1922, S. 55.
- 3 Reinhold Starke, *Die Orgelwerke der Kirche zu St. Elisabeth in Breslau*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 35 (1903), No. 2, S. 17–29 und No. 3 S. 34–38; Sass, *Ämter* (wie Anm. 2), S. 56.

Mit starkem Krachen brach der Bau des Herren ein,  
Die Pfeiler gaben nach, die Balken mußten biegen,  
Die Ziegel wollten sich nicht mehr zusammen fügen,  
Es trennte Kalk von Kalk, es riß sich Stein vom Stein.  
Der Mauer hohe Pracht, der süße Orgelschein,  
Dieß hieß ein Augenblick in einem Klumpen liegen,  
Und was jetzund aus Angst mein bleicher Mund verschwiegen,  
Muß abgethan, zersprengt, und ganz vertilget seyn.  
O Mensch, dies ist ein Fluch, der nach dem Himmel schmeckt,  
Der dieses Haus gerührt, und dein Gemüth erweckt.  
Es spricht der Herren Herr, du sollst mich besser ehren!  
Die Sünde kommt von dir, daß Scheitern kommt von Gott,  
Und ist dein Herze Stein, und dein Gemüthe tobt,  
So müssen dich jetzund die todten Steine lehren.

Die Actus ministeriales wurden unterdeß in der St. Barbara Kirche verrichtet. Das Kretschmer- und Beckergesinde mußte den Schutt ausräumen; vor alle Kirchenthüren wurden Schüsseln gesetzt, und die Bürgerschaft in den Predigten zu freiwilliger Beysteuern fleißig ermahnt, welches auch so viel fruchtete, daß der Bau in zwey Jahren vollendet wurde. Am Sonntage *Esto mihi* predigte D. Ananias Weber zum erstenmal wieder in der Kirche, auf einer hölzernen Kanzel, die mit einem Teppich umhangen war. Das im Jahr 1599 verfertigte Dach war ebenfalls zerstört worden, und wurde aus Flachziegeln wiederhergestellt, wie es noch vorhanden ist. An dem Gewölbe sieht man die Wappen des damaligen Rathspräses von Garz, beyder Kirchenvorsteher, des Rathsmannes von Reichel und des Kaufmanns von Schnabel. Ueber den Einsturz hat man einen großen Kupferstich, dessen Platte auf der Rhedigerschen Bibliothek aufbewahrt wird. Anstatt der alten zerstörten Orgel ward eine neue an das große Fenster gegen Abend auf einem neu errichteten Chore von Gustav Grellio erbaut, und am 1. August 1657 übergeben. Das Werk bestand aus 35 Stimmen, 3 Klavieren, 1 Pedal, einer umlaufenden Sonne im Rückpositiv mit Zimbelglöckchen und einem Vogelgeschrey. Es wurde 1712 von Adam Horatio Casparini repariert.“<sup>4</sup>

Anlässlich der Wiedereinweihung der St. Elisabeth-Kirche übersandte der Zittauer Organist Andreas Hammerschmidt eine Festkomposition über die ersten Verse des 84. Psalms, „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth“,<sup>5</sup> deren Vorrede wie folgt lautet:

„WolEdle / Gestrenge / Veste / Hoch- und Wohlweise / Hoch- und Wohlgelahrte / Hochbenahmte / sondern hochwehrteste Patroni und großgünstige Herrn; Es ist Weltkundig / welcher gestalt Ewer WolEdl. Gestr. nicht allein Ihre Hochvornehme Republic: sondern auch benebens Ihren KirchenZustand in gutem Wohlstande zu erhalten sich jedes Mal / auch bey dem leidigen Kriegswesen / eifrig bemühet / bezeuget es auch ietzo die stattliche und kostbare reparation der Kirchen zu S. Elisabeth zu sattem überfluß; Wie nun Denenselben Ich hierzu hertzlich gratulire, So nehme Ich auch bey

4 Karl Adolf Menzel, *Topographische Chronik von Breslau*, fünftes Quartal, Breslau 1806, S. 471–473.

5 RISM H 1956; originale Schreibweise „Wohnunge“.

solcher bequämen gelegenheit wahr / dass meine grosse begier / E. WohlEdl. Gestr. (weil Sie zumal gerne dulden und hören möge / dass meine hiebevorn in Druck gegebene Musicalische / wiewol geringe Stücke / mehrmals durch Ihre bestalte vornehme Musicos, in der Kirchen daselbst zu S. Elisabeth gebraucht und abgesungen worden) in einigen falle mein dienstbegieriges Gemüthe zu eröffnen vor ietzo eröffnen kan / Da ich bey vorhabender Ihrer hochrühmlichen und solennischen Einweihung gedachter Ihrer reparirten Kirchen und Gotteshauses / gegenwärtiges Danck- und Loblied nach meinen wenigen Kräfte auffsetzen / E.WohlEd.Gestr. zu einiger remonstirung meines unterdienstlichen Wohlmeyns selbes in gebührender reverentz einsenden / Und Sie des höchsten und besten Fleisses ersuchen und bitten können / Sie geruhen dahero es in einem andern nicht zu verstehen noch anzunehmen / Als dass einig und allein gegen Dieselbe ich meine geflissenste Dienste und hertzlichen Wuntsch zu Ihrem Gotte und seiner Kirchen zu Ehren nunmehr glücklich vollendeten Baw / darthun und erweisen / auch da es muglich were / durch meine schlechte Kunst Ihren hohen Ruhm mehrers kundig machen wollte / Verbleibe darnebst

E.WOL.EDL. Gestr.

Dienstwilliger

Datum Zittaw den 25Martii

Anno 1652

Andreas Hammerschmidt<sup>6</sup>

Da die Vorrede keinerlei Hinweis auf einen Kompositionsauftrag enthält, liegt die Vermutung nahe, dass Hammerschmidt das Werk aus eigenem Antrieb geschrieben und es in der Hoffnung auf eine Gratifikation aus freien Stücken übersandt hat. Zahlreiche Details der Vorrede zeigen, dass Hammerschmidt sehr gut über das Breslauer Musikleben informiert war.

Hammerschmidts Lob für den Stadtrat wegen der Erhaltung der Kirchenmusik wird durch die oben genannten Fakten gestützt. In der ehemaligen Breslauer Stadtbibliothek, in der im 19. Jahrhundert die Musikalien der Breslauer Kirchen vereinigt wurden, befinden sich noch heute zahlreiche Kompositionen Hammerschmidts. Einige Werke waren vermutlich im Besitz von Ambrosius Profe, der seit 1633 als Organist an St. Elisabeth tätig war. Ob Profe nach der Wiedererrichtung der Kirche noch als Organist fungierte, ist nicht eindeutig zu belegen. Da er allerdings an der Planung und Abnahme der neuen Orgel beteiligt war und sein Amtsnachfolger Bernhard Beyer erst 1655 von der St. Magdalenen-Kirche nach St. Elisabeth wechselte, kann er durchaus noch Einfluss auf die musikalische Gestaltung der Einweihung gehabt haben.<sup>7</sup>

Auch die Disposition der Komposition lässt darauf schließen, dass Hammerschmidt die musikalischen Zustände in der St. Elisabeth-Kirche genau kannte. Die Komposition verlangt fünf Chöre in folgender Aufteilung:

<sup>6</sup> Ebd., vollständiger Wortlaut der Vorrede bislang noch nicht veröffentlicht.

<sup>7</sup> Reinhold Starke, *Ambrosius Profe*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 34 (1902), No. 11, S. 189–196, No. 12, S. 200–215; ders., *Die Orgelwerke* (wie Anm. 3), S. 34. Zur Überlieferung Hammerschmidtscher Werke in Breslau siehe: Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005, S. 339–372 (*Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Bd. 14).

1. ein fünfstimmiger Streicherchor mit einem gesonderten Cembalo als Continuoinstrument,
2. ein vierstimmiger Posaunenchor,
3. ein Chor von vier Gesangssolisten,
4. ein fünfstimmiger Tuttichor,
5. ein Trompetenchor  
sowie eine Orgelstimme.

Aufführungen mit fünf Chören waren für die Verhältnisse der Elisabeth-Kirche nicht ungewöhnlich. Dies zeigt z. B. die Komposition *Frisch auff ietzt ist es Singens Zeit* des Johannes Phengius, die der Autor so anlegte, dass dieselbe „füglich und bequem in der furnembsten Pfarrkirchen allhier zu St. Elisabeth könnte musiziert werden.“<sup>8</sup> Die fünf Chöre teilt Phengius ein in:

1. einen vierstimmigen Streicherchor mit Laute oder Theorbe als Continuoinstrument,
2. einen vierstimmigen Vokalchor,
3. einen Chor von fünf Gesangssolisten,
4. einen Chor mit vier tiefen Vokalstimmen,
5. einen fünfstimmigen Posaunenchor, „Beinebens zweyen Clarinen, oder (wofern es nicht breuchlich) zweyen Cornetten, so allein im Ripieno, oder gantzen Chor, zum starcken gethon können adhibiret werden.“<sup>9</sup>

Die mehrhörige Aufführungspraxis wurde dadurch möglich, dass neben der großen Orgel bis 1649 eine weitere kleine Orgel sowie ein „Positif im Singechor“ vorhanden waren.<sup>10</sup> Die kleine Orgel wurde anscheinend ebenfalls beim Einsturz des nördlichen Seitenschiffes der Kirche zerstört, da sie nach 1649 keine Erwähnung mehr fand. Das Positiv überstand hingegen den Einsturz und befand sich von 1652 bis 1712 im Chorraum auf der rechten Seite vor dem Altar.<sup>11</sup>

Leider war es bisher nicht möglich, das exakte Datum der Wiedereinweihung zu ermitteln. Der in der *Topographischen Chronik* genannte Sonntag Estomihi fiel im Jahr 1652 auf den 10. Februar.<sup>12</sup> Die Beschreibung der „hölzernen Kanzel, die mit einem Teppich umgangen war“ zeigt jedoch, dass es sich um eine Predigt in einem „Rohbau“ gehandelt haben muss.<sup>13</sup> Die eigentliche Einweihung ist für die Zeit nach Ostern 1652 anzunehmen, da prächtige Feiern während der Passionszeit als unwahrscheinlich anzusehen sind. Diese Vermutung findet ihre Bestätigung in Hammerschmidts Formulierung einer „vorhabender Ihrer hochrühmlichen und solennischen Einweihung“. Da die Vorrede auf den 25. März datiert ist und Ostern im betreffenden Jahr auf dem 31. März fiel, ist die Wiedereinweihung der St. Elisabethkirche zu Breslau für April 1652 zu vermuten.

8 Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, S. 165.

9 Ebd., S. 165f.

10 Starke, *Die Orgelwerke* (wie Anm. 3), S. 17.

11 Ebd., S. 25 und 34.

12 Hermann Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung*, Hannover <sup>13</sup>1991, freundliche Mitteilung von Dr. Peter Wollny. Zittau als Teil der Lausitz und Breslau als Teil Schlesiens gehörten am Ende des 16. Jahrhunderts zum Königreich Böhmen, wo auf Befehl Kaiser Rudolfs II. der Gregorianische Kalender eingeführt worden war.

13 Nach den Angaben in Menzel, *Topographische Chronik* (wie Anm. 4), S. 474 wurde die neue Kanzel 1652 vom Ratsherren Matthäus Riedel von Löwenstern und der neue Altar 1653 vom Kaufmann Adam Freyer gestiftet.



Seitdem Wolfgang Reich im Vorfeld der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka 1995 den beteiligten Musikhistorikern das lange verschollen geglaubte *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* erstmals in Gestalt von Auszügen zugänglich machte, haben sich diese Tagebuchaufzeichnungen der an der katholischen Hof- und Pfarrkirche in Dresden tätigen Jesuitenpatres als unverzichtbare Quelle für die weitere Erforschung der Kirchenmusik am sächsisch-polnischen Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwiesen. Die in dem zwei Jahre später erschienenen Konferenzbericht publizierten Exzerpte aus den ersten beiden, die Jahre von 1710 bis 1738 umfassenden Bänden boten ein wichtiges und auf anderen Wegen nicht ermittelbares Datenmaterial, das allerdings einer sorgfältigen Interpretation bedarf.<sup>1</sup> Bedingt durch seinen Zweck als Stoffsammlung für die jährlich zu schreibenden Berichte an das Generalat des Ordens in Rom enthält das *Diarium Missionis* vornehmlich Notizen zum Neuaufbau katholischer Seelsorge und Gottesdienstpraxis in der sächsischen Residenzstadt, während die Hinweise zur Musik in der (alten) katholischen Hofkirche nicht einer gewissen Zufälligkeit entbehren. Trotzdem sind manche Einblicke in Struktur und Praxis der Dresdner Hofkirchenmusik erst durch die Erschließung des *Diarium Missionis* möglich geworden. So gab es über das 1709 gegründete und zunächst aus zwei Discantisten, zwei Violinisten, je einen Altisten, Tenoristen und Organisten sowie dem Bassisten und Leiter Johannes Jungwirth bestehende Hofkirchenensemble, aus dem später die katholischen Kapellknaben hervorgingen und das weitgehend neben der Hofkapelle agierte, in den übrigen erhaltenen Quellen und der bisherigen Literatur fast keine Informationen. Die Erweiterung dieses Ensembles in den späten 1720er Jahren und schließlich seine im Sommer 1733 erfolgte Reduzierung auf sechs Knaben waren ohne die Hilfe des *Diarium Missionis* ebensowenig zu erklären wie Einzelheiten der Aufgabenverteilung unter den Kapellmeistern und Komponisten bei der Leitung des Kirchendienstes. Um so schwerer wiegt der Verlust entsprechender Aufzeichnungen aus den beiden folgenden Jahrzehnten. Dagegen sind die drei übrigen Bände aus der Zeit von 1759 bis einschließlich 1844 erhalten, aber für die musikhistorische Forschung nicht in demselben Maße ergiebig wie die früheren Chroniken.

<sup>1</sup> In: Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995), Sankt Augustin 1997, S. 315–379. Eine erste, immer noch wegweisende Auswertung bietet Wolfgang Reich, *Das Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis*, in: ebd., S. 43–57. Für den aktuellen Stand der Diskussion vgl. Gerhard Poppe, *Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2004*, Beeskow 2005, S. 301–342.

In dieser Situation kann die Wiederauffindung eines weiteren Faszikels aus dem *Diarium Missionis* mit den Aufzeichnungen der Jahre 1739 bis 1742 die beschriebene Lücke zumindest teilweise schließen. Gemeinsam mit den übrigen Bänden hatte P. Paul Franz Saft SJ diesen Teilband vor 1945 im Rahmen seiner Studien zum Neuaufbau der katholischen Kirche in Sachsen im 18. Jahrhundert auswerten können, während er bereits damals den Verlust des entsprechenden Materials aus den Jahren 1743 bis 1758 registrieren musste. Als seine Dissertation 1961 im Druck erschien, waren nicht nur die im Dresdner Propsteipfarramt aufbewahrten Tagebuchaufzeichnungen und die in der *Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae Ab anno 1708–1784* zusammengefassten Jahresberichte, sondern auch eine Reihe von Akten zu katholischen Ecclesiastica aus dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv nicht mehr auffindbar und mussten als verschollen gelten.<sup>2</sup> Von der *Historia Missionis* war allerdings eine Abschrift im Diözesanarchiv Bautzen des Bistums Dresden-Meißen erhalten geblieben und stand auch für die Benutzung zur Verfügung.<sup>3</sup> Das *Diarium Missionis* wurde dagegen zusammen mit weiteren Manuskripten erst 1985 bei Aufräumarbeiten hinter der Orgelempore der Katholischen Hofkirche wiedergefunden.<sup>4</sup> Diese Bände erhielten einen modernen Einband und wurden im Dompfarramt als „Kirchenchronik“ archiviert, ohne dass dies Historikern, Musikwissenschaftlern oder anderen möglichen Interessenten bekannt geworden wäre. In den Studien zur Dresdner Hofkirchenmusik, die bis zum Anfang der 1990er Jahre erschienen, wurde deshalb das *Diarium Missionis* weiterhin zu den Kriegsverlusten gezählt, obwohl seine wahrscheinlich große Bedeutung aus der älteren Literatur bekannt war.<sup>5</sup> Erst im Frühjahr 1994 stieß Wolfgang Reich durch einen Zufall auf die im Archiv des Dompfarramtes aufbewahrten Bände und konnte sie sofort identifizieren. Für die bevorstehende Zelenka-Konferenz bereitete er seine später publizierten Exzerpte aus den beiden Bänden von 1710 bis einschließlich 1738 vor. Der dritte, die Jahre von 1759 bis 1778 umfassende Band blieb dagegen unbearbeitet. Die beiden letzten Bände aus den Jahren von 1779 bis 1844 waren dagegen inzwischen vom Diözesanarchiv in Bautzen übernommen worden und traten erst in den folgenden Jahren in den Gesichtskreis der Forschung.<sup>6</sup>

Von den Aufzeichnungen, die Saft noch vorlagen, fehlten zunächst die Jahrgänge 1739 bis 1742. Bei einem Besuch im April 2005 im Diözesanarchiv wies mich die Leiterin, Frau Dr. Birgit Mitscherlich, auf einen Faszikel hin, das sich als der vermeintlich verlorene Teil des *Diarium Missionis* herausstellte. Nach Auskunft ihres Vorgängers, Herrn Dr. Siegfried Seifert, waren diese Aufzeichnungen in das umfangreiche Reliquien-

2 Paul Franz Saft, *Der Neuaufbau der katholischen Kirche in Sachsen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1961 (*Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte*, Bd. 2).

3 Zu den Benutzern der *Historia Missionis* gehörte der Dresdner Pfarrer Johannes Derksen, der 1962 seinen historischen Roman *Ein Haus voll Glorie* über die Geschichte der Katholiken in Dresden bis zur Weihe der neuen Hofkirche veröffentlichte. Das *Diarium Missionis* galt auch ihm als verschollen; deshalb verwendete er einige der bei Saft zitierten Stellen in dessen Übersetzung.

4 Information aus dem Inventarverzeichnis des Dompfarramtes Dresden. Für die freundliche Mitteilung danke ich Frau Felicitas Lehrach, Dresden. Die naheliegende Frage, wo sich die Bände des *Diarium Missionis* und andere Manuskripte während der Bombardierung Dresdens am 13. Februar 1945 befanden, ist heute nicht mehr zu beantworten.

5 Norbert Schulz, *Jan Dismas Zelenka*, Phil. Diss. Berlin 1944, S. 8f., hatte bereits auf das *Diarium Missionis* hingewiesen, doch verhinderte die Kriegssituation eine gründlichere Auswertung.

6 Nach der 1773 erfolgten Aufhebung des Jesuitenordens blieben die Patres weiterhin als Weltgeistliche in Sachsen und führten ihre traditionellen Tagebücher mit einigen Unterbrechungen bis 1844 weiter.

verzeichnis von August III. und seiner Gemahlin Maria Josepha eingelegt gewesen und wurden deshalb erst nach den übrigen Teilen des *Diarium Missionis* aufgefunden und identifiziert. Mit dem schon von Saft registrierten Abbruch am 15. Oktober 1742 ist nun auch endgültig sicher, dass die erhaltenen, teilweise lose aneinander gehefteten Blätter nur den Anfang eines ursprünglich umfangreicheren Konvoluts bildeten. Da die Notizen aus den genannten vier Jahren nahtlos an das bisher bekannte Material anschließen und in mancher Hinsicht wichtige Ergänzungen des aus den ersten beiden Bänden entwickelten Bildes liefern, sollen nachfolgend diejenigen Stellen, in denen ausdrücklich von Musik und Musikern die Rede ist, der weiteren Forschung auf unkomplizierte Weise zugänglich gemacht werden. Die restlichen drei Bände des *Diarium Missionis* aus dem Zeitraum von 1759 bis 1844 enthalten nach umfassenden Stichproben verhältnismäßig wenige Hinweise auf die Kirchenmusik und bleiben einer späteren Erschließung vorbehalten.

Hier können nun keine detaillierten Interpretationen folgen, doch mögen ein paar Hinweise auf den äußeren Befund der Quelle und den Gesamtzusammenhang der Kirchenmusikpraxis in der (alten) katholischen Hofkirche für den Leser dienlich sein. Bis zum 16. August 1739 führte der Superior der Dresdner Jesuiten, P. Michael Gruber SJ, das *Diarium Missionis*. Er hatte sein Amt 1733 nach dem Tod seines Vorgängers, P. Franz Nonhardt SJ, übernommen und behielt es, bis er am 28. April 1754 starb. Die Aufzeichnung der Tagesereignisse übergab Gruber dagegen bereits am 17. August 1739 an einen unbekanntem Mitbruder, der diese Aufgabe in den folgenden Jahren bis zum Abbruch der Notizen am 15. Oktober 1742 ohne Unterbrechung wahrnahm. Grubers Schrift ist ausgesprochen gut lesbar; die wenigen, auf den ersten Blick schwer entzifferbaren Stellen klären sich bei einer nochmaligen Lektüre. Sein Nachfolger schrieb ebenfalls sauber und lesbar, doch blieben aus seinen Eintragungen am Ende eine Reihe von Wörtern übrig, bei denen sich manchmal ein Teil des Buchstabenbestandes, nicht aber dessen Sinn ermitteln ließ. Hinsichtlich ihres Interesses an Details der Musik und der entsprechenden Hintergründe war kein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Chronisten festzustellen.

Der reguläre Kirchendienst der Hofkapelle hatte sich nach den organisatorischen Veränderungen von 1733 vollständig stabilisiert und findet in den Jahren von 1739 bis 1742 nur noch ausnahmsweise Erwähnung.<sup>7</sup> So werden gelegentlich Details aus dem Ablauf der *Miserere*-Andachten beschrieben, die in der Fastenzeit von Montag bis Freitag jeden Nachmittag stattfanden. Der auf die Fastenpredigt folgende, schon früher gelegentlich genannte Gesang für zwei Sänger und Basso continuo erhielt in diesem Zusammenhang den Namen „Motetus“. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit sind dabei die *Divoti Affetti alla Passione di Nostro Signore* von Giovanni Alberto Ristori gemeint.<sup>8</sup> Ein anschauliches Beispiel für die Verschränkung der üblichen Praxis, die normalerweise im *Diarium Missionis* keine Erwähnung mehr findet, mit einigen Besonderheiten bietet der Josephstag (als der Namenstag der Königin) des Jahres 1740. Er fiel

7 Zu den organisatorischen Veränderungen von 1733 und ihr Echo im *Diarium Missionis* siehe Reich, *Das Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* (wie Anm. 1), S. 53.

8 *Diarium Missionis*, 23. Februar 1738: „Sequitur cantus 2 virtuosorum cum theorba.“ Siehe auch die Eintragungen am 13. Februar 1739 und 18. März 1740 sowie das Vorwort zu: Giovanni Alberto Ristori, *Divoti Affetti alla Passione di Nostro Signore. Zehn Duette zur Passion*, hrsg. von Bernhard Schrammek, Beeskow 2004 (*Musik aus der Dresdner Hofkirche*, Bd. 3).

auf einen Samstag; deshalb wurde am vorhergehenden Freitagnachmittag das *Miserere* durch die Lauretanische Litanei ersetzt, wie dies inzwischen vor Sonntagen und Heiligenfesten fester Brauch war. Die an den Freitagen der Fastenzeit übliche, nun auf die Litanei folgende Fastenpredigt und der sich anschließende „Motetus“ waren dagegen von der Veränderung nicht betroffen. Am Josephstag selbst wird nicht die Musik zum Hochamt erwähnt, sondern nur das wegen der Genesung der Prinzessin Maria Anna zwischen Predigt und Hochamt eingefügte *Te Deum*. Am Nachmittag folgte um vier Uhr statt der Vesper die Komplet, wie es zu dieser Zeit und auch später bei Heiligenfesten in der Fastenzeit gebräuchlich war.

Auch andere Bemerkungen lassen erkennen, wie sehr der umfangreiche Kirchendienst der Hofkapelle inzwischen zur Selbstverständlichkeit geworden war. So musste 1742 am Fest des Evangelisten Markus (25. April) die Litanei ausfallen weil die Musiker andernorts dienstliche Verpflichtungen hatten. Daraus ergibt sich ex negativo ein Hinweis, dass die musizierte Allerheiligenlitanei während der stillen Messe am Markustag – und wahrscheinlich auch an den drei Bittagen (Montag, Dienstag und Mittwoch vor Christi Himmelfahrt) – bereits in den 1740er Jahren zu den üblichen Aufgaben der Hofkapelle gehörte. Ähnlich verhält es sich mit kurzfristigen Änderungen: So wurde die übliche Lauretanische Litanei am Samstag in der Karnevalszeit des Jahres 1740 einmal um eine halbe Stunde auf 15.30 Uhr vorgezogen, weil die Musiker anschließend im Theater zu tun hatten.<sup>9</sup>

In der Woche vor Ostern bildeten die Aufführungen italienischer Oratorien am Abend des Karfreitags und Nachmittag des Karsamstags den musikalischen Höhepunkt in der Hofkirche. Die Chronisten registrierten durchweg die Leiter der jeweiligen Aufführung und gelegentlich auch Neukompositionen. Das bisher schon fast lückenlose Datenmaterial für diese Gattung in Dresden lässt sich deshalb mit Hilfe des *Diarium Missionis* um die beiden bisher fehlenden Aufführungen des Jahres 1739 ergänzen. Da das Königspaar bis Anfang April dieses Jahres in Polen weilte und auch der Hofkapellmeister Johann Adolf Hasse nicht in Dresden anwesend war, übernahm Jan Dismas Zelenka – wahrscheinlich mit zwei von seinen eigenen Werken – die Leitung. Ein Vergleich mit den übrigen Jahren zeigt allerdings auch, dass ein Druck des Librettos in Abwesenheit des Hofes offenbar unterblieb.

Von den Musikaufführungen zu besonderen Anlässen werden in den Aufzeichnungen regelmäßig das *Te Deum laudamus* und Totenämter erwähnt. Besonders aufwändig fielen die Exequien für die verstorbene Kaiserin Amalia, die Witwe Josephs I. und Mutter der Königin Maria Josepha, Anfang Juni 1742 aus. Am ersten Nachmittag gab es Musik zum Totenoffizium unter Leitung von Jan Dismas Zelenka, der wahrscheinlich seine Kompositionen für die Exequien nach dem Tod Augusts des Starken wiederaufführte. An den folgenden drei Vormittagen wurde jeweils eine Totenmesse mit Musik gehalten, und in den ersten beiden Fällen ist ausdrücklich der Hofkapellmeister Johann Adolf Hasse als Leiter genannt, ohne dass die aufgeführten Werke bekannt sind. Der Tod des Kaisers Karl VI. wurde dagegen mit nur einem solennen Totenamt begangen. Anscheinend gehörte die Musik zu solchen Gelegenheiten – einschließlich des schon traditionellen Jahresgedächtnisses für Joseph I. – generell in die Verantwortung des Hofkapellmeisters, der sich allerdings am 20. Dezember 1740 krankheitsbedingt durch Zelenka vertreten

9 *Diarium Missionis*, 27. Februar 1740.

ließ. Etwas anders war die Situation an den Festen des heiligen Bischofs Benno (Patron des in der Reformation untergegangenen Bistums Meißen) und der heiligen Cäcilia: Die Leitung der Kirchenmusik durch den Kapellmeister im Jahre 1741 gehörte zu den ausdrücklich vermerkten Besonderheiten. Die Musik zum Cäcilienfest war in Dresden von Anfang an eine freiwillige Angelegenheit der katholischen Kapellmitglieder gewesen. Hasse schloss sich hier einem bestehenden Brauch an und stiftete der Kirche bei dieser Gelegenheit einen Vorrat an Kerzen. Dagegen wird bei den zahlreichen Aufführungen des *Te Deum laudamus* nirgends ein Musikername genannt. Solche Dinge gehörten inzwischen zur Routine und wurden von der Hofkapelle auf der Basis des vorhandenen Repertoires bewältigt. Dagegen erforderte die Koordination mit dem entsprechenden *Te Deum* im evangelischen Hofgottesdienst, der seit 1737 in der Sophienkirche stattfand, und mit den bei außerordentlichen Anlässen üblichen Geschützsalven gelegentlich die besondere Aufmerksamkeit des Chronisten.

Im Gegensatz zur regelmäßigen Erwähnung von Hasse und Zelenka wird Giovanni Alberto Ristori in den vier beschriebenen Jahren nur einmal – am Karsamstag 1741 mit seinem schon mehrfach gespielten Oratorium *La sepoltura di Cristo* – als Leiter der Aufführung genannt. Der Grund ist offensichtlich: Seit Oktober 1733 war er als Hoforganist angestellt; deshalb hatte er normalerweise seinen Platz an der Orgel. Erst mit Zelenkas zunehmender Krankheit dürfte sein Anteil an der Leitung des Kirchendienstes wieder größer geworden sein, doch fällt dies nicht mehr in den hier behandelten Zeitraum. Im Januar und September 1741 sind schließlich im *Diarium Missionis* die frühesten Nachweise für die Anwesenheit von Johann Michael Breunich in Dresden verzeichnet, dessen Aufenthaltsort nach der Aufgabe seines Amtes als Mainzer Domkapellmeister im Jahre 1729 bisher nur ausnahmsweise zu ermitteln war und der 1743 eine Anstellung als Hofkaplan der Königin fand. Nach Zelenkas Tod wurden schließlich Breunich und Ristori mit einem königlichen Rescript vom 4. Februar 1746 zu Kirchen-Compositeurs ernannt.<sup>10</sup>

Zu den im *Diarium Missionis* genannten Personen gehörten auch die Kapellknaben und das Personal des Geistlichen Hauses. Wenn in den letzten beiden Jahren am Neujahrstag sämtliche Namen aufgelistet werden, erleichtert dies natürlich die Zuordnung wegen der sonst meist fehlenden Vornamen beträchtlich. Entsprechend der seit 1733 gegebenen Situation werden die Kapellknaben nicht vorrangig im Zusammenhang mit musikalischen Aufgaben genannt, sondern finden vor allem als Diener und wahrscheinlich Ministranten einzelner Geistlicher Erwähnung. Außerdem begleiteten sie die Patres während des Österreichischen Erbfolgekrieges auf ihren langen Fußwegen durch Sachsen zu kriegsgefangenen Soldaten. Lehrer an der von den Jesuiten betriebenen Lateinschule war seit Herbst 1740 Johann Georg Schürer. Er kannte die Dresdner Verhältnisse gut, weil er seit 1732 selbst Kapellknabe gewesen war. Später komponierte er Bühnenwerke für die in Dresden auftretende Operntruppe von Biaggio Campagnari und wurde am 6. September 1748 zum Kirchen-Compositeur ernannt.<sup>11</sup> Neben Schürer wird mehrfach Anton Stephan genannt, der später jahrzehntelang das Amt des Zere-

<sup>10</sup> Vgl. Gerhard Poppe, *Johann Michael Breunich und der sächsisch-polnische Hof*, in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft*, Heft 18–20 (2000), S. 192–207, hier vor allem S. 194.

<sup>11</sup> Vgl. dazu auch Gerhard Poppe, *Die Schüler des Jan Dismas Zelenka*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel u. a. 2000, Bd. 2, S. 290–300, hier S. 298f.

moniensängers in der Dresdner Hofkirche innehatte. Wer für den Musikunterricht der Kapellknaben zuständig war, gehört dagegen nach wie vor zu den offenen Fragen. Der ausdrücklich erwähnte Beginn des Generalbassunterrichts von Johannes Theophilus Donat bei Giovanni Alberto Ristori (21. Mai 1742) scheint wohl eher auf eine Ausnahmesituation hinzudeuten.

Die nachfolgend abgedruckten Exzerpte folgen um der möglichst einfachen Benutzbarkeit willen hinsichtlich der Auswahl und Textgestaltung direkt dem von Wolfgang Reich in den *Zelenka-Studien II* praktizierten Verfahren.<sup>12</sup> Sie sollen die wichtigsten Daten für einen schnellen Zugriff bereitstellen, während für die Erschließung übergreifender Zusammenhänge das Studium der Quelle selbst unverzichtbar bleibt. Erfasst wurden alle Angaben zur Musik einschließlich der damit verbundenen Personen; ebenso notwendige Hinweise auf größere Zusammenhänge. Auf eine Vereinheitlichung der Schreibweisen wurde verzichtet; Auslassungen im laufenden Text sind ebenso wie Ergänzungen des Herausgebers mit [...] gekennzeichnet. Mit Ausnahme von D. (= Dominus), R. P. (= Reverendus Pater), Seren. (= Serenissimus), Illustr. (= Illustrissimus), Excellent. (= Excellentissimus) sowie deren Pluralformen wurden Abkürzungen stillschweigend aufgelöst. Der scheinbare Buchstabenbestand unleserlicher Wörter sowie gänzlich unleserliche Wörter wurden mit doppelten Klammern ((.....)) hervorgehoben. Zur besseren Orientierung innerhalb des Kalendariums sind die Daten der Sonntage fettgedruckt und darüber hinaus in jedem Jahr die beweglichen Feste angegeben: R (= Resurrectio), A (= Ascensio Christi), P (= Pentecostes), T (= Trinitatis), C (= Corpus Christi). Namen von Musikern, deren Verwandten und Kapellknaben wurden durch Fettdruck hervorgehoben und am Ende in einem Register erschlossen.<sup>13</sup>

JHS | Continuatio | Diarii seu Protocolli, | a | Serenissimo, et Potentissimo | Poloniarum Rege | et | S. R. J. Electore | FRIDERICO AUGUSTO | Dresdae in urbe sua Electorali | institutae Societatis JESU | Missionis. | Ab Anno 1739: die 1<sup>a</sup>. Januarij.

1739

Schreiber: P. Michael Gruber SJ (seit 25. Oktober 1733)

10. 2. Apposita PP. vesperi praemia. Etiam Juvenibus. Facta Musica.
13. 2. Hora 4. Miserere. Prima concio quadragesimalis: P. Ehrlich, Motetum et Benedictio.
16. 2. Exequiae cum cantato Requiem pro D. Ludovico André Capellae Magistro in Orchestra Gallica.
9. 3. Hora 4. Miserere, quod cum brevius fuerit, Seren. Princeps Xaverius, qui primas nunc in aula tenet, illo finito non tamen discessit ex Capella, nisi postquam totum Rosarium orando finivisset, ad magnam populi aedificationem et Musicorum prostitutionem, omnia luride deproperantium.
22. 3. Sub cantato Sacro decantata Passio. [...] Promulgatum pro die Resurrectionis Te Deum ob reconvalescentiam Reginae utriusque Siciliae ex variolis. Volebant Lutherani hodie illud decantare, sed intelligentes nostram resolutionem, se nobis accomodaverunt etiam habituri die Paschatis.
27. 3. Hora 9. concio P. Ehrlich. Fit cantus prius in choro. Reliqua ut ante annum. [...] Hora 8. vesperi produxit oratorium D. Zelenka. Tegitur interea Venerabile.

12 Vgl. dazu die ausführlicheren Erläuterungen in: *Zelenka-Studien II* (wie Anm. 1), S. 315f.

13 Für wertvolle Hinweise bei der Entzifferung und Korrektur des Textes sei den Herren Hendrik Felber, Steina, und Dr. Wolfgang Reich, Dresden, an dieser Stelle herzlich gedankt.

28. 3. Hora 4. oratorium aliud produxit D. Zelenka. [...] Hora 8. resurrectio cum Te Deum, ad Salvum fac: benedictio. Regina coeli.
29. 3. R) Finita concione Te Deum intonatum, de quo supra Dominicam Palmarum. Ad Salvum fac: benedictio. Dein reconditum Venerabile et cantatum Sacrum cum assistentia. [...] Ab hodie resolutum, ut Vesperae deinceps semper habeantur hora 4.
11. 4. Varsavia reversi Rex et Regina, haec ad huc interfuit Litaniis hora 4.
13. 4. Exequiae pro Illustr.a de Bose. Hora 11. Requiem cantatum, cui interfuit Regina.
17. 4. Anniversarium pro defuncto Imperatore Josepho I. Hora 11. Requiem solenne cantatum.
20. 4. Anniversarium pro Domina Maria Elisabetha Lehneisin.
24. 4. Exequiae cum cantato Requiem pro Excellent.o Domino Comite Antonio de Lützelburg, cui interfuit Seren. Princeps Xaverius, qui etiam jussit fieri musicam in Requiem. Comparuit quoque Comitissa de Rödern, et aliae nobiles Personae Lutheranae.
7. 5. A
8. 5. In prandio hospes R. D. Praepositus Mariae Stellae cum R. D. Bernardo, et D. Götzl. Facta musica.
17. 5. P
24. 5. T
28. 5. C
15. 6. Exequiae pro Domino Andrea Bertoldi, Comoedo Italo, Pantaloni agente.
16. 6. S. Bennonis. Hora 11. Sacrum cantatum. Reliquias concessit Seren.a Regina. PP. Aulici invitates hospites ob vinculum R. P. Antonii Steyerer infra octavam a Juvene (...) Schürer musicae productum.
22. 6. Hodie inceperunt fodere fundamenta pro nova Ecclesia. Laborant universim 1300 personae.
2. 7. Sacrum novum produxit D. Zelenka.
28. 7. P. Superior invitatus a D. Cajetano Chiaveri aedili novae Ecclesiae comparuit, dum primus hodie lapis ab eodem aedili poneretur, in fundamenti parte illa, ubi post turrim navis incipit.
- Ab 17. 8. neuer, unbekannter Schreiber
- 17.8. NB: Ab hoc tempore omissum fuit Diarium, quod deinde serius ex alterius scripto suppletum est.
7. 9. Valedictio scholarum. Discessit cum suo parente Antonius Donat.
15. 9. Hospes mensae fuit R. P. Thomas ex Marienstern in comitatu Domini Ruthner et Domini Uhlick.
16. 9. Anniversarium pro Excellent.o D. Comite Meyerziarski, sed hoc anno absque cantato Requiem.
28. 9. Innotuit Hubertoburgi natum Principem. [...] Post meridiem soluta fuerunt tormenta et dispositio facta pro crastino Te Deum laudamus.
29. 9. Hora 11. Te Deum et desuper Cantatum. [...] Sub initium Hymni Ambrosiani, ad Benedictionem et finem ejus soluta tormenta, et sclopi a militibus in Zwinger disponentur officiales Lutherani, ut milites in magno foro collocentur, sed contra mandatum datum fuit. In fine Cantati solum datur Benedictio tacita.
31. 10. Hubertoburgem ad crastinam introductionem Seren.ae Reginae Puerperae excessit P. Superior cum P. Ressler.
1. 11. Hubertoburgi solenniter introducta Seren.a Regina Puerpera.

2. 11. Cantatum solenne Requiem.
23. 11. P. Superior et P. Ressler pransi apud D. Götzl.
24. 12. **Stephan** et **Schürer** missi apparatusum festa. Hora 4. Litaniae. Hora 6. Collatio. Juvenibus Musicis data olla fortunae.
- 1740**
13. 2. Domum remissus **Judas Thaddaeus Böhm** Altista utpote ineptus pro fundatione Regia.
27. 2. Dimidia 4. Litaniae ob Comediam.
13. 3. Tres petulantes pueri jussu Regio tracti ad vigilias, me adientes se esse Capellae juvenes musicos dimissi sunt.
18. 3. P. Superior vocatus est ad anticameram Regis, ubi illi insinuatum est ((.....)) futurum Te Deum etc. ob reconvalescentiam Principis Mariae Annae. ((Piprum)) promulgatum est post concionem quadragesimalem, quam finitam Rosarium non amplius oratur est, sed Motetum factum cantantibus 2 virtuosus cum Teorba. Ante concionem decantatae sunt Litaniae lauretanae, non Miserere.
19. 3. Festum S. Josephi [...] Post hanc [concionem] expositum a Diacono Venerabile in monstrantia et ante Sacrum cantatum intonatum Te Deum ob reconvalescentiam Principis Marie Anne a P. Ressler cum assistentia. Ad Salvum fac: solemnus benedictio, in fine consueta oratio. Dein Sacrum cantatum. Ante hoc repositum Venerabile ad tabernaculum. Hora 4 Completorium.
25. 3. In coena hospites RR. PP. Assistentes et aliqui ex Musicis Regiis.
5. 4. Hora 11. Te Deum decantatum more 19 Martii ob reconvalescentiam Serenissimi Principis Josephae.
15. 4. Hora 8. productum a D. Hasse oratorium.
16. 4. Hora 4. oratorium ab Hasse Capellae Magistro distinctum ab hesterno productum.
17. 4. R
26. 4. Anniversarium solenne Requiem pro pie morto Imperatore Josepho, ut aliis annis.
26. 5. A
28. 5. Advenit novus Discantista **Josephus Marckert** Paulo cum parente. [...] Anniversarium pro D. **Andrea Bertoldi**.
5. 6. P
12. 6. T
16. 6. C
7. 7. Advenit R. D. **Jähnel** Capellanus Kreibicensis quondam Alumnus hujus domus cum Discantista **Francisco Kreibich** [...] P. Schuster pransus ad D. **Butz**.
8. 8. Exequiae pro Domino **Francisco Negri** Musico Italo.
12. 9. **Böhm** discantista et primo Parvista ((vocem perdens)) ad ((Salmiam)) expeditus est dato Viatico.
16. 9. Hora 11. decantatum Te Deum cum Sacro Votivo Eucharistico propter natam Principessam Neapoli. [...] In fine venit D. **König** Poeta, et Secretarius, immo et Caeremoniarum Magister Regius.
22. 9. [Abreise des Königs und der Königin nach Polen]
31. 10. Dominus **Antonius Haenisch** per 5 annos noster ludimagister finit suum officium. Succedit **Joannes Georgius Schürer** apud nos educatus inter juvenes musicos. **Josephus Schubert** redit ex vacationem.



2. 11. Hora 9. decantatum Matutinum cum Laudibus defunctorum in dictis choris, quod aliis annis Patres ante Altare majus in scammis subsistentes alternantes cum Musicis in suo choro decantabant.
15. 11. Innotuit Varsaviae 10. hujus natam esse Principem Mariam Cunegundem [...] Mox indictum fuit ad huc hodie pro hora 11. Te Deum, quod cecinit cum Sacro Votivo de SS. Trinitate P. Superior. Aderat Princeps Regius cum tota sua aula.
22. 11. S. Caeciliae. Sacrum solenne [...] cum assistentia.
20. 12. Exequiae solennes pro Augustissimo Imperatore Carolo VI. Medii 11. Sacrum de Requiem cantatum cecinit Nuntius Apostolicus [...] Musicam produxit D. Zelenka ob infirmitatem Domini Hasse, cui ((...letu)) fuit.

#### 1741

1. 1. Septem erant Juvenes servientes Capellae et Hortus, videlicet Antonius Stephan Rhetor absolutus Bassista. Antonius Schubert Syntaxista Tenorista. Ludovicus Cornelius Grammatista Altista. Antonius Titze Principista Discantista. Josephus Markert Principista Altista. Franciscus Kreibich Parvista Discantista. Mattheus Polster Parvista Discantista.
10. 1. Fugit hodie Discantista Kreibich. [...] Susceptus in hujus locum Joannes Theophilus Donath organista et syntaxista.
15. 1. Cantatum ((...ter)) Expositum produxit e voluntate Serenissimis Regis R. D. Michael Breunich Sacerdos Ecclesiasticus Moguntinus, quod ob ((.tem)) et brevitatem mire placuit.
13. 2. In prandio hospites D. Baltus Secretarium Appellationum Pragensium et D. Zich Musicus Regius.
28. 2. P. Superior pransus apud D. Zicke.
9. 3. Recula relicta a Kreibich per nuntium a patre missum ablata sunt.
31. 3. Hora 8. oratorium produxit D. Hasse.
1. 4. Hora 4. oratorium produxit D. Ristori.
2. 4. R
19. 4. Anniversarium pro Imperatore Josepho I. Hora 11. cantatum Requiem produxit ((.....)) D. Hasse.
28. 4. Exequiae pro pie defuncto R. P. Steyerer. P. Superior cantavit Requiem cum assistentia. Musicam fecit D. Zelenka.
4. 5. In prandio nostro D. Götzel.
11. 5. A
21. 5. P
28. 5. T
1. 6. C
16. 6. Festum S. Bennonis [...] Festivitas haec anno hoc tum ad aras, tum in choro dirigente Domino Hasse celebrata est.
13. 7. Discantista Polster ab aliquot diebus infirmatus.
18. 7. Exequie pro pie defuncto D. Podoski cum solenni Requiem hora 11. [...] Musicam elegantem produxit D. Hasse.
7. 9. Valedictio Studiosorum.

9. 9.        Discessit ad patriam studiosus **Donath**.
26. 9.        Exequiae pro Seren. Domina D. Maria Elisabetha Gubernatrice Belgii jussu Seren. ae Reginae nostrae. [...] Hora 11. Requiem [...] Musicam produxit D. **Zelenka**, faces petitae et datae ex Marschall-Ambt.
29. 9.        In coena D. de Ponsar et R. D. **Breunich**.
10. 10.        Francisci Borgia. [...] Hora 11. Sacrum cantatum. Musicam produxit D. **Butz**, qui cum D. **Zelenka** et D. **Rein** fidicine invitati sunt ad mensam.
18. 11.        [Nachricht vom Tod der Gattin des früheren Premierministers Sulkowski] P. Superior accessit Comitem Wackerbart et ((.....)) Serenissimum Principem Electoralem propter musicam Regiam pro die Jovis in Exequiis habendam. Admissio data Domino **Bishendel** ((.....)) Domini de **Breitenbach** Camerarii Regis et Directoris Orchestre.
19. 11.        In coena D. Capiteneus de Ponsar et D. **Götzel**, qui dono misit 12 ficedulas.
22. 11        S. Caeciliae Virginis et Martyris Patronae Musicorum. Hora 11. Sacrum cum assistentia. Musicam solennem produxit D. **Hasse**, qui etiam candelas ((copiosarem)) solvit.
23. 11.        Exequiae pro Illustr.a et Excellent.a Comite de Sulkowski. Hora 11. Cantatum de Requiem producente musicam orchestra Regia.
5. 12.        Hora 4. Litaniae cum musica de S. Xaverio.
31. 12.        Cantatum cum vesperis. [...] Dein Hymnus Ambrosianus solenniter inchoatur prosequente choro cum tubis et tympanis. Salvum fac more solenni ter cantatum et data benedictio. In fine Hymni collecta in gratiarum actionem.

1742

Juvenes: **Antonius Stephan** Bassista et Credentarius. **Antonius Schubert** Poeta et Violonista. **Theophilus Donath** Poeta Organista. **Ludovicus Cornelius** Syntaxista Altista. **Antonius Titze** Grammatista Discantista. **Josephus Markert** Grammatista Altista. **Mattheus Polster** Principista Discantista. Ludimagister Scholarum Trivialium Dominus **Joannes Georgius Schürer**.

9. 2.        Advenit Constantia novus Confessarius Seren. ae Reginae R. P. Antonius Hermann S. J. qui in servum assumpsit **Antonium Stephan** musicum, domus nostrae per plures annos incolam. Superiori hactenus a servitiis, in cujus locum assumptus **Theophilus Donath**.
11. 2.        Decantatum fuit hodie Te Deum propter electionem Caesaris, et felicem partum Serenissimae Siciliarum Reginae absque tormentorum boatu. [...] Advenit discantista **Jorgelus Seibt** Schlukenavia.
28. 2.        Exequiae pro Domino **Antonio Möser** Fagotista Regio.
17. 3.        Probata a juvenibus Passio cras cantanda. Invitatus pro Christo Bassista Regius sacerdos. Pro Evangelista **Antonius Stephan**.
18. 3.        Cantatum cum passione, sub quo P. Superior distribuit ramos benedictos Regiis Majestatibus, Principibus et primariis aulae.
23. 3.        Collatio hora 6. ob oratorium, quod hora 8. novum et elegans produxit D. **Hasse**.
24. 3.        Hora 4. aliud oratorium produxit D. **Hasse**.
25. 3.        R
29. 3.        P. Pleiner excurrit Zwickauem ad milites captivos Austriacos cum juvene **Schubert**.
24. 4.        Exequiae pro Domino **Stephano Pallavicino** Poeta et Consiliario Regio cum cantato Requiem.
25. 4.        S. Marci. Nullae hic Litaniae, a quo Orchestra Regia musicam habet.

3. 5. A
7. 5. P. Ressler excurrit cum juvene **Cornelius** in Waldheim ad Sacramenta captivis administranda.
9. 5. Venit novus Altista Schlukenavia **Joannes Antonius Rieger**.
13. 5. P
20. 5. T
21. 5. Juvenis **Donath** recommendatus Domino **Ristori** propter organum et Generalem Bassam, hodie prima vice ivit ad instructionem.
24. 5. C
25. 5. Hora 11. exponitur Venerabile in ostensario. Celebrantur Sacra duo in fine benedictio absque musica. Ministrant 6. juvenes ex Casemis et hoc per totum octavam. Hora 4. Litaniae de Sanctissimo Sacramento, quae decantata in choro.
26. 5. Insinuatum pro die crastina Te Deum per Hoff-Fourier Bentz ob victoriam a Borussis obtentam.
27. 5. Hora 11. Te Deum, quod in concione non fuit promulgatum explosa tamen tormenta ad signum ex Capella datum per Dominum Majorem Schmidt, qui ad hoc monebatur a P. Pleiner nempe ad initium, ad Salvum fac et ad Benedicamus Patrem etc.
28. 5. [Eintreffen der Nachricht vom Tod der Kaiserin Amalia. In den folgenden Tagen Vorbereitung der Trauerfeierlichkeiten.]
3. 6. Hora 4. nullae Vesperae, sed celebratae Vigiliae cum decantato Officium defunctorum. Musicis data directio per hac et futuris functionibus. [...] Invitatorium et Lectiones primi Nocturni musica figuralis produxit D. **Zelenka**, Antiphonas et Psalmos intonuit Stephan nunc servus R. P. Hermann. Psalmos cum choro alternavit Clerus ad aram majorem (...) ex subselliis. Cantiones primi et secundi Nocturni cecinerunt Subdiaconus, Diaconus et assistens P. Superior. Matutinum, Laudes una cum Benedictus choraliter decantata, orationem unam subjunxit Rever. Officiator. Ad finem Salve Regina figuraliter. Hodie tubicines non sunt adhibiti.
4. 6. Prima dies Exequiarum. [ausführliche Beschreibung der Zeremonien] Dein in choro cantatum Responso-rium: Libera sub quo thus impositum finitoque Libera et Kyrie eleyson Pontifex Pater noster intonuit ac ter circumvixit expurgando et thurificando Mausoleum. Facta interim soavis sonata in choro. [...] Musicam produxit D. Hasse.
5. 6. Secunda dies Exequiarum [...] Musicam rursum produxit D. Hasse.
6. 6. Tertia dies Exequiarum Hora 9. Requiem cantatum. [...] Finito cantato de Requiem, Votivum de Beatissime Virgine cecinit P. Superior consonantibus tubis et tympanis, ac sic finit impositus triduanis Exequiis.
20. 6. Maria-Scheinam usque illum comitatus P. Kirstein cum Discantista Tietze.
24. 6. In coena facta musica aderant R. P. Hermann et R. P. Weber. Musici D. Zicke, D. Knechtel et D. Hampel.
5. 7. Vacantia data juvenibus. [...] P. Schuster pransus est apud D. Ristori.
11. 7. P. Superior et P. Schuster apud Dominum Hasse in horto pransi.
12. 7. Vesperi rediit [P. Schuster] cum Altista **Markert**.
6. 9. Juvenis **Donath** discessit ad vacationes.
17. 9. Hodie Pax inter Saxoniam et Regnam Hungariae promulgata in castris Saxonis. [kein Te Deum!]
1. 10. Juvenis **Schubert** ad vacationes.

Register der Namen von Musikern und anderen Personen, die für die Hofkapelle von Bedeutung sind:

|                                   |                                                                                                             |
|-----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| André, Louis                      | 1739/16.2.; 1741/19.11.                                                                                     |
| Bertoldi, Andrea                  | 1739/15.6.; 1740/28.5.                                                                                      |
| Böhm, Judas Thaddäus              | 1740/13.2.                                                                                                  |
| Böhm (Discantista)                | 1740/12.9.                                                                                                  |
| Breitenbauch, Heinrich August von | 1741/18.11.                                                                                                 |
| Breunich, Michael                 | 1741/15.1.; 29.9.                                                                                           |
| Butz, Tobias                      | 1740/7.7.; 1741/10.10.                                                                                      |
| Cornelius, Ludwig                 | 1741/1.1.; 1742/1.1.; 7.5.                                                                                  |
| Donat, Antonius                   | 1739/4.9.                                                                                                   |
| Donat, Johannes Theophilus        | 1741/10.1.; 9.9.; 1742/1.1.; 9.2.; 21.5.; 6.9.                                                              |
| Götzel, Johann Joseph             | 1739/8.5.; 23.11.                                                                                           |
| Haenisch, Antonius                | 4170/31.10.                                                                                                 |
| Hampel, Anton                     | 1742/24.6.                                                                                                  |
| Hasse, Johann Adolf               | 1740/15.4.; 16.4.; 20.12.; 1741/31.3.; 19.4.; 16.6.; 18.7.; 22.11.;<br>1742/23.3.; 24.3.; 4.6.; 5.6.; 14.7. |
| Knechtel, Johann George           | 1742/24.6.                                                                                                  |
| König, Johann Ulrich von          | 1740/16.9.                                                                                                  |
| Kreibich, Franz                   | 1740/7.7.; 1741/1.1.; 10.1.; 9.3.                                                                           |
| Markert, Joseph                   | 1740/28.5.; 1741/1.1.; 1742/1.1.; 12.7.                                                                     |
| Möser, Anton                      | 1742/28.2.                                                                                                  |
| Negri, Francisco                  | 1740/8.8.                                                                                                   |
| Pallavicini, Stefano Benedetto    | 1742/24.4.                                                                                                  |
| Pisendel, Johann Georg            | 1741/18.11.                                                                                                 |
| Polster, Matthäus                 | 1741/1.1.; 13.7.; 1742/1.1.                                                                                 |
| Rhein, Carl Joseph                | 1741/10.10.                                                                                                 |
| Rieger, Johann Anton              | 1742/9.5.                                                                                                   |
| Ristori, Giovanni Alberto         | 1741/1.4.; 1742/21.5.; 5.7.                                                                                 |
| Ruthner (?)                       | 1739/15.9.                                                                                                  |
| Schubert, Anton                   | 1741/1.1.                                                                                                   |
| Schubert, Joseph                  | 1740/31.10.                                                                                                 |
| Schubert (?)                      | 1742/29.3.; 1.10.                                                                                           |
| Schürer, Johann Georg             | 1739/16.6.; 24.12.; 1740/31.10.; 1742/1.1.                                                                  |
| Seibt, Jorgelus                   | 1742/1.1.                                                                                                   |
| Stephan, Antonius                 | 1739/24.12.; 1741/1.1.; 1742/1.1.; 9.2.; 17.3.                                                              |
| Ti(e)tze, Anton                   | 1741/1.1.; 1742/1.1.; 20.6.                                                                                 |
| Uhlig, August                     | 1739/15.9.                                                                                                  |
| Zelenka, Jan Dismas               | 1739/27.3.; 28.3.; 2.7.; 1740/20.12.; 1741/28.4.; 26.9.; 10.10.; 1742/3.6.                                  |
| Zich, Franciscus                  | 1741/13.2.; 28.2.; 1742/24.6.                                                                               |

## Besprechungen

Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005: Vandenhoeck & Ruprecht (*Abhandlungen zur Musikgeschichte*, in Verbindung mit Jürgen Heidrich, Ulrich Konrad und Hans Joachim Marx hrsg. von Martin Staehelin, Bd. 14), IX und 650 Seiten.

Seit sich die Forschung von der Gewohnheit löste, die protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts allein mit Schütz, Schein und Scheidt zu identifizieren, ist eine Vielfalt weiterer Traditionen sichtbar geworden. Zwar liegen neuere Arbeiten zu einzelnen Quellen, Komponisten oder Gattungen vor, doch fehlt es an vergleichenden Studien, die unter systematischen Aspekten ein breiteres Repertoire in den Blick nehmen. Denn so sehr durch RISM die Ermittlung von Quellen und Daten erleichtert wird, so wenig wird dadurch ihre vergleichende Auswertung überflüssig. Diese Lücke schließt Barbara Wiermann mit ihrer Freiburger Dissertation, in deren Zentrum der Anteil von Stimmen und Instrumenten an der Kirchenmusik vor 1650 steht. Ohne eigens thematisiert zu werden, lässt sich die Eingrenzung auf protestantische Autoren rechtfertigen, die an der Entwicklung maßgeblich beteiligt waren.

Wie der Anhang verdeutlicht, der fast die Hälfte des Buchs ausmacht, erschließt die Arbeit ein überreiches Material. Sie ist nicht nur ebenso klar gegliedert wie formuliert, sondern wird durch zahlreiche Verzeichnisse und Notenbeispiele ergänzt. Und das Literaturverzeichnis lässt erkennen, wie souverän die Verfasserin die aktuelle Forschung zu überblicken vermag.

Bevor die Einleitung den Forschungsstand und die Disposition umreißt, entwickelt sie geschickt die Fragestellung. Ausgehend von einem Münchner Lasso-Druck, dessen Zierleisten schon 1573 die Beteiligung von Instrumentalisten an scheinbar nur vokalen Werken zeigen, werden entsprechende Belege aus Titeln und Vorworten zusammengestellt. Drei Hauptteile gelten sodann den Problemen der Überlieferung, den Verfahren ausgewählter Autoren und den Gepflogenheiten der Praxis. Der einleitende Abschnitt des ersten Hauptteils skizziert die Überlieferung italienischer Drucke, in der nach vier vor 1600 liegenden Quellen die Publikation von vokal-instrumentalen Werken bis 1620 stetig zunimmt, um danach nur leicht zurückzugehen (S. 19–24). Mit einiger Verzögerung ist auch in deutschen Sammel- und Einzeldrucken ein entsprechender Vorgang zu verfolgen, wiewohl er hier mit beträchtlichen lokalen Differenzen verlief (S. 25–45). Wenn er vor 1630 kulminierte, um danach wieder abzunehmen, so war dafür doch nicht

allein der Dreißigjährige Krieg verantwortlich (S. 47ff.). Das wird zumal an den Sammeldrucken des in Breslau tätigen Ambrosius Profe deutlich, die zugleich einen hohen Anteil an Werken italienischer Autoren aufweisen. Schließlich richtet sich der letzte Abschnitt des Kapitels auf die Überlieferung von Handschriften, unter denen auch Breslauer Quellen besonderes Gewicht haben, da hier und in Kassel besonders umfangreiche Bestände erhalten sind (S. 56ff.).

Die Ergebnisse dieser Arbeit sind so reich und differenziert, dass sich der Rezensent mit wenigen Hinweisen begnügen muss. Gemäß der Anlage des ersten Teils setzen auch die „analytischen Untersuchungen“ des zweiten bei den italienischen Voraussetzungen an. Freilich konzentriert sich die Autorin hier ganz auf Giovanni Gabrielis *Sacrae symphoniae* (1587) und *Symphoniae sacrae* (1615), aus denen sie die leitenden Kriterien ihrer weiteren Studien gewinnt. Verweist in der ersten Sammlung die Bezeichnung „Capella“ der Schlüsselung zufolge auf ein vokales Ensemble, so meint sie in der späteren eine eher verstärkende Aufgabe. Doch treten gleichzeitig mit der Angabe „Voce“ solistische Vokalstimmen hervor, deren Funktion im „gemischten Konzertsatz“ den von Stefan Kunze definierten „Außenstimmensatz“ unterläuft (S. 86ff. und 91ff.). Einer informativen Übersicht über die Gabrieli-Rezeption in Deutschland (S. 109–120) schließt sich die Untersuchung von Werken süddeutscher Komponisten an. Während sich Häbler auf Gabrielis Praxis beruft, zeichnen sich Stadens Beiträge durch vielfältige Lösungen aus, bis die Stimmen mehr noch bei Kindermann idiomatische Züge zeigen (S. 126ff. und 148ff.).

Dass mit Praetorius und Selle zwei gebürtige Mitteldeutsche die norddeutsche Produktion vertreten, weist zugleich darauf hin, dass eine genuin norddeutsche Tradition weniger von den Kantoren als von den Organisten ausging. Das Spätwerk von Praetorius veranlasst den Rekurs auf sein *Syntagma* und damit auf die schon früher berührten Aussagen der Theoretiker (S. 133ff.). Hervorzuheben ist, dass die Verfasserin auch Beispiele aus früheren Sammlungen wie den *Musae Sioniae* heranzieht (S. 154ff.). Besonderes Gewicht hat gleichwohl die *Polyhymnia Caduceatrix* von 1619, die mit den gleichzeitigen *Psalmen Davids* von Schütz eine frühe Kulmination des vokal-instrumentalen Satzes belegt. Bemerkenswert bleibt die weite Verbreitung so anspruchsvoller Musik noch zu Beginn der langen Kriegszeit (S. 200f. und 271f.). Hilfreich wie die Übersicht über Selles *Opera omnia* sind die Bemühungen um eine genauere Datierung der Quellen (S. 213ff.). Der Vergleich zwischen den hier überlieferten Bearbeitungen und den Erstfassungen derselben Werke aus früheren Drucken beweist, wie weit der Autor auf die Aktualisierung seiner Musik bedacht war (S. 231ff.). Zentrale Bedeutung hat dennoch die durch Schütz, Schein und Scheidt vertretene Musik Mitteldeutschlands. Nach einer einleuchtenden Gruppierung der *Psalmen Davids* von Schütz, deren Lösungen von einer zusätzlichen „Capella“ bis zur genauen Unterscheidung vokaler und instrumentaler Partner reichen, sucht die Studie den stringenten Einsatz der Instrumente in den beiden ersten Teilen der *Symphoniae sacrae* darzulegen (S. 247–263 und 273–291). Die Folgerung jedoch, der dritte Teil der Sammlung (1647) habe „geringere Schlüssigkeit“ durch reichere „Klangvielfalt“ auszugleichen (S. 291), mag eher in der Erwartung einer möglichst konsequenten Systematik gründen. Ohne weitere Werke zu übergehen, suchen die Studien zu Scheins *Opella nova* zu zeigen, wie sehr hier „großes und kleines Konzert“ zwischen „deutschen und italienischen Traditionen“ vermitteln (S. 291–319). Und die Untersuchung der Sammlungen Scheidts zielt auf die erneute Prüfung der

Frage, wie weit geringstimmige Werke aus späteren Drucken „Reduktionsformen“ von reicher besetzten Fassungen darstellen, die der Komponist in einem Vorwort erwähnte (S. 331–338).

Dass sich all diese Analysen primär auf die bekannten „Hauptmeister“ richten, mag angesichts der reichen Überlieferung, die der erste Teil skizziert, am Ende ein wenig enttäuschen. Doch wird die wohl unumgängliche Konzentration durch den dritten Hauptteil ausgeglichen, der zwar kürzer ausfällt, aber am Beispiel der reichen Breslauer Quellen die usuelle Praxis thematisiert. Methodisch wird hier wie schon zuvor bei Selle auf den Vergleich zwischen gedruckten Werken und ihren Bearbeitungen zurückgegriffen. Dankenswert ist die vorangestellte Einführung in die Breslauer Gegebenheiten, die das überaus vielfältige Musikleben der Stadt ermöglichten. Die Handschriften, die sich im heutigen Wrocław und in Berlin befinden, vermitteln Einsichten in das Vorgehen von Musikern, die selbst nicht primär als Komponisten hervortraten. Durch die Bemühungen, die Zugehörigkeit der Quellen zu einzelnen Kirchen zu ermitteln, erhalten die auf den Kantor Michael Büttner zurückgehenden Bestände aus St. Maria Magdalena zentrale Bedeutung.

Insgesamt zwar könnte man sich wünschen, dass ein wenig mehr die Struktur der Werke zur Sprache käme, deren klangliche Realisierung hier ständig erörtert wird. Doch wäre es bei so reichen Resultaten nicht fair, von dieser Arbeit mehr zu verlangen, als ihr Titel verspricht. Enttäuscht kann nur werden, wer sich bündige Regeln für die Aufführungspraxis versprochen hat und stattdessen auf genaue Lektüre der Analysen verwiesen sieht. Zwar begegnen kaum Druckfehler oder sachliche Versehen, doch ist man zu häufigem Blättern genötigt, da die zahlreichen Notenbeispiele nur im Anhang erscheinen. Wo Daten der Drucke im Text nicht eigens angegeben werden, muss man das Quellenverzeichnis konsultieren, das indes eine chronologische Übersicht über das einschlägige Repertoire bietet. Nicht gleich klar sind auch die in den Fußnoten benutzten Kurztitel, die das Literaturverzeichnis nicht eigens wiederholt. Vor allem aber verdient es Respekt, wie die Verfasserin Quellenstudien und Werkanalysen zu verbinden weiß. Damit bildet ihr Buch einen grundlegenden Beitrag zur Kenntnis der Musik des frühen 17. Jahrhunderts.

Friedhelm Krummacher

*Johann Gottlieb Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. bis 10. Juni 2001 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 2001*, hrsg. von Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim, Zürich und New York: Olms 2006 (*Dresdner Beiträge zur Musikforschung* 2), XVII und 495 Seiten.

Die Werke des Dresdner Kirchen-Compositeurs und Hofkapellmeisters Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) sind sowohl von der Forschung als auch in der Musikpraxis lange unbeachtet geblieben. Zwar gab es die zweibändige, überaus informative, wenn auch in manchen Zügen etwas tendenziöse Biographie von August Gottlieb Meißner (1803/04) sowie eine grundlegende Darstellung von Richard Engländer zum Operschaffen (1922, Reprint 1970), aber abgesehen von *Gustaf Wasa* (Stockholm 1786) – in Schweden lange

Zeit eine Art Nationaloper – und einigen Werken für die Dresdner Hofkirche war Naumanns Musik spätestens seit den 1830er Jahren aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwunden. Ältere ästhetische Urteile über die „Zopfzeit“ wirkten dabei ebenso mit wie der aufkommende Heroenkult und der direkte Vergleich mit der gleichzeitig entstandenen Musik Haydns und Mozarts. In den letzten 15 Jahren erlebten vor allem in Dresden, wo der ehemalige Hofkapellmeister immer einen bescheidenen Platz im lokalen Gedächtnis behaupten konnte, eine ganze Reihe von Werken Naumanns ihre erste moderne Wiederaufführung. So bot die 200. Wiederkehr seines Todestages den willkommenen Anlass zu einem wissenschaftlichen Symposium, das während der Dresdner Musikfestspiele stattfand und zu dem nun der entsprechende Sammelband vorliegt. Die Aufnahme von vier Beiträgen, die nicht auf der Konferenz vorgetragen wurden, zeugt von dem Bemühen, die verschiedenen Tätigkeitsfelder des „Universalkomponisten“ (S. X) Naumann möglichst vollständig vertreten zu sehen, während andererseits das Referat von Silke Leopold ohne Mitteilung von Gründen fehlt. Wenn die Herausgeber diesen Symposiumsbericht im Vorwort kurzerhand zum „künftigen neuen Standardwerk zu Naumann“ (S. XI) erklären, mag es erlaubt oder sogar geboten sein, diesen Maßstab auch bei der Besprechung anzulegen.

Die Schwerpunkte des Bandes ergeben sich aus den Hauptschaffensgebieten des Komponisten und der Aufnahme seiner Werke in verschiedenen Regionen Europas. Für die Beschäftigung mit den Opern stellt sich außerdem die Frage nach dem Verhältnis zu Engländern seinerzeit wegweisender Darstellung angesichts einer veränderten Forschungssituation. So ordnet Sieghart Döhring Naumanns Operschaffen in den Zusammenhang der Gattungsentwicklung zwischen 1760 und 1800 ein. Mit seiner Betonung der italienischen Basis in allen Werken verbindet sich zugleich eine Kritik an historiographischen Denkmodellen, die Naumann zu einem Wegbereiter der deutschen Oper stilisieren wollen. Maria Antonella Balsano liefert wichtige, bisher unbekannt Informationen zur Situation des Musiktheaters in Palermo zur Zeit der Entstehung von *Achille in Sciro* (1767). Anna Ivarsdotter sieht den Komponisten – vor allem in *Gustaf Wasa* und den anderen für Schweden komponierten Bühnenwerken – eher in der Gluck-Nachfolge, doch geht ihre Darstellung kaum über den bei Engländer erreichten Wissensstand hinaus. Unterschiedliche Beschreibungen zum Verhältnis der verschiedenen Gattungstraditionen in Naumanns Stockholmer Opern entwickeln Elisabeth Schmierer und Helga Lühning. Während Schmierer auf das konsequente Nebeneinander von italienischen und französischen Szenentypen und Stilelementen verweist, die anders als bei Gluck und Piccini nicht miteinander verschmelzen, hebt Lühning die Eigenständigkeit der Musik zu *Cora* hervor, deren „gedankliche Basis“ im „europäischen Norden“ und nicht zuletzt in der Instrumentalmusik zu suchen sei. Klaus Hortschanskys Eröffnung eines „viel weiter gefaßten Horizont[es]“ (S. 81) in seinem Beitrag *Johann Gottlieb Naumanns Orpheus og Eurydike (Kopenhagen 1786) und die zeitgenössische klassizistische Ästhetik* führt dagegen zu einem Exkurs über die Geschichte des Sujets im 17. und 18. Jahrhundert ebenso wie zu Mutmaßungen über die Konkurrenzsituation von Naumanns Oper zu Glucks mehr als zwei Jahrzehnte früher entstandenem *Orfeo*.

Während sich die Opernforschung inzwischen auf bewährte Arbeitsparadigmen stützen kann, bedeutet die Beschäftigung mit der Kirchenmusik Naumanns und seiner Zeitgenossen in mancher Hinsicht methodisches Neuland. Auf relativ sicherem Boden bewegt sich Wolfgang Hochstein, der die besondere Traditionsbindung der für die Dresd-



ner Hofkirche entstandenen Kompositionen mit Hilfe der Gegenüberstellung zu einigen Werken des von Naumann zeitlebens hochverehrten Johann Adolf Hasse aufzeigt und darüber hinaus direkte Parallelen in einigen Messen und *Te Deum*-Kompositionen nachweisen kann. Von persönlichen Kontakten zwischen Hasse und Naumann wussten schon Meißner und Engländer zu berichten, und in diesem Zusammenhang verdient der ergänzende Hinweis auf die mehrfache Erwähnung des jungen Komponisten in den Briefen Hasses an Giammaria Ortes Beachtung.

Zur Überlieferung von Naumanns Messen, vor allem im Hinblick auf die unterschiedliche Zusammenstellung der Einzelsätze zu Zyklen, steuert Katrin Bemann auf der Basis der verschiedenen älteren Kataloge wichtige neue Einsichten sowohl in die Arbeitsweise des Komponisten als auch in die Dresdner Aufführungspraxis bei. Auf die bisher kaum gestellte Frage, welches die Probemesse gewesen sei, die nach Meißner 1764 zu Naumanns erster Anstellung als Kirchen-Compositeur führte, bietet die Autorin mit dem Hinweis auf eine lediglich in zwei Wiener Partituren (A-Wn 19.140 und HK 319) erhaltene Komposition eine diskutable Hypothese. Eine detaillierte Beschreibung der musikalischen Faktur dieses Werkes fehlt ebenso wie der naheliegende direkte Vergleich mit der nächsten, 1767 in Italien entstandenen Messe, so dass der Leser für die Überprüfung der Argumente auf die hoffentlich bald erscheinende Dissertation der Autorin warten muss.

Laurie H. Ongley verbleibt in ihrem Beitrag *Changes in Music at the Dresden Hofkirche between 1763 and 1801* von vornherein in einem Bereich sehr allgemeiner Aussagen, während Christoph Henzel auf dem Weg des Vergleichs zwischen Giovanni Paisiellos *La passione di Gesù Cristo* (1783) und Naumanns zweiter Vertonung desselben Librettos (1787) eine direkte Abhängigkeit hinsichtlich der Gesamtanlage und der Gestaltung einzelner Arien nachweisen kann. Michael Heinemann beschreibt schließlich auf der Grundlage von Berichten in der *Allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung* deduktiv die Besonderheiten des „Dresdner Stils“ in Naumanns Kirchenmusik. Diese sind nach Meinung dieses Autors nicht so sehr in der musikalischen Faktur, sondern – unter anderem bedingt durch die komplizierte Akustik in der Katholischen Hofkirche – vor allem in der Aufführungspraxis zu suchen. Am Ende solcher Spekulationen avancieren Naumanns Werke auf dem Weg rezeptionsästhetischer Konstruktionen zu Vorbildern der von E. T. A. Hoffmann proklamierten „neuen Kirchenmusik“. Damit wird weithin unbekannte Musik in ein griffiges historiographisches Paradigma eingezwängt, doch geschieht dies einmal mehr unter konsequenter Nichtbeachtung ihrer kompositionsgeschichtlichen Wurzeln. Andrea Hartmann folgt dagegen in ihren *Anmerkungen zu Johann Gottlieb Naumanns Kompositionen für die Herrnhuter Brüdergemeinde* den erhaltenen Quellen und steuert bisher unbekannte Informationen zum Entstehungshintergrund der ursprünglichen Bestimmung dieser Werke bei. Obwohl innerhalb des Bandes dem Bereich „Naumann-Rezeption in Europa“ zugeordnet, gehören auch Karl Hellers Überlegungen zu *Johann Gottlieb Naumann und die Ludwigsluster Concerts spirituels* eigentlich noch in den Bereich der Kirchenmusik. Der Autor versteht seinen Beitrag bewusst als eine Ergänzung der neueren Studien von Ortrun Landmann über die Kontakte des Dresdner Hofkapellmeisters zum Schweriner Hof sowie von Ute Schwab über die Aufführungspraxis in der Ludwigsluster Schlosskirche und demonstriert mit Hilfe von Übersichten die Schlüsselrolle von Naumanns Kantaten innerhalb des Repertoires der dortigen Concerts spirituels.

Zu den methodisch am wenigsten problematischen Teilen des Bandes zählen die Beiträge zur „Naumann-Rezeption in Europa“. Dabei wird der Begriff „Rezeption“ ziemlich weit gefasst, so dass auch die Referate von Owe Ander und Heinrich W. Schwab zum Wirken des Dresdner Hofkapellmeisters in Stockholm und Kopenhagen hier ihren Platz finden. Beide Autoren beschreiben – unter Hinzuziehung von bisher unbekanntem Material – die Situation, die Naumann in den beiden nordeuropäischen Metropolen und ihren Hofkapellen vorfand. Hartmut Krones und Annegret Rosenmüller gehen dagegen von der reichlichen lokalen Quellenüberlieferung aus und kommentieren außerdem die Rolle von Naumanns Werken in der Wiener und Leipziger Musikpraxis. Dabei bezeichnet die Aufführung des Pilgergesangs *Le porte a noi diserra* aus *I pellegrini al sepolchro di Nostro Signore* am 22. Februar 1838 in einem der ersten „Historischen Concerte“ unter Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy (S. 377 und 398) den Beginn der Historisierung und zugleich das (fast) endgültige Verschwinden von Naumanns Musik aus den Konzertprogrammen.

Auch Marc Niubò kann in seinem Beitrag *Johann Gottlieb Naumann and Bohemia* auf eine reiche Quellenüberlieferung in böhmischen Bibliotheken und Archiven verweisen. Natürlich dominieren hier die lateinische Kirchenmusik sowie Bearbeitungen von Opernarien für die Kirchenmusikpraxis. Wichtig ist daneben sein Hinweis auf die Rolle der aus Mozarts Biographie hinlänglich bekannten Sängerin Josepha Duschek für die Verbreitung und Aufführung von Naumanns Liedern und Opern in Prag. Michaela Freemanová erörtert die Bedeutung von Wilhelm Heinrich Graf Haugwitz und seiner Kapelle in Namešt für die Verbreitung der Musik Naumanns nach 1800. Die im Herbst 2003 – also zwei Jahre nach der Konferenz – erfolgte Identifizierung von Teilen des Autographs zum *Vater unser* durch Katrin Bemann lässt auf direkte Kontakte von Haugwitz zu dem Komponisten selbst oder seinen Erben schließen, die bisher noch nicht erforscht sind. Da die Sammlung Namešt, die heute im Moravské zemské muzeum Brno aufbewahrt wird, bis heute nicht befriedigend erschlossen ist, sind hier noch manche Einsichten zu erwarten.

Unter dem zusammenfassenden Titel „Ergänzende Themen“ weist zunächst Kornél Magvas auf einige bisher unbekannte Lieder Naumanns hin, deren Autographen bzw. Abschriften vom Antiquariat Dr. Werner Greve, Berlin, im Mai 2002 bei einer Auktion in Kopenhagen ersteigert worden waren. Friedhelm Brusniak beschreibt eine Bearbeitung von Einzelsätzen aus *Cora*, die im Kreis thüringischer Philanthropisten entstand, während Dieter Härtwig das gegenwärtige Wissen zu den beiden kompositorisch und musikschriftstellerisch hervorgetretenen Enkeln des Dresdner Hofkapellmeisters – Emil und Karl Ernst Naumann – zusammenfasst. Wenn Reiner Zimmermann am Ende unter dem Titel *Johann Gottlieb Naumanns Rückkehr nach Blasewitz* die regionalen Aspekte hervorkehrt, veranschaulicht er – zusammen mit dem Abdruck des Programms zur Dresdner Naumann-Ehrung 2001 – noch einmal die Diskrepanz zwischen der lebendigen lokalen Erinnerung an den ehemaligen Hofkapellmeister und der Frage nach der gesamteuropäischen Bedeutung von Naumanns Musik. Weiter ausgreifende Durchblicke zu Naumanns Stellung in der Musikgeschichte seiner Zeit hätte der Leser vor allem von den Herausgebern erwarten dürfen. Ortrun Landmann präsentiert in ihrem Eröffnungsvortrag *Naumann und die Dresdner Hofkapelle – eine Wechselwirkung* zwar eine Fülle unbekanntem Materials, lässt aber mit ihrem dichten Geflecht faktologischer und spekulativer Elemente den Leser etwas ratlos zurück. Hans-Günter Ottenberg konz-

triert sich auf die Subskribenten- und Pränumerantenlisten in den zeitgenössischen Druckausgaben und vermeidet von vornherein jegliche Aussage zur Musik. Insgesamt handelt es sich bei dem vorgelegten Sammelband um einen soliden Konferenzbericht, in dem Niveau und Reflexionshorizont der Einzelbeiträge – wie fast immer – sehr unterschiedlich ausgefallen sind. Die eingangs zitierte Deklaration zum „künftigen neuen Standardwerk zu Naumann“ provoziert angesichts mancher Desiderata höchstens die Frage, welcher Standard gemeint ist. Daran ändert auch die gute Ausstattung mit faksimilierten Seiten aus Autographen und zeitgenössischen Abschriften sowie den sonstigen Abbildungen nichts.

Gerhard Poppe

Ute Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow: ortus musikverlag 2007 (*Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.*, hrsg. von Wolfgang Ruf, Bd. 13), 411 Seiten.

Luthers exponierte Einordnung des gesungenen Wortes in den evangelischen Kult hat der protestantischen Kirchenmusik eine unvergleichliche Entwicklung beschert. Auf dieser Spur befindet sich der neueste Band der Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte, Ute Poetzsch-Sebans Dissertation über *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister*. Neumeister war der wortgewaltige lutherisch-orthodoxe Prediger und Autor geistlicher Dichtung, der die Textgrundlagen dessen schuf, was man seit Mitte des 18. Jahrhunderts als Kirchenkantate bezeichnet. Telemann, Komponist, auch Gelegenheitspoet, hat – das ist bereits ein Ergebnis der vorliegenden Arbeit – dabei in wesentlichen Formfragen assistiert und die neuen Schöpfungen als erster zu musikalischem Leben erweckt.

Ute Poetzsch-Seban greift diesen von der Forschung vernachlässigten Punkt in der Geschichte der evangelischen gottesdienstlichen Musik heraus und macht ihn an den beiden Persönlichkeiten fest. Sie betrachtet das zeitliche Vorfeld der einschlägigen poetischen und musikalischen Produktion; sie erörtert den gattungsgeschichtlich problematischen Kantatenbegriff, die Veränderung seiner inhaltlichen Komponenten, und sie zieht den Einfluss der theatralischen, besonders der Opernmusik auf die kirchenmusikalische Entwicklung heran. Sie schafft Klarheit über Umfang und Chronologie des Wirkens zweier Persönlichkeiten, die in ihrer künstlerischen Zusammenarbeit einen zeitimmanenten Trend zum Durchbruch führten. Sie zeichnet die kirchenmusikalischen Jahrgänge, die auf Texten Neumeisters und Musik Telemanns beruhen, ihre bisweilen verwickelte Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte nach und benennt und beschreibt ihre Unterscheidungsmerkmale. Fast wäre damit die Telemann-Gemeinde des sauren Zwangs überhoben, in Sachen Neumeister das auskunftsunfreundliche Telemann-Vokalwerkeverzeichnis (TVWV) benutzen zu müssen.

Der Aufwand war beträchtlich: Hunderte Werke mussten gesichtet, geprüft, eingeordnet und bewertet werden. Neben zahlreichen Einzelvertonungen der Neumeister-Texte früherer und späterer Veröffentlichungen sind das nahezu fünf (mit Doppelvertonungen

sechs) musikalische Jahrgänge aus den Bänden der *Fünffachen Kirchen-Andachten*, jeweils aus über 70 Werken bestehend, deren jedes etliche Einzelsätze zählt. Die Autorin hat damit nicht nur eine umfangreiche Materie behandelt, sie hat auch ein höchst komplexes Phänomen angepackt.

Die Masse und auch das unübersichtliche Terrain bedurften schon eines konzertierten Angriffs. Wolf Hobohm, den man vielleicht als einen der Paten dieser Arbeit ansprechen darf, legte 1997 in Bad Arolsen anlässlich seines Vortrags über Telemanns Kantatenjahrgänge die Topographie des wichtigsten Teils dieses Werks in Umrissen dar. „Über viele Monate“, ergänzte er später in der Schriftform, „seit etwa 1994 zogen sich im Magdeburger Telemann-Zentrum die freundschaftlich-kollegialen Diskussionen und Streitgespräche hin, in denen sich nach und nach die neuen grundsätzlichen Erkenntnisse herauskristallisierten“.<sup>1</sup>

Ute Poetzsch-Sebans Arbeit ist darin ein wichtiger Meilenstein. Der Weg zu ihm bleibt für den nachreisenden Leser allerdings holprig. Eine Ursache: Das entscheidende Mittel geisteswissenschaftlicher Arbeit, die Sprache, ist dürftig, bisweilen von unfreiwilliger Komik („Nachdem Telemann am 25. Juni 1767 gestorben war, wurde er als ‚ein Mann von seltenen Verdiensten‘ betrauert, dessen Name ‚sein Lobgedicht‘ sei.“).

Darunter leiden insbesondere flankierende Kapitel wie die biographischen Abhandlungen, die Betrachtungen zur theatralischen Kirchenmusik. In letzteren erhebt die Autorin Gottfried Ephraim Scheibels Buch *Zufällige Gedanken von der Kirchen-MUSIC*, eine von mechanistischem Wirkungsverständnis geprägte Veröffentlichung aus dem Jahr 1721, zur Richtschnur ihrer Urteile über die ästhetischen Zusammenhänge von Opern- und Kirchenmusik. Telemann dürfte sich kaum durch einen Autor geschmeichelt gefühlt haben, der aus einzelnen seiner Opernarien mittels Austausch weniger Wörter religiöse Musik machen wollte.

Die Klärung stark frequentierter Begriffe, Voraussetzung für eine verständliche Argumentation, findet bei Ute Poetzsch-Seban nicht statt. So feiert die bisher nicht belegte „Affektenlehre“ fröhliche Urständ, werden ganze Kantaten einem Affekt unterstellt.

Hinzu kommen sachliche Mängel. In einem beispiellosen Verriss hatte die Autorin einst Annemarie Clostermanns Arbeit *Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken 1721 bis 1730* (Reinbek 2000) bezichtigt, im „Wissensstand der Biographie“ nicht über Richard Petzolds Veröffentlichung von 1967 hinausgekommen zu sein.<sup>2</sup> Hier erreicht die Kurzbiographie kaum den Stand von 1767. Allein der Abschnitt „Telemann und Neumeister“ ist ein hinreichendes Paradigma für die unglückliche Verquickung von Faktenlage und Sprachgebrauch.

Die Form- und musikalischen Analysen, Hauptbestandteil der Arbeit, fordern, wo sie denn einmal durch Text- resp. Notenbeigaben oder erreichbare Veröffentlichungen überprüfbar werden, öfter zum Widerspruch heraus. Die Herleitung der differenzierten Textgestalt der einzelnen Jahrgänge aus Szenen der italienischen/deutschen bzw. französischen Oper bleibt Behauptung. So wird Stringenz zur Schuldnerin der Eloquenz, denn stets findet Ute Poetzsch-Seban das, was sie sucht.

1 Wolf Hobohm, *Telemann als Kantatenkomponist – Versuch einer Ordnung und Typologie seiner Jahrgänge*, in: „Nun bringt ein polnisch Lied die gantze Welt zum Springen“. *Telemann und Andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens*, hrsg. von Friedhelm Brusniak, Sinzig 1998, S. 29–52, hier S. 31 (*Arolser Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 6).

2 Telemann-Gesellschaft e.V. (Internationale Vereinigung), Mitteilungsblatt Nr. 12 (Februar 2002), S. 30–32.

Um so bedauerlicher, dass auch der Anhang nicht entschädigt: Anstelle der aufschlussreichen Vorworte zu den historischen Text- und Notendruckten, die die Autorin in ihrer redundanten Art auszugsweise kommentiert, räumt sie dem Abdruck der Perikopen 40 Seiten ein. In den Jahrgangs-Tabellen listet sie die Neumeister-Kantaten mit ihren TVWV-Nummern zwar säuberlich auf, die Signaturen der Einzelwerke, anhand derer sie identifizierbar würden, sucht man vergeblich. Das macht die Aufstellung wertlos für diejenigen, die hier mit ihren Forschungen ansetzen wollen.

Zum Schluss ein Blick auf die Dankesliste des Vorworts. Die unmittelbaren Kolleginnen und Kollegen von Ute Poetzsch-Seban, die Magdeburger Disputanten, bleiben ausgespart. Man findet sie in den Fußnoten. Dass Günter Fleischhauer (1928–2002) nicht genannt wird, ist unentschuldig, hatte er doch tätigen Anteil an der Entstehung der Arbeit.

Peter Huth



Die thüringische Residenzstadt Gotha war der Austragungsort des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik 2006* (27./28. Mai). Auf dem Programm standen eine Stadt- und Schlossführung (Schloss Friedenstein), ein Festvortrag zum Thema *Residenzgeschichte und Hofkultur Gothas im 17. und 18. Jahrhundert* (Dr. Andreas Klinger, Jena), ein Konzert und ein Festgottesdienst. Das Konzert im Ekhof-Theater wurde vom Schirmherrn der Veranstaltung, dem Thüringer Kultusminister Prof. Dr. Jens Goebel, eröffnet. Es erklangen Werke von Gottfried Heinrich Stölzel, Georg Anton Benda und Christian Friedrich Witt, deren Namen aufs Engste mit dem Gothaer Hof verbunden waren. Die Kompositionen wurden eigens für diese Veranstaltung ausgegraben und eingerichtet. Die Interpreten waren Dorothee Miels (Sopran), *Cantus Dresdensis* und das *Weimarer Barockensemble* unter der Gesamtleitung von Ludger Rémy. Für die musikalische Umrahmung des Gottesdienstes in der Kirche St. Margarethen hatte Kirchenmusikdirektor Uthmar Scheidig ebenfalls Werke von Stölzel und Benda ausgewählt.

2006 wurde in Dresden das 800-jährige Stadtjubiläum begangen. Da die sächsische Landeshauptstadt ohnehin als Haupt Austragungsort der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* an der Reihe war, einigten sich die Veranstalter auf das gemeinsame Motto: *Dresden in Europa – Europa in Dresden*. Außer den festen Partnern der MBM, den Heinrich-Schütz-Häusern in Weißenfels und Bad Köstritz sowie der Dresdner Hofmusik e.V., fungierten für den Dresdner Teil des Festivals die Stadt Dresden und die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V. als weitere Veranstalter.

Die *Festlichen Tage Alter Musik* in Verbindung mit den 9. *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tagen* und dem 40. *Internationalen Heinrich-Schütz-Fest* erstreckten sich vom 16. bis zum 24. September und enthielten insgesamt rund 20 Veranstaltungen (Konzerte, Vorträge und einen mehrtägigen Kurs zur Aufführungspraxis der Musik von Heinrich Schütz).

Integriert in die *Festlichen Tage Alter Musik* unter dem Motto *Europa in Dresden – Dresden in Europa* und in Verbindung mit den 9. *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tagen* fand das 40. *Internationale Heinrich-Schütz-Fest* vom 20. bis zum 24. September 2006 in Dresden statt. Aus Anlass des 800-jährigen Stadtjubiläums hatte die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft – bereits zum dritten Mal – in die sächsische Landeshauptstadt, den bedeutendsten Wirkungsort des Komponisten, eingeladen. Fast 39 Jahre, von 1617 bis 1656, hatte Schütz als kurfürstlich-sächsischer

Kapellmeister am Dresdner Hof amtiert, bevor er aus Altersgründen nach Weißenfels übersiedelte. Auf dem Programm des Schütz-Festes standen Vorträge, Konzerte sowie ein Kurs zur Aufführungspraxis der Musik von Heinrich Schütz.

Die Vorträge unter dem Motto *Elbflorenz Dresden: Literatur, Kunst und Musik im 17. Jahrhundert* zielten auf das politische, gesellschaftliche und künstlerische Umfeld Schütz' in Dresden. Im Eröffnungsvortrag zum Thema *Heinrich Schütz und Dresden* ging Werner Breig (Erlangen), langjähriges Beiratsmitglied der Gesellschaft, Herausgeber zahlreicher Werke von Schütz und – über viele Jahre – Herausgeber des *Schütz-Jahrbuchs*, auf die Situation des Hofkapellmeisters in der kursächsischen Metropole ein. Nach erfolgreichem Beginn wurden Schütz' Arbeitsbedingungen über lange Jahre durch den 30-jährigen Krieg beeinträchtigt und veranlassten ihn, außerhalb des Kriegsgebietes – beispielsweise in Dänemark – künstlerische Herausforderungen zu suchen. Der Historiker Josef Matzerath (Dresden) sprach über *Residenz - Festung - Zentralort. Dresdner Spezifika des 17. Jahrhunderts* und entwarf dabei ein eindrucksvolles Panorama der verschiedenen Funktionen, die die Stadt und das Leben in ihr bestimmten. Der Architektur des kurfürstlichen Residenzschlusses und ihren italienischen Einflüssen widmete sich Angelica Dülberg (Dresden) in einem reich bebilderten Vortrag: *Höhepunkte der deutschen Kunst. Italienische und Dresdner Künstler am sächsischen Hof zwischen 1550 und 1650*. Über die deutsche Dichtung im Zusammenspiel mit den Forderungen und Interessen Heinrich Schütz' berichtete Elisabeth Rothmund (Paris) in ihrem Vortrag *Du forderst Teutzsche Reime/ Zu Dreßden und daheime - Deutsche Dichtung in Dresden und Sachsen im Umfeld von Heinrich Schütz*. Die in der Forschung noch immer eher unterbelichtete „italienische Zeit“ am Dresdner Hof unter Johann Georg II. (1656-1680) mit dem Wirken der Hofkapellmeister Vincenzo Albrici und Marco Giosepepe Peranda thematisierte Mary E. Frandsen (Notre Dame/USA; *Musikpflege in Sachsen nach Heinrich Schütz - Die italienische Hofkapelle Johann Georg II. und die städtischen Musikorganisationen*).

Möglichkeit zur aktiven, aber auch passiven Teilnahme bot der Kurs zur Aufführungspraxis der Musik von Heinrich Schütz. Unter der Leitung so renommierter Künstler wie Christfried Brödel (Dresden), Manfred Cordes (Bremen) und Ludger Rémy (Dresden) erarbeiteten Studierende der Hochschule für Kirchenmusik in Dresden und der Hochschule für Künste in Bremen Werke aus den *Kleinen Geistlichen Konzerten*, den *Sinfoniae sacrae II* sowie der *Geistlichen Chormusik*. Dabei ging es vor allem darum, die Möglichkeiten unterschiedlicher Aufführungs- und Besetzungsmöglichkeiten (vokale/instrumental, solistisch/chorisch) Schütz'scher Musik zu erproben und dabei den Ansprüchen an eine historische Aufführungspraxis ebenso zu genügen wie der verbreiteten gemeindlichen kirchenmusikalischen Praxis. Die Ergebnisse des Kurses wurden im Rahmen einer Vesper in der Kreuzkirche präsentiert.

Gewohnt vielfältig waren auch die in die *Festlichen Tage Alter Musik* eingebetteten Konzerte, in deren Mittelpunkt Werke Dresdner Musiker standen.

Das Münchner Vokalensemble Singer Pur präsentierte vier- bis sechsstimmige Vokalkompositionen von Johann Walter, Mattheus Le Maistre, Antonio Scandello, Rogier Michael, Giovanni B. Pinello und Heinrich Schütz, trug mit seiner gleichförmigen und klangforcierten Ausführung der Unterschiedlichkeit der hinsichtlich ihrer Entstehung fast 100 Jahre Musikgeschichte umfassenden Werke allerdings kaum Rechnung.



Unter dem Motto *Alte Musik ganz jung* demonstrierten die Musiker des Dresdner Heinrich-Schütz-Konservatoriums ihre Art des Umgangs mit der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Farbenfroh und vielfältig war das Programm der jungen Künstler, das u. a. Werke Heinrich Schütz', Johann Rosenmüllers oder William Byrds in Bearbeitungen und unterschiedlichen Besetzungen (Hornquintett, Blechbläserensemble, Blockflöten- und Gambenconsort) enthielt.

Ein schmerzlicher Verlust für die *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik* und die *Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft* ist der Tod ihres Gründungs- bzw. Beiratsmitgliedes Wolfram Steude im März 2006. Steude arbeitete über Jahrzehnte wissenschaftlich wie musikalisch-praktisch zum Thema *Schütz und Dresden* und engagierte sich bis zuletzt mit neuen Ideen zur Pflege der Musik von Schütz. Auch als Vorbereiter dieser Veranstaltung gebührt ihm aufrichtiger Dank.

Wolfram Steudes Gedächtnis gewidmet war das von Norbert Schuster und seiner Cappella Sagittariana dargebotene Konzert mit *Musik der Kurfürstlichen Kapelle im 17. Jahrhundert*. Die Palette der meisterhaft präsentierten Vokalkonzerte – von prachtvoller 18-stimmiger Mehrchörigkeit in dem anonym überlieferten Psalmkonzert *Dixit Dominus* bis zu Christoph Bernhards ariosem *Salve mi Jesu* für Sopran und Generalbass – dokumentierte den italienisch beeinflussten Stilwandel während der Regierungszeiten Johann Georgs I. und Johann Georgs II. In das Dresden des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts führte der von Peter Kopp geleitete Körnersche Sing-Verein zusammen mit dem Dresdner Instrumental-Concert. In der Frauenkirche musizierten sie Carl Maria von Webers Missa Sancta Nr. 2 G-Dur sowie Johann Gottlieb Naumanns Kantata *Um Erden wandeln Monde – Psalm mit dem Vater unser von Klopstock*.

Zum Abschluss der Schütz-Tage boten das Sächsische Vocalensemble unter Matthias Jung und das Ensemble Instrumenta Musica mit den klangvollen *Psalmen Davids* des Meisters noch einmal „Schütz pur“.

(Bericht: Beate Bugenhagen)

Die *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* in Weißenfels und Bad Köstritz fanden vom 6. bis 8. Oktober statt. Während die in Weißenfels eröffnete Wanderausstellung *Heinrich Schütz unterwegs in Europa* zum Thema hat, nimmt die in Bad Köstritz eröffnete Sonderausstellung: *Bataille, Barriera und Battaglia – Musikalische Schlachtengemälde von Franz I. bis zu Napoleon* Bezug zum Thüringer Gedenkjahr, der Schlacht bei Jena und Auerstedt vor 200 Jahren.

Außer einem Wandelkonzert, einem Familienworkshop über Musikinstrumente und Tänze der Schütz-Zeit sowie einem Festgottesdienst mit Geistlichen Kantaten nach Erdmann Neumeister sind von den Weißenfelser Veranstaltungen vor allem die *Psalmen Davids* von Schütz in der Interpretation des *Sächsischen Vocalensembles* (Leitung: Matthias Jung) und das Gastspiel des Opernhauses Halle mit einer vergnüglichen Vorstellung der sachsen-weißenfelsischen Hofoper unter dem Titel *Hochzeiten und andere Katastrophen* hervorzuheben.

Neben musikalischen und choreographischen Angeboten für einen größeren Publikumskreis – *Europäische Tänze um 1600* (Leitung: Klaus Abromeit), *Around the Year – A Country Dance Puzzle and The Night of Foreign Affairs* (Musikalische Leitung: Ilse Baltzer) – gab es in Bad Köstritz zwei Konzerte für Musikliebhaber und -kenner, die sich

eines großen Zuspruchs erfreuten: eine Auswahl aus der *Geistlichen Chormusik 1648* von Heinrich Schütz mit dem Dresdner Kammerchor unter der Leitung von Jörg Genslein und Battaglini von Monteverdi, Isaac und Biber in der Interpretation der Batzdorfer Hofkapelle.

Ihren jährlichen Kongress führte die MBM vom 29. Juni bis 1. Juli 2006 unter dem Thema: *Die Oberlausitz – eine Grenzregion der mitteldeutschen Barockmusik* in Görlitz durch.

Der diesjährige interdisziplinäre Kongress der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V., der von Klaus Hortschansky und Claudia Konrad vorbereitet wurde, behandelte das Thema *Die Oberlausitz – eine Grenzregion der mitteldeutschen Barockmusik*. Vom 29. Juni bis zum 1. Juli wurde die Struktur der Musikkultur der an der Kreuzung wichtiger Handelsstraßen gelegenen reichen Handwerker- und Handelsstadt untersucht, die Rolle von Persönlichkeiten und Gruppen, aber auch die regionale und überregionale kulturelle Einbindung der Stadt in die Region Oberlausitz/Niederschlesien. Bereits 1525 war die damals zum Königreich Böhmen gehörende Stadt Görlitz lutherisch geworden, wodurch Schulwesen und Kirchenmusik nach den im protestantischen Mitteldeutschland üblichen Regeln entwickelt wurden. Es gab eine Collegium musicum genannte Kantoreigesellschaft, außerdem existierte ein blühendes bürgerliches Musikleben in Gestalt des auch überregional berühmten Convivium musicum.

Arno Paduch (Wunstorf) beschäftigte sich, indem er auch musikpraktische Aspekte einfließen ließ, mit dem Wirken Andreas Hammerschmidts, insbesondere dessen repräsentativer Vertonung des 84. Psalms, den der Komponist der Wiedereinweihung der Breslauer Elisabethkirche im Jahr 1652 gewidmet hatte. Michael Maul (Leipzig) schilderte anschaulich die Schwierigkeiten, mit denen der Kamenzer Kantor Johann Heinrich Gössel im Jahr 1728 konfrontiert wurde, als er seine moderne Anschauung von auslegender und ausdrucksvoller Kirchenmusik zu praktizieren begann. Thomas Napp (Weimar) zeigte, wie beziehungsreich und vielseitig das Musikleben der in den Sechsstädtebund integrierten Stadt Görlitz in den Jahren nach der Reformation bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts war: Es gab städtische Musiker, eine Kantoreigesellschaft, die 1571 gegründete Meistersingerschule und das ambitionierte Convivium musicum, dessen wichtigste Persönlichkeit der berühmte Gelehrte Bartholomäus Scultetus war. Eberhard Möller (Zwickau) wies insbesondere auf die Würdigung hin, die die Görlitzer Bürgerschaft und ihre musikalischen Vereinigungen durch auswärtige Komponisten erfuhr. Tomasz Jeż (Warschau) entwarf ein Netz der kulturellen Bezüge, in dem sich Musiker und Komponisten bewegten und stellte fest, dass die intellektuell-akademische Orientierung der Region hauptsächlich auf die Universitäten Leipzig und Breslau gerichtet war, auch wenn gern Frankfurt/Oder als Studienort gewählt wurde. Die Wanderungen von Musikern im Spannungsfeld von individuellem Impetus und Migrationsbewegungen von Gruppen thematisierte Klaus-Peter Koch (Bergisch-Gladbach). Dass es im ausgehenden 17. Jahrhundert stetige Verbindungen der böhmischen Provinz Oberlausitz, namentlich Zittaus, nach Prag gab, machte Jaroslav Bužga (Prag) deutlich. Über Beziehungen von voigtländischen Instrumentenmachern, vor allem von Orgelbauern, in die oberlausitzische Region berichtete Albin Buchholz (Plauen), und Eszter Fontana (Leipzig) informierte über die Besonderheiten

des sächsischen Instrumentenbaus und -handels um 1600, dessen Zentrum Leipzig war. Christian Ahrens (Bochum) stellte die Verbindung zur thüringischen Residenz Gotha her, wo aus Schlesien stammende Lautenisten wirkten, und wo ein besonderer Gebrauch von Lauteninstrumenten nachweisbar ist. Auf die Bedeutung der Breslauer Domes und die der Klöster, wo auch aus der oberlausitzischen Region gebürtige Komponisten wirkten, für die katholisch geprägte Musikkultur Schlesiens, machte Remigiusz Pospiech (Chróscina Opolska) aufmerksam.

Die überragende Leistung des aus der sächsisch-schlesischen Grenzregion Oberlausitz stammenden und in Hamburg wirkenden Übersetzers und Librettisten Christoph Gottlieb Wend für die Hamburger Oper analysierte Wolfgang Hirschmann (Erlangen) am Beispiel der Übersetzungen zweier Arien aus Händels *Porro*. Wertvolle Aufschlüsse über den kompositorischen Willen Sebastian Knüpfers fand Peter Wollny (Leipzig) bei der Auswertung eines aus der Ratsbibliothek Löbau stammenden Repertoires aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in dem sich eine bisher unbekannte Fassung des Concertos *Quedmodum desiderat* befindet.

Ergänzend zum Tagungsprogramm wurden die Teilnehmer auf die Schätze der Oberlausitzischen Bibliothek der Wissenschaften hingewiesen und durch die im frühen 19. Jahrhundert eingerichteten Räume geführt. Außerdem gab es eine instruktive, kunst- und bauhistorisch orientierte Stadtführung. Denn Görlitz gehört zu den wenigen Städten in Deutschland, wo an der gesamten gut erhaltenen Anlage der Stadt, aber auch an der der einzelnen Häuser, der Charakter der Handelsstadt noch sichtbar und der Einfluss italienischer Architektur unverkennbar ist.

Ein abendliches Konzert in der gotischen Krypta der Kirche St. Peter und Paul wurde von der Capella Regia Praha gestaltet, die unter der Leitung ihres Gründers, des Cembalisten Robert Hugo, auftrat. Auf dem gut ausgewählten Programm standen lateinisch- und deutschsprachige Kompositionen von Albericus Mazak, Andreas Hammerschmidt, Johann Caspar Ferdinand Fischer und Jan Dismas Zelenka, aber auch von dem seit 1702 an der Görlitzer Peter- und Paulskirche als Organist tätigen Christian Ludwig Boxberg. Von Johann Rosenmüller erklang Instrumentalmusik, so aus der *Studenten-Music* von 1654, die er dem Görlitzer Collegium musicum gewidmet hatte.

Die Vokalisten (Hana Blažíková, Marketá Cukrová, Hasan el Dunia, Ondřej Šmíd, Vo Michl) wie auch die Instrumentalsolisten (Jan Hádek, Magdalena Malá, Ondřej Michal, Michal Novák, Tereza Paveklová, Katy Sommer) musizierten überlegt und engagiert, so dass das wissenschaftliche Programm eine schöne Abrundung erfuhr.

Die Referate werden wieder im Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, das im ortus musikverlag erscheint, veröffentlicht.

(Bericht: Ute Poetzsch-Seban)

Der Organist, Orgelgutachter, Musiktheoretiker und Komponist Andreas Werckmeister verstarb 1706 in Halberstadt. Seinen 300. Todestag nahm die MBM zum Anlass, vom 1. bis 3. September eine Hommage zu veranstalten. Flankiert von einem Festakt in Werckmeisters Geburtsort Benneckenstein (Harz), einer Orgel-Exkursion und zwei Orgelkonzerten (Winfried Schrammek, Claus-Erhard Heinrich) standen ein Konzert mit dem Johann-Rosenmüller-Ensemble (Leitung: Arno Paduch) im Dom zu Halberstadt und ein kleines Kolloquium im dortigen Gleimhaus im Mittelpunkt. Es wurden folgende Referate

gehalten: *Andreas Werckmeister – vom Harzer Berggeschrey zum temperierten Wohlklang* (Rüdiger Pfeiffer), *Andreas Werckmeisters „Musicalische Paradoxal-Discourse oder Ungemeine Vorstellungen“ 1707* (Dieter Gutknecht), *Kompositionslehre im Zeichen der geschlossenen Temperatur. Bemerkungen zur Musiktheorie Andreas Werckmeisters* (Thomas Synofzik) und *Temperatur kontra Bünde? – Probleme und Lösungsmöglichkeiten für die Viola da gamba* (Siegfried Pank).

Als vorrangiges Ziel hat die MBM stets die Verknüpfung von Wissenschaft und musikalischer Aufführungspraxis angesehen. Eine weitere Säule besteht in der Förderung des musikalischen Nachwuchses. Die Idee zur Gründung eines Jugendbarockorchesters liegt bereits einige Jahre zurück. Initiatoren waren die Landesmusikakademie Sachsen-Anhalt und die MBM.

In Anlehnung an das Bundesjugendorchester des Deutschen Musikrates und die bisherigen Maßnahmen der MBM auf dem Gebiet der Nachwuchsförderung (etwa die beiden Kompositionswettbewerbe *Bach 2000* und *Variation & Thema* für Schüler bzw. Studenten in Kooperation mit dem VDS und dem VdM bzw. den Musikhochschulen) entschied man sich für eine bundesweite Ausschreibung. Das Ensemble sollte sich vorrangig aus (erfolgreichen) Teilnehmern des Wettbewerbs *Jugend musiziert* im Alter zwischen 14 und 19 Jahren zusammensetzen. Um die praktische Umsetzung der Erkenntnisse aus der Historischen Aufführungspraxis auf modernes Instrumentarium zu vermitteln, waren erfahrene Dozenten auf dem Gebiet der Alten Musik erforderlich, d. h. nicht nur Musiker von hohem Ansehen, sondern zugleich einfühlsame Pädagogen. Die Wahl fiel auf fünf Musiker der namhaften Akademie für Alte Musik Berlin (u. a. Träger des Telemann-Preises der Stadt Magdeburg 2006).

Als Motto oder Untertitel des Jugendbarockorchesters haben wir uns auf „Bachs Erben“ geeinigt, das auf die Pflege des kulturellen, musikalischen Erbes der MBM anspielt und zugleich auf die aktiven Träger dieser Idee verweist. Die Arbeitsphase fand vom 6. bis 13. August im Kloster Michaelstein statt, konzertiert haben die jungen Leute in den Bach-Städten Köthen, Eisenach und Leipzig. Einer der Mentoren führte aus:

„Neben einigen sehr begabten Kindern gab es ein gutes Mittelfeld aber auch eine ganze Reihe Kinder, die noch in den Startlöchern stehen. Da wir für alle Stimmgruppen Dozenten einteilen konnten, verbrachten wir die ersten beiden Proben tage überwiegend mit intensiven Registerproben, vereinzelt sogar mit Einzelunterricht. Für die Abende machten wir das Angebot mit Kammermusikgruppen zu arbeiten, wovon sehr rege Gebrauch gemacht wurde.

Durch den intensiven ganztägigen Kontakt mit den Kindern, stellte sich schnell ein herzliches Vertrauensverhältnis her. In der Erarbeitung der Orchesterwerke teilten sich drei Dozenten die Arbeit, bei der Kammermusik waren alle Dozenten beteiligt, so dass unsere unterschiedlichen musikalischen Lesarten zum Tragen kommen konnten. Da wir die bei Akamus bewährte Arbeit ohne Dirigenten auf das Jugendbarockorchester übertragen wollten, waren wir auf Konzertmeisterkandidaten angewiesen, die es glücklicherweise in ausgeprägter Verschiedenartigkeit gab.

Bereits nach drei Tagen wurde klar, dass die Kinder über eine große Begeisterungsfähigkeit, musikalische Offenheit und ein gutes Umsetzungsvermögen verfügten. Probleme lagen in erster Linie in rhythmischen Unregelmäßigkeiten, die zum

Teil nur auf längeren methodischen Umwegen in den Griff zu bekommen waren. Ausschlaggebend sind aber die unbändige Musizierfreude, das Temperament und das herzliche Miteinander im Kontakt untereinander und zu den Dozenten.“

Wurden die Jugendlichen zwar von den Dozenten angeleitet, so spielten sie bei den Konzerten ohne Leiter bzw. Dirigenten, was besonderen Respekt verdient. Obgleich die Konzerte zu Wochenbeginn stattfanden, waren sie erstaunlich gut besucht. Die Resonanz bei Presse, Funk (MDR, DW, DLF) und sogar Fernsehen war erfreulich positiv.

Von den in der Trägerschaft der MBM gemeinsam mit Kooperationspartnern durchgeführten Projekten seien hier noch folgende genannt:

Das 1736 in Dresden uraufgeführte Drama per musica *Le Fate* von Giovanni Alberti Ristori war die Hauptproduktion der *Batzdorfer Barockfestspiele 2006* und erzielte eine beachtliche Resonanz.

Die *Matthäus-Passion* von Johann Theile wurde in Zusammenarbeit der beiden Schütz-Häuser und der *Mozart-Gesellschaft Chemnitz* Ostern 2006 in Bad Köstritz, Weißenfels und Chemnitz aufgeführt; dargeboten wurde sie vom *Vocalconsort labia vocalia* unter der Leitung von Sebastian Knebel.

Als Gemeinschaftsprojekt der MBM, den Meininger Museen und der *Academia Musicalis Thuringiae e.V.* konnten im Herbst 2006 drei Aufführungen von Francesco Contis *Azione Sacra David* (1724) realisiert werden. Sechs Solisten sowie die Berliner Ensembles *Lautten Compagny* und *Capella Angelica* musizierten unter der Leitung des Händelpreisträgers Wolfgang Katschner zur Eröffnung des Festivals *Güldener Herbst* am 30. September 2006 in der Meininger Schlosskirche. Aufführungen in den Franckeschen Stiftungen zu Halle (26. Oktober 2006) und der Dresdner Frauenkirche (28. Oktober 2006) folgten. Als Quellengrundlage für die Aufführungen diente die in der Meininger Anton-Ulrich-Sammlung befindliche handschriftliche Partitur.

Der Nachbau der Musikinstrumente von 1594 aus der Begräbniskapelle des Freiburger Doms war eines der größten und auch medienwirksamsten Vorhaben der MBM, des Musikinstrumenten-Museums Leipzig und zahlreicher anderer Partner (vgl. Jahrbuch der MBM 2004, S. 349 f.). Bevor die originalen Instrumente an ihren ursprünglichen Platz im Freiburger Dom zurückkehren mussten, konnten sie von April bis Juni noch einmal im Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg besichtigt werden. Im Vergleich dazu wurden die Nachbauten der Instrumente im Dom ausgestellt; Vorträge von Mitarbeitern des Leipziger Musikinstrumenten-Museums zu diesem Projekt und eine Reihe von Konzerten ergänzten diese einmalige Exposition.

Im Rahmen ihrer Öffentlichkeitsarbeit hat die MBM im März 2006 wieder an der Internationalen Musikmesse *Musicora* in Paris teilgenommen. Am Stand *Mitteldeutsche Barockmusik* waren neben der Geschäftsstelle folgende Einrichtungen vertreten: das Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, die Neue Bachgesellschaft e.V., das Bachhaus Eisenach, die Händel-Festspiele Halle, das Telemann-Zentrum Magdeburg, das Bach-Archiv Leipzig und das Musikinstrumenten-Museum Leipzig.

Auf die Messekontakte gingen u. a. das Engagement des französischen Ensembles *William Byrd* für die *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage 2007* in Bad Köstritz und die Anzeigenschaltung von MBM-Veranstaltungen im internationalen Magazin *Goldberg* zurück.

Das Projekt *Vermarktung mitteldeutscher Barockmusik* unter der Regie der MBM und in Zusammenarbeit mit den drei Landesmarketinggesellschaften wurde 2006 fortgeführt. Zum einen konnte eine Verbesserung des Internetauftritts [www.mitteldeutsche-barockmusik.de](http://www.mitteldeutsche-barockmusik.de) erzielt werden, zum andern wurde wieder eine Pressereise organisiert, die in diesem Jahr zu den *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tagen* nach Dresden und – auf den Spuren Silbermanns – nach Freiberg und Frauenstein führte; die teilnehmenden Journalisten kamen aus Berlin, Stuttgart, Bremen und München.

Nach Beschluss des Kuratoriums sollten 2006 letztmalig sogenannte B-Projekte gefördert werden; der Bund bemängelte an den meisten dieser geförderten Vorhaben eine gesamtstaatliche Bedeutung. Auf Betreiben der Kultusministerien Thüringens und Sachsen-Anhalts sowie der Geschäftsführung der MBM wurde 2006 noch nach dem herkömmlichen Fördermodus verfahren, so dass insgesamt 39 Projekte in den Genuss einer finanziellen Unterstützung kamen (davon 19 in Sachsen-Anhalt, 3 in Thüringen und 17 in Sachsen). Die Geschäftsführung und das Präsidium haben zu einer Modifizierung der MBM-Förderpolitik 2006 bereits erste Vorschläge (etwa eine Komprimierung von Projekten unter bestimmte Oberthemen) unterbreitet.

Das Kuratorium kam unter Vorsitz des Bundes 2006 dreimal (am 15.2., 10.5. und 18.10.) in Bonn und am 26.4. (ohne den Vertreter des Bundes) in Dresden zusammen. Das Präsidium tagte am 27.5. in Gotha und am 8.12. in Halle. Im Anschluss an die Sitzung wurde eine ordentliche Mitgliederversammlung abgehalten.

Mitglieder der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik

Insgesamt: 58 (Stand 10.12.2006)

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  | Prof. 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 | Dr. Gerhard Poppe               | Dresden              |
| 19 | Dr. Ute Poetzsch-Seban          | Magdeburg            |
| 20 | Prof. Ludger Rémy               | Dresden              |
| 21 | Maria Richter                   | Dresden              |
| 22 | Prof. Dr. Wolfgang Ruf          | Halle                |
| 23 | Norbert Schuster                | Dresden              |
| 24 | Prof. Dr. Wilhelm Seidel        | Neckargemünd         |
| 25 | Wolfgang Stolze                 | Hamburg              |
| 26 | Renate Unger                    | Leipzig              |
| 27 | Prof. Dr. Walter Werbeck        | Greifswald/Höxter    |
| 28 | Karl Dieter Wagner              | Schneverdingen       |
| 29 | Dr. Andreas Waczkat             | Celle                |
| 30 | Prof. Dr. Christoph Wolff       | Leipzig/Cambridge MA |
| 31 | Dr. Peter Wollny                | Leipzig              |
| 32 | 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 gGmbH                                          | 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<br>Bad Lauchstädt GmbH | Bad Lauchstädt |
| 11 | Internationale Fasch-Gesellschaft e.V.                           | Zerbst         |
| 12 | Kulturstätten Landkreis Köthen /<br>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 | Weißenfeler 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                                       |
| AfMf     | Archiv für Musikforschung                               |
| AfMw     | Archiv für Musikwissenschaft                            |
| DDT      | Denkmäler deutscher Tonkunst                            |
| DJbM     | Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft                |
| EDM      | Das Erbe deutscher Musik                                |
| 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

|        |                                                                               |
|--------|-------------------------------------------------------------------------------|
| D-B    | Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung |
| D-Dl   | Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek      |
| D-Gs   | Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek                |
| D-GOl  | Gotha, Forschungsbibliothek                                                   |
| D-Z    | Zwickau, Ratsschulbibliothek                                                  |
| PL-WRu | Wrocław, Universitätsbibliothek                                               |
| PL-Wu  | Warschau, Universitätsbibliothek                                              |



## Personenregister

- Aber, Adolf 108  
Adernick, Johann Christian 155  
Adlersfeld, Anton von 69  
Albert, Christian 110  
Albert, Heinrich 99, 106  
Albinus, Johann 97  
Albrecht, Herzog von Sachsen-Eisenach 13  
Albrecht V., Herzog von Bayern 183  
Altnikol, Johann Christoph 141, 144, 154  
Ammerbach, Elias Nikolaus 184f.  
André, Louis 204  
Andreas, Matthäus 150  
Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach 23  
Arnold, Georg 97, 146  
Arnold, Johannes 146  
Artusi, Giovanni Maria 117  
Auber, Daniel-François-Ésprit 165  
August, Kurfürst von Sachsen 183  
Aureli, Aurelio 85
- Bach, Carl Philipp Emanuel 158  
Bach, Johann Sebastian 59, 62, 70, 103, 144, 154, 160  
Baesler, Jacob Albrecht 157  
Balbin, Bohuslav 164  
Ball, Georg 115f., 145, 158  
Baron, Ernst Gottlieb 59–61, 64f., 67  
Bauer, Andreas 183  
Bauer, Volker 18  
Baumgarten, Christian 155  
Beck, August 14, 17, 23  
Becker, Samuel 100, 104  
Behm, Martin 144  
Benda, Franz 166  
Benda, Georg Anton 20, 22f., 71  
Berger, Joachim 23, 25  
Bernier, Friedrich Wilhelm 155  
Bernhard, Christoph 129  
Bertoldi, Andrea 204  
Bertram, Gottlob 30  
Besler, Samuel 89  
Beyer, Bernhard 191
- Beyer, Peter 150  
Biehle, Herbert 29, 154  
Blankenburg, Walter 20  
Bleisa, Johann 158  
Bletschacher, Richard 181  
Bodenschatz, Erhard 96  
Böhm, Judas Thaddäus 204  
Böhmer, David Abraham 70  
Böhmer, Samuel 70  
Bohn, Emil 143, 192  
Boxberg, Christian Ludwig 95, 98, 102, 141, 148  
Brantner, Wolf 96  
Braun, Werner 38, 108, 117f., 122  
Breitenbauch, Heinrich August von 204  
Breunich, Johann Michael 197, 204  
Briani, Francesco 85  
Briegel, Wolfgang Carl 125–127, 131–133, 179  
Brühl, Heinrich Graf von 103  
Brumme, Christian Gottlieb 97  
Büchau, Conrad 103  
Büchner, Arno 92, 144  
Burck, Joachim a 104, 150  
Burgemeister, Ludwig 87, 159  
Burmans, Gottlob Wilhelm 144  
Burmeister, Joachim 91  
Büttner, Christian 146  
Büttner, Michael 150, 207  
Butz, Tobias 204
- Caccini, Giulio 117  
Camerarius, Leonhard 105  
Campagnari, Biaggio 197  
Campistron, Jean Galbert de 76  
Capricornus, Samuel 105  
Carl August, Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 24  
Carpzov, Johann Benedictus 157  
Casparini, Adam Horatius 146, 190  
Casparini, Eugen 103, 146, 158, 167, 173  
Christian, Herzog von Sachsen-Weißenfels 29

Christina, Markgräfin von Brandenburg-Ansbach 18  
Chrysander, Friedrich 77  
Claudius, Matthias 75  
Clemens non Papa, Jacobus 89, 98  
Colasse, Pascal 76  
Conti, Francesco 85  
Cornelius, Ludwig 204  
Crequillon, Thomas 105  
Crüger, Johann 106  
Crusius, Balthasar 101  
Crusius, Simon 156  
Cummings, Graham 76  
Cunrad, Sebastian 180  
Curtnitz, Balthasar 97  
  
D'Elvert, Christian Ritter 156  
Dahlberg, Josef 112  
Dähnert, Ulrich 174, 184  
Dalavigne, August Eugène Germain 165  
Daniel, Ute 22  
David, Joachim 158  
Decker, David 97, 116, 143  
Dekiert, Marcus 113  
Demantius, Christoph 99f., 105, 107, 111, 141, 149f., 153, 155f., 159  
Demiani, Andreas 157  
Demiani, Gottlob Ludwig 157  
Derksen, Johannes 194  
Desfontaine, Pierre 74, 86  
Devrient, Otto 17  
Diestel, Gotthold 62, 64f.  
Dietmann, Karl Gottlob 32  
Dietrich, Georg 100  
Distlinger, Burghart 146  
Dlabacz, Johann Gottfried 161  
Dockler, Georg 180  
Dola, Kazimierz 88  
Donat, Antonius 204  
Donat, Johannes Theophilus 198, 204  
Donfried, Johannes 99  
Dornavius, Caspar 102  
Drebs, Christian 183  
Drebs, Hans 182  
Dreyfus, Laurence 62  
Drusina, Benedict de 109

Dufresny, Charles Rivière 85  
Dulichius, Philipp 159  
Dullat, Günter 183  
  
Ebeling, Christoph Daniel 38  
Ebhardt, Virgilius 170  
Eckhart, Zacharias 150  
Edelmann, Moritz 101  
Ehwald, Rudolf 23  
Eistert, Karl 92  
Ekhof, Conrad 22  
Elsbeth, Thomas 107, 150  
Elsner, Jan Theofil 166  
Ende, Michael 150  
Endermann, Georg 110, 112  
Engel, Hans 20, 158  
Englert, Johann Valentin 159  
Erhard, Laurentius 106  
Erlebach, Philipp Heinrich 28, 30  
Ernst der Fromme, Herzog von Sachsen-Gotha 13–17  
Ernst II., Herzog von Sachsen-Gotha und Altenburg 21, 23f.  
Eule, Hermann 174  
  
Faber, Heinrich 100, 106  
Fabritius, Albinus 96  
Fasch, Johann Friedrich 28  
Fechner, Manfred 20  
Federhofer, Helmut 89  
Feldmann, Fritz 91, 96  
Feller, Gottfried 27–48  
Fels, David 156  
Ferdinand II., Römisch-deutscher Kaiser 109, 163  
Ferino-Pagden, Sylvia 113  
Fett, Armin 16, 60  
Feyerabend, Ludwig 115  
Fiedler, Gottlieb 85  
Findinger, Arnold 185  
Findinger, Familie 181  
Fischer, Hans 185  
Fitzpatrick, Horace 67  
Flade, Ernst 167, 173  
Franck, Melchior 142, 159  
Frantzke, Georg 16

- Frenzel, Herbert A. 20  
 Freundt, Cornelius 101  
 Frey, Michael 185  
 Freyer, Adam 192  
 Friedel, Zacharias 146  
 Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen 74, 196  
 Friedrich I., Herzog von Sachsen-Gotha 17f., 24  
 Friedrich II., Herzog von Sachsen-Gotha 17, 19, 60  
 Friedrich III., Herzog von Sachsen-Gotha 19, 21, 24  
 Fritsch, Ambrosius 101  
 Fritsch, Thomas 87, 89, 92f., 96, 98, 100f., 142f., 155, 159  
 Fritzsche, Gottfried 188  
 Fuchs, Christian 185  
 Funcke, Christian 102  
 Fürstenau, Moritz von 183
- Gabrieli, Andrea 89  
 Gabrieli, Giovanni 89, 91, 118  
 Garbe, Daniela 97  
 Gastritz, Mathias 105  
 Gawelczyk, Henryk 91  
 Geisius, Johann 113–116  
 Gelbke, Johann Heinrich 16  
 Gerber, Christian 38  
 Gerber, Ernst Ludwig 71  
 Gerstmann, Martin 88  
 Gesius, Bartholomäus 100, 105, 119, 148, 150  
 Ghisi, Stefano 85  
 Giraffi, Alessandro 164  
 Gneuß, Gregor 109  
 Gobius, Gregor 150  
 Goltbeck, Petrus 182  
 Gondolatsch, Max 95, 109, 115, 142, 155  
 Görner, Johann Gottlieb 143  
 Gössel, Carl Friedrich 39  
 Gössel, Erdmann Gottfried 39  
 Gössel, Johann Gottlob 39  
 Gössel, Johann Heinrich 27–48  
 Gössel, Michael G. 29  
 Gottsched, Johann Christoph 102
- Götzel, Johann Joseph 204  
 Grandi, Alessandro 124  
 Grau, Jacob 156  
 Graun, Carl Heinrich 59  
 Graun, Johann Gottlieb 59  
 Gregor Lautenista 109  
 Greiling, Werner 24  
 Grellio, Gustav 190  
 Greve, Werner 122  
 Grimm, Heinrich 105, 119  
 Groeben, Christiane 164  
 Grosser, Samuel 148  
 Grotthuß, Dietrich Ewald Baron von 158  
 Gruber, Michael 195  
 Grüger, Heinrich 90  
 Grumbach, Wilhelm von 13  
 Gryphius, Andreas 148  
 Gude, Friedrich 147  
 Guden, Nicolaus 185  
 Gülденmeister, Josef 91
- Habicht, Jakob 185  
 Hackenbroich, Peter 185  
 Haenisch, Antonius 204  
 Haensel, Hans 157  
 Hahn, Klaus 185  
 Haltenhof, Johann Gottfried 67  
 Hammerschmidt, Andreas 29, 95, 99–102, 105, 109–113, 119, 141, 145f., 149f., 155f., 159, 189–192  
 Hampel, Anton 204  
 Händel, Georg Friedrich 45, 73, 75–78, 80, 85  
 Handl-Gallus, Jacob 89, 93, 98f., 105, 148, 150  
 Hänisch, Christoph 150  
 Harrant, Christoph Wilhelm von 165  
 Harrer, Gottlob 103f., 141  
 Härtel, Johann Christian (Christoph) 64  
 Hartmann, Michael 156  
 Hasse, Johann Adolf 59, 76, 196f., 204, 209  
 Haßler, Hans Leo 93, 188, 206  
 Hattasch, Dismas 71  
 Hauffe, Gregor 110  
 Haupt, Wilhelm 189  
 Hauschkon, Tobias 106

- Haym, Niccolò Francesco 85  
Hebenstreit, Pantaleon 69  
Heckel, Wolff 104  
Heide, Tobias van der 181  
Heigius, Johann 102  
Heiland, Maximilian 105  
Heinke, Johann Wenceslaus 101  
Heinz, Andrea 22  
Hellmer, Hans 181  
Hellmund, Christian Gottfried 147, 154  
Helmer, Hans 185  
Hensch, Zacharias 154  
Hennenberg, Fritz 64  
Hering, Karl Eduard 176  
Herman, Martin 101, 149  
Herpol, Homer 105  
Herrmann, Joachim 87  
Herrmann, Walther 186  
Heyde, Herbert 179f., 187  
Hilf, Christoph Wolfgang 167, 176, 178  
Hiller, Johann Adam 71, 103, 158f.  
Hobohm, Wolf 27  
Hoffmann, Carl Julius A. 92  
Hoffmann, David 185  
Hoffmann, Gottfried 147  
Hoffmann, Johann Christian 63  
Hoffmann-Erbrecht, Lothar 59f., 65  
Hollander, Christian 105  
Hopf, Udo 14  
Horn, Johann Caspar 28
- Jacobi, Tobias 146  
Jacobsen, Roswitha 22  
Jahn, Bernhard 75  
Jakobei, Pavel 166  
Jänichen, Karl 97  
Jecht, Richard 107, 115  
Jerin, Andreas 88  
Johann, König von Luxemburg 163  
Johann Friderich (von Görlitz) 97  
Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen 100,  
109, 163  
Joseph I., Römisch-deutscher Kaiser 196  
Josquin des Prés 98, 105  
Jung, Hans Rudolf 169  
Jungwirth, Johannes 193
- Kaiser, Marianne 165  
Karl Joseph von Habsburg 89  
Karl VI., Römisch-deutscher Kaiser 68, 196  
Karl von Habsburg 89  
Keiser, Reinhard 59, 76, 85  
Kerll, Caspar 177  
Kersken, Norbert 108  
Kindler, Tobias 157  
Kinkeldey, Otto 122  
Király, Peter 182  
Kirsch, Ernst 90f.  
Kleiner, Gottfried 147  
Klemm, Familie 187  
Klesel, Abraham 147  
Kleych, Václav 156, 165f.  
Knauer, Paul 90  
Knechtel, Johann George 204  
Knöfel, Johannes 89, 100, 105, 141, 143,  
150, 154f., 159  
Knoll, Christoph 147  
Knüpfer, Sebastian 124–129, 135, 137–140  
Koch, Johann Wilhelm 60  
Kohl, Leopold 176  
Köhler, Christoph 19  
Kolbuszewska, Aniela 93  
Komenský, Jan Amos (Comenius) 163, 166  
König, Johann Ulrich von 74, 204  
Königsmarck, Maria Aurora Gräfin von 74  
Konrad, Claudia 215, 218  
Koppe, Wilhelm Christoph 39  
Kral, Mikławš 160  
Kratzer, Christoph 156  
Krause, Bernhard 181f.  
Kreibich, Franz 204  
Krengel, Gregor 109, 145  
Krengel, Regina 109  
Krieger, Johann 95, 146  
Krüger, Ekkehard 122  
Krummacher, Friedhelm 27  
Kublik, Steffen 23  
Kuhnau, Johann 29f., 69  
Kunzen, Johann Paul 76, 85
- Landmann, Ortrun 207  
Landtmann, Peter 157  
Lange, Gregor 99

- Lange, Johann 167, 172, 177, 184  
 Langhans, Urbanus 101  
 Langius, Georg 145  
 Lasso, Orlando di 89, 91, 93, 97f., 105, 143,  
 150, 186, 205  
 Laubanus, Melchior 147  
 Lauffer, Georg 158  
 Lechner, Leonhard 186  
 Lediard, Thomas 75  
 Lehenmann, Stefan 177  
 Lehmann, Anton 184  
 Lehmann, Blasius 184  
 Lehrach, Felicitas 194  
 Leichamschneider, Michael 67  
 Leisentritt, Johann 157  
 Lemes, Andrea 105  
 Leopold, Silke 117  
 Leopold Wilhelm von Habsburg 89  
 Lerchenfels, Johannes Sixtus von 156  
 Lessing, Christian Gottlob 42  
 Lessing, Gotthold Ephraim 32, 42  
 Lieberwirth, Steffen 187  
 Liebhold 28  
 Liersch, Peter 187  
 Lindner, Friedrich 150  
 Löben auf Milkel und Teicha, Georg von 110  
 Lohr, Michael 99, 105  
 Lorenz, Franz 71  
 Losa, Giacomo 183  
 Luise Dorothea, Herzogin von Sachsen-  
 Gotha 19  
 Lully, Jean-Baptiste 76  
 Lütgendorff, Willibald Leo von 63  
 Luther, Martin 179  
 Lyra, Simon 89  
  
 Maciejewski, Tadeusz 90  
 Maistre, Mattheus Le 150, 186  
 Mandziuk, Józef 88  
 Marck, Paul Nikolaus 157  
 Markert, Joseph 204  
 Marschall, Werner 90  
 Martius, Klaus 66  
 Marx, Hans Joachim 76  
 Masaniello 164  
 Mattheson, Johann 59, 61, 68f., 75f., 85  
  
 Maucke, Christian 119  
 Maul, Michael 60, 122  
 Mauro, Ortensio 85  
 Meiland, Jacob 150  
 Meinert, Johann Heinrich 147  
 Meister, Joachim 102  
 Menzel, Karl Adolf 190  
 Mersmann, Hans 98, 102  
 Metastasio, Pietro 76, 85  
 Meusel, Georg Friedrich 60, 64f., 67  
 Michael, Rogier 184, 186  
 Michael, Tobias 127  
 Michel, Andreas 186  
 Miersch, Johann Gottfried 174  
 Milziz, Johann Glich von 104  
 Mitzscherlich, Birgit 194  
 Mizler, Lorenz Christoph 59, 71  
 Möller, Christian 97  
 Möller, Christoph 99, 102  
 Moller, Martin 101  
 Monavus, J. 105  
 Monte, Philippe de 89, 186  
 Monteverdi, Claudio 117, 119  
 Morawska, Katarzyna 87  
 Morawski, Jerzy 87  
 Morche, Gunther 117  
 Möser, Anton 204  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 75, 77  
 Müller, Christian 154  
 Müller, Ernst 186  
 Müller, Gerhard 23  
 Müller, Hans 185  
 Müller, Johann 156  
 Müller-Blattau, Joseph 129  
 Myler, Johannes 166  
 Mylius, Martin 102  
  
 Napp, Thomas 95, 148  
 Naumann, Johann Gottlieb 207f., 210  
 Nebel, Matthias 146  
 Negri, Francisco 204  
 Nesselthaler, Elias 14  
 Neumann, Matthias 145  
 Neumann, Samuel Traugott 114  
 Neumeister, Erdmann 27f., 35, 211–213  
 Neunherz, Johannes 147

Neuschel, Hans 182  
Nicius, Abraham 97, 145  
Nicolai, David 102f., 155, 173  
Nietzsche auf Sercha, Johann 109, 111  
Nonhardt, Franz 195  
Nöringer, August 184  
Nowak, Johann 156  
Nucius, Johannes 87, 89–91, 93, 97f., 141,  
143, 155, 159

Oelgeschläger, Melanie 17  
Opitz, Georg 150  
Opitz, Martin 78, 102, 147  
Orthulphus 87  
Ortloff, Friedrich 14  
Osten, Jenny von der 19  
Ottenberg, Hans-Günter 207  
Otto, Ephraim Gottfried 156  
Otto, Ephraim Jakob 156  
Otto, Johann 156

Paczkowski, Szymon 91  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 89, 91, 170  
Pallavicini, Stefano Benedetto 204  
Perckhaimer, Wolfgang 186  
Peter, Christoph 101  
Petermann, Georgius 166  
Peter von Zittau 163  
Petri, Georg Gottfried 97, 102, 104, 146  
Petri, Johann Samuel 146  
Petzoldt, Abraham 97, 158  
Petzoldt, Christian 158  
Petzoldt, Martin 158  
Pezel, Johann Christoph 95, 100, 105, 157,  
159  
Pfanzelt, Jörg 63  
Pfeifer, Gabriel Siegmund 30  
Pfundel, Ernst 143  
Phengius, Johannes 192  
Pinello, Giovanni Battista 150  
Pisendel, Johann Georg 204  
Poetici, Sebastiani 105  
Poetzsch-Seban, Ute 211  
Pohl, Bruno 114  
Pöllnitz, Karl Ludwig von 74  
Polster, Matthäus 204

Porta, Francesco della 120f.  
Postel, Christian Heinrich 76  
Praetorius, Johann Gottlieb 28  
Praetorius, Michael 97, 170, 183, 188  
Pranger, Melchior 181, 185  
Prinz, Ulrich 62  
Profe, Ambrosius 191, 206  
Puschmann, Adam 95f., 141f., 155  
Puschmann, Zacharias 96, 105

Quantz, Johann Joachim 61, 66  
Quellmann, Petrus 100, 105

Rajman, Jerzy 90  
Ranisius, Sigismund 99f., 105  
Raschke, Bärbel 19  
Räteln, Heinrich 145  
Raupp, Jan 160  
Rauschning, Hermann 122  
Rautenstrauch, Johannes 28  
Regnard, Jean-François 85  
Regnard, Jakob 145, 150  
Reich, Wolfgang 166, 193f., 198  
Reichard, Heinrich August Ottokar 19  
Reimann, Hans Georg 145, 158  
Reinecke, Jacob 156  
Reiner, Jakob 93  
Reipsch, Brit 75  
Renner, Melchior 145, 158  
Reuther,, Martin 107  
Rhein, Carl Joseph 204  
Rhon, Georg 101, 105  
Riccio, Giovanni Battista 186  
Richter, Ernst Friedrich Eduard 102  
Richter, Wilhelm 14  
Richter, Zacharias 102  
Riedel von Löwenstern, Matthäus 192  
Rieger, Johann Anton 204  
Rigatti, Giovanni Antonio 124  
Rimer, Georg 96  
Ristori, Giovanni Alberto 195, 197f., 204  
Ritter, Florian 145  
Ritter, Petrus 102  
Roemhildt, Johann Theodor 62  
Rohrmüller, Marc 16, 21  
Rolli, Paolo Antonio 85



- Rosenmüller, Johann 100, 105, 112f., 126f.,  
129, 141, 149f.
- Rothe, Johann Andreas 144
- Rudner, Albrecht 159
- Rudolfs II., Römisch-deutscher Kaiser 156
- Rudolphi, Friderich 18
- Rühling, Samuel 119
- Ruthner 204
- Rychnovsky, Ernst 108
- Sachs, Hans 96
- Saft, Paul Franz 194
- Salvi, Antonio 85
- Sannovius, Joachim 110
- Sartorius, Nicolaus 143
- Sass, Johann 189
- Scandello, Antonio 99f., 105, 150
- Schedlich, Jacobus 172
- Scheffler, Johannes (Angelus Silesius) 92
- Scheidt, Samuel 101, 105, 112f., 149f., 169,  
205f.
- Schein, Johann Hermann 99, 106, 112, 205f.
- Schelle, Johann 98, 102
- Schellhorn, Andreas 99, 156
- Scherer, Hans 167, 172
- Scherer, Sebastian Antonio 105
- Scheunchen, Helmut 141, 158
- Schicht, Johann Gottfried 102
- Schiff, Christian 146
- Schikaneder, Emanuel 75
- Schilling, Gustav 62
- Schlobach, Jochen 19
- Schmahl, Leonhardt Balthasar 159
- Schmid, Manfred Hermann 77
- Schmidt, Georg 24
- Schmolck, Benjamin 147
- Schön, Georg 109f.
- Schön, Jakob 110
- Schön, Vincent 144, 150, 157
- Schönaich, Hans Georg von 148
- Schramm, Johann Gottlob 173
- Schröder, Dorothea 75f.
- Schubert, Anton 204
- Schubert, Carl Eduard 167, 176, 178
- Schubert, Joseph 204
- Schulz, Hagen 101
- Schulz, Norbert 194
- Schürer, Johann Georg 197, 204
- Schütz, Heinrich 99f., 102, 105, 107, 118,  
205f.
- Schwab, Sigismund 147
- Schwedler, Johann Christoph 147
- Scribe, August Eugène 165
- Scultetus, Bartholomäus 107, 109
- Seckendorff, Veit Ludwig von 13, 17
- Sedulich, Bartholomäus 97
- Seibt, Jorgelus 204
- Seidel, Bartholomäus 145
- Seifert, Siegfried 194
- Seiffert, Max 122
- Serauky, Walter 38
- Seyler, Abel 22
- Sieber, Friedrich 187
- Silbermann, Gottfried 103, 167, 172,  
176–178
- Simonis, Gottfried 35
- Sitsch, Johannes 89
- Sossalla, Jan 92
- Spiess, Christoph Paul 148
- Springer, Valentin 183, 187
- Stampiglia, Silvio 85
- Starke, Reinhold 189, 191
- Steffani, Agostino 85
- Steltzner, Michael Gottlieb 74
- Stephan, Anton 197
- Stephan, Antonius 204
- Steude, Wolfram 118, 188
- Stoer, Heinrich 185
- Stoltzer, Thomas 93
- Stölzel, Gottfried Heinrich 20, 28, 59f., 62,  
64, 67–71
- Storl, Laux 186
- Strungkm Nicolaus Adam 98
- Sulzer, Johann Georg 71
- Sweelinck, Jan Pieterszoon 105, 170
- Swift, Jonathan 75, 86
- Telemann, Georg Philipp 28f., 35, 38, 59,  
73, 75f., 84f., 98, 104, 147, 154, 211f.
- Terrasson, Jean 75, 86
- Thamm, Joseph 89
- Theseus, Andreas 97, 145

- Ti(e)tze, Anton 204  
Timäus, Johann 147  
Titius, Justus 150  
Tonsor, Michael 186  
Trampeli, Christian Wilhelm 172, 174  
Trampeli, Friedrich Wilhelm 167, 174f., 177  
Trampeli, Johann Gottlob 167, 172f., 177  
Traugott, Carl Samuel 103  
Tresti, Flaminio 105  
Treubluth, Johann Friedrich 173  
Treviso, Giovanni Battista 124  
Tscherning, Andreas 147  
Tschörtner, Jeremias 156
- Uhlig, August 204  
Unverricht, Hubert 91  
Urban, Christoph Daniel 102  
Urban, Johann Christoph 102  
Utendal, Alexander 186
- Vaet, Jacob 105  
Ventzke, Marcus 22  
Viadana, Ludovico 105  
Vierhaus, Rudolf 23  
Vincentius, Petrus 102  
Vintzi, Georg 105  
Vogler, David Traugott 103  
Vogler, Johann Caspar 103  
Vogler, Johann Gottfried 29  
Volckmar, Tobias 146  
Vollhardt, Reinhard 155  
Vopelius, Gottfried 101  
Vorberg, Gregor 144, 154  
Vulpus, Melchior 99, 105, 119
- Wagenseil, Johann Christoph 96  
Waissel, Matthäus 109  
Walter, Johann 150  
Walter, Klaus 176  
Walter, Rudolf 90, 92  
Walther, Caspar 115f., 144, 158  
Walther, Christoph 184  
Walther, Johann Gottfried 91  
Waza, Karl Ferdinand 89  
Wecker, Christoph Gottlieb 143, 154  
Weindt, Georg 159
- Weise, Christian 102, 147f., 164f.  
Weiskopf, Adam 88  
Weiss, Silvius Leopold 59, 70  
Weiße, Michael 160  
Wend, Christoph Gottlieb 73–85  
Wenski, Christian Gottlob 173  
Wenzel, Cornelia 116  
Werlin, Johann 106  
Wich, Cyril von 75  
Widemann, Laurentius 150  
Widmann, Bernhard 91  
Wiedemann, Michael 144  
Wiermann, Barbara 144, 191, 205  
Wilhelm IV., Herzog von Sachsen-Weimar  
13  
Willisch, Christian Friedrich 39  
Winckler, Johann 87, 96–98, 100, 106, 143  
Winckler, Thomas 100  
Winterling, Aloys 18  
Winzeler, Marius 113  
Wircker, Johann 186  
Witt, Christian Friedrich 68  
Wollny, Peter 28, 60  
Wustmann, Rudolf 180
- Zacharias, Christoph 97  
Zangius, Nicolaus 159  
Zeidler, Peter 185  
Zelenka, Jan Dismas 166, 193f., 196–198,  
204  
Zeutschner, Tobias 99, 102, 106  
Zich, Franciscus 204  
Ziegler, Karl Gottlieb 159  
Zier, Johann Christoph 39  
Zinzendorf, Nikolaus Ludwig Graf von 159  
Zobel, Alfred 177  
Zschuck, Joachim 167–170, 172, 177

## Ortsregister

- Adorf 167, 172, 176f.  
Altenburg 17, 19, 22, 66, 148, 182, 184  
Alzenau 143  
Ansbach 98  
Antwerpen 120  
Augsburg 63, 96, 146, 164
- Bad Elster 167, 176  
Bautzen 39, 95, 100, 143, 146, 149,  
153–158, 160, 174, 176, 184, 194  
Bergamo 188  
Berlin 60, 68, 93, 111, 143, 151, 165f., 181,  
207, 210  
Berthelsdorf 144  
Beuthen 155  
Biedzychowice (s. Friedersdorf)  
Biestrzykowice (s. Eckersdorf)  
Bischofswerda 167, 174, 177, 184  
Böhmisch Leipa 156  
Bolesławiec (s. Bunzlau)  
Bolkenhain 145  
Bologna 182  
Brasov (s. Kronstadt)  
Braunschweig 122  
Bremen 100  
Breslau 59–63, 65–71, 87–89, 92f., 95–97,  
99f., 102, 111, 114, 142–149, 151, 154f.,  
157, 159, 165f., 182f., 187, 189–192,  
206f.  
Brieg 114, 146f., 154, 159  
Brüx 155  
Brzeg (s. Brieg)  
Bunzlau 92, 97, 146f., 150, 154, 158  
Bytom (s. Beuthen)
- Calau 28  
Carolath 70, 155  
Carthause 155  
Česká Lipa (s. Böhmisch Leipa)  
Chemnitz 30  
Cottbus 99f., 182  
Crostau 167, 176, 178
- Danzig 100, 122, 147, 151, 157, 159  
Döbeln 184  
Dornburg 169  
Dresden 19, 29, 31, 33–35, 38, 42, 45, 47,  
74, 76, 85, 99f., 103, 107f., 110, 117–119,  
142, 151, 158, 165f., 173, 176, 179f.,  
183–185, 187f., 193–198, 207–210
- Eckersdorf 155  
Eilenburg 181, 185  
Eisenach 13  
Elstra 156f.  
Erfurt 104, 180
- Florenz 68  
Frankenstein 109  
Frankfurt (Main) 100  
Frankfurt (Oder) 97, 107, 109, 147, 151  
Fraustadt 147f.  
Freiberg 29f., 39f., 99f., 110, 149, 156,  
176f., 180, 183, 186–188  
Freyburg 122, 147  
Freystadt 97, 145, 147  
Friedersdorf 154  
Friedland 157  
Friedrichsthal, Schloss 17, 19f.  
Friedrichswerth, Schloss 17f., 20  
Frýdlant (s. Friedland)  
Füssen 181f., 185
- Gdańsk (s. Danzig)  
Gebhardsdorf 146  
Geibsdorf 147  
Gera 67f., 70  
Gersdorf 32, 143  
Gleibsdorf 146  
Glogau 148  
Goldberg 147  
Görlitz 87, 89–93, 95–105, 107–116,  
141–151, 153–158, 161, 167, 173, 177  
Gotha 13–25, 59–71, 126f.  
Graz 96

- Greiffenberg 144, 146  
 Greifswald 157  
 Greiz 169  
 Grimma 98, 179, 184  
 Grimmenstein, Burg 14  
 Großenhain 40  
 Großschönau 102  
 Gryfów Śląski (s. Greiffenberg)  
 Guben 101
- Halle (Saale) 32, 112, 146, 151  
 Halsbrücke 176  
 Hamburg 73–77, 81, 83, 85f., 100, 158, 172,  
 181, 212  
 Hanau 67  
 Harpersdorf 147  
 Heidelberg 23, 100, 147, 154  
 Helbigsdorf 180, 187  
 Helmstedt 100  
 Hermannstadt 159  
 Hermsdorf 147  
 Himmelwitz 90f., 97, 143, 155  
 Hirschberg 144, 146f., 150, 155  
 Hunsdorf 157
- Jauer 145, 147, 150  
 Jelenia Góra (s. Hirschberg)  
 Jelgava (s. Mitau)  
 Jemielnica (s. Himmelwitz)  
 Jena 108
- Kamenz 27–48, 95, 146, 153, 167, 177, 184  
 Kieslingswalde 147  
 Kleinröhrsdorf 174  
 Köln 182, 185  
 Königsberg 100, 146, 158  
 Konitz 113  
 Krakau 88f., 111, 142  
 Kreuzburg 92  
 Kronstadt 159  
 Kupferberg 147, 185  
 Kynast 147
- Lähn 147  
 Landsberg 185  
 Lauban 95, 144–147, 151, 153–155
- Legnica (s. Liegnitz)  
 Leiden 147  
 Leipzig 29, 32, 60, 63, 66, 99f., 102, 110,  
 112, 122, 126f., 142–144, 147, 149–151,  
 157, 160, 165f., 172, 179–186  
 Leubus 92  
 Liberec (s. Reichenberg)  
 Liebstadt 29f., 39  
 Liegnitz 91–93, 97, 101, 143f., 146–151,  
 154, 157, 159  
 Löbau 30, 39f., 95, 98, 119, 122f., 127, 143,  
 146, 148f., 153, 155–158  
 Lockwitz 38  
 Lommatzsch 28  
 London 76, 85  
 Löwen 70  
 Löwenberg 59, 144f., 147, 158  
 Lubań (s. Lauban)  
 Lübeck 100  
 Luckau 98, 122f., 128  
 Lund 98  
 Lüneburg 122
- Magdeburg 180f.  
 Mainz 197  
 Marklissa 97  
 Meißen 100, 179  
 Memmingen 183  
 Merseburg 62  
 Mitau 158  
 Molsdorf, Schloss 20  
 Morlin 97  
 Most (s. Brüx)  
 Mügeln 98  
 Mühlbach 159  
 München 104  
 Muskau 39, 70, 148
- Naumburg 144, 154, 169  
 Neapel 164f.  
 Neisse 88f., 92  
 Neudorf 156  
 Neumarkt 145  
 Neusalza-Spremberg 176  
 Niederwiesa 144, 147, 154  
 Niederplanitz 169

- Nimosch 68  
 Nürnberg 63, 66, 96, 100, 104, 143, 149,  
 180, 182f.  
 Oelsnitz 167, 172, 177  
 Olmütz 88, 156  
 Olomouc (s. Olmütz)  
 Opava (s. Troppau)  
 Opole (s. Oppeln)  
 Oppeln 157  
 Oschatz 184  
 Ottendorf 29  
 Paris 85, 148  
 Passau 181  
 Pelplin 143  
 Pforta 179  
 Pirna 29, 45  
 Plauen 167–170, 172, 177, 180  
 Pötewitz 169  
 Potsdam 166  
 Prag 60, 68f., 71, 88, 91–93, 97, 100, 107,  
 151, 154, 156, 163f., 166, 210  
 Quedlinburg 180  
 Querfurt 122  
 Rambau (Rhambaw) 101  
 Randeck 180, 186f.  
 Rauden 90, 143  
 Rawitsch 97, 157  
 Regensburg 127  
 Reichenau 102  
 Reichenberg 153, 155f.6  
 Riga 158  
 Rochlitz 184  
 Rom 68, 148, 185, 193  
 Ronneburg 60  
 Roßbach 178  
 Rothenburg 144  
 Rudolstadt 64, 122  
 Rumburg 165  
 Sagan 97, 145, 155  
 Schlichtingsheim 70, 154  
 Schmiedeberg 147  
 Schneeberg 40  
 Schweidnitz 92, 144, 146f., 154  
 Sebes (s. Mühlbach)  
 Seeon 100  
 Seidenberg 146, 156f.  
 Seifersdorf 155  
 Sibiu (s. Hermannstadt)  
 Siedlisko (s. Carolath)  
 Slimnic (s. Stolzenberg)  
 Sondershausen 62, 64  
 Sorau 103, 146, 155  
 Sprottau 147  
 Stettin 100, 148  
 Stockholm 122  
 Stolpen 167  
 Stolzenberg 159  
 Straßburg 63  
 Stübendorf 89  
 Świdnica (s. Schweidnitz)  
 Szczecin (s. Stettin)  
 Szlichtyngowa (s. Schlichtingsheim)  
 Thomendorf 144  
 Torgau 184f.  
 Trautenau 144, 154  
 Trnava (s. Tyrnau)  
 Troppau 143, 154  
 Trutnov (s. Trautenau)  
 Tyrnau 159  
 Ulbersdorf 147  
 Ulm 100  
 Uppsala 122  
 Venedig 68, 85, 120, 124, 182  
 Versailles 18  
 Wachau 167, 175, 177  
 Warschau 93, 116, 166  
 Weida 108  
 Weimar 13, 23–25, 100  
 Wien 60, 67, 85, 89, 93, 100, 142f., 151  
 Wieżycč (s. Niederwiesa)  
 Wilthen 167, 175, 177  
 Wittenberg 28, 32, 96, 100, 147–149, 151,  
 153, 179f.

Wohlau 145, 158  
Wolfenbüttel 112  
Wrocław (s. Breslau)

Żagań (s. Sagan)  
Zedlitz 147  
Zittau 39, 95, 99–102, 109–111, 145–149,  
153, 156f., 159, 163–166, 190, 192  
Zodel 98  
Żary (s. Sorau)  
Zschorlau 169  
Zürich 108  
Zwickau 70, 98, 101, 155, 169, 184

# 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 Clauirtes Instrument“. Das Claviorganum, ein Instrument der Renaissance

Henry van der Meer, Die Saitenklaviere, die Domenico Scarlatti zu Gebote standen

Anfried 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 Muffats *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 Musikschiffahrt des frühen 19. Jahrhunderts  
Jaroslav Bužga, Die Kirchenkompositionen 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 Operntradition  
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: Heinrichens 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 Heinrichens 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  
 Katrin 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-Briefwechsels  
 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. Wieczorek, 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

Jahrbuch 2005. Musikgeschichte im Zeichen der Reformation / Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2006, 384 Seiten mit 27 Abbildungen und 13 Notenbeispielen.  
ISBN 3-937788-05-0

Laurenz Lütteken, Tradition – Reformation – Innovation. Das 16. Jahrhundert als musikhistoriographisches Problem  
Klaus Pietschmann, Te Lutherum damnamus. Zum konfessionellen Ausdrucks- und Konfliktpotential in der Musik der Reformation  
Alexander Steinhilber, Zwischen Unverfänglichkeit und Approbation. Überlegungen zum Repertoire eines Chorbuchs aus der Reformationszeit  
Birgit Heise, Darstellungen von musizierenden Figuren in und an sächsischen Kirchen im Jahrhundert der Reformation

Nicole Schwindt, Kontrafaktur im mehrstimmigen deutschen Lied des 16. Jahrhunderts  
 Wolfram Steude (†), Zur Musik im Neuen Stift des Kardinals Albrecht von Brandenburg in Halle  
 Andrea Lindmayr-Brandl, Neuer Glaube gegen Alte Macht. Spuren der Reformation im Salzburger Musikleben des 16. Jahrhunderts  
 Manuel Gervink, Zur Auffassung von Musik und Urbanität im Musikleben des 17. Jahrhunderts  
 Mathias Tullner, Die Zerstörung Magdeburgs 1631. Kontinuität und Diskontinuität der Stadtgeschichte  
 Jaroslav Bužga, Die feierliche Beisetzung der Gebeine des Hl. Norbert im Jahre 1627 in Prag  
 Martin Petzoldt, Zur Magdeburger Gesangbuchgeschichte  
 Thomas Synofzik, Ein Magdeburger Schulbuch für den Musikunterricht aus dem Jahr 1624  
 Uwe Förster, Über ästhetische Bildung an Magdeburger Schulen im 18. Jahrhundert  
 Armin Brinzing, Martin Agricola als Schulmann und Komponist  
 Jürgen Heidrich, Bemerkungen zum geistigen Umfeld der Cationes sacrae Gallus Dresslers von 1565  
 Joachim Kremer, Von Magdeburg nach Württemberg. Migrationsgeschichtliche Aspekte im Wirken Gallus Dresslers  
 Wolf Hobohm, Die Neuordnung der evangelischen Kirchenmusik am Dom zu Magdeburg von 1580 bis 1680  
 Brit Reipsch, Zu Aufgaben und Bedeutung des Organistenamtes am Magdeburger Dom im 18. Jahrhundert  
 Andreas Waczkat, Passionsmusiken in den Magdeburger Hauptkirchen 1722–1816  
 Mark Emanuel Amtstätter, Imaginäre Opern. Singende Deklamation und musikalisches Drama bei Klopstock und Rolle  
 Ralph-Jürgen Reipsch, Der Briefwechsel des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle  
 Guido Heinrich, „Dir aber donnern in die Seele Schlachten [...]“ Magdeburgs literarische Wende im Siebenjährigen Krieg  
 Hans-Joachim Kertscher, August Hermann Niemeyer im kulturellen Umfeld Magdeburgs  
 Christoph Wolff, Bach in Köthen - ein erledigtes Thema?  
 Michael Maul, Arno Werner zum Gedächtnis  
 Thomas Napp, Das Görlitzer Musikleben zwischen 1570 und 1650. Eine institutionsgeschichtliche Fallstudie der bürgerlichen Musikkultur im Oberlausitzer Sechsstädtebund  
 Alla I. Yankus, Eine unbekannte Handschrift von Johann Philipp Kirnberger in Sankt Petersburg  
 Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 2005

# ortus musikverlag

## Neuerscheinungen 2007/2008 (Auswahl)

### Musik zwischen Elbe und Oder

Carl Aug. Fr. Westenholz  
(1736-1789)

Ludwigsluster geistliche Musik  
(Zwei Choralkantaten und eine  
Kantate über Psalm 32)

hrsg. von Karl Heller  
om 34

für S, A, T, B, Chor, 2 Fl, Str, Bc  
Partitur (Leinen), om 34/1, ISMN M-700150-90-7 (122,25 EUR)

Philipp Dulichius  
(1562-1631)

„Praecursores“  
Stettin 1588-1593

hrsg. von Otfried von Steuber  
om 47

fünf- bis achtstimmige Motetten  
Partitur (Broschur), ISMN M-700150-65-5 (39,50 EUR)

Carl Heinrich Graun  
(1703/04 -1759)

„Kommt her und schaut“  
(Große Passion, GraunWV  
B:VII:5)

hrsg. von Bernhard Schrammek  
om 50

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 (152,00 EUR)  
Stimmensatz leihweise, om 50/2, ISMN M-700150-88-4

Johann Wilhelm Hertel  
(1727-1789)

Weihnachtsoratorium  
„Die Geburt Christi“ (1777)

hrsg. von Franziska Seils  
om 48 (erscheint I/2008)

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

Georg Philipp Telemann  
(1681-1767)

„Germanicus“ (Fsg. Leipzig  
1704/1710)

hrsg. von Michael Maul  
om 49 (erscheint I/2008)

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

Johann Theile (1646-1724)

Andächtige Kirchen-Music  
Acht Kantaten

hrsg. von Ekkehard Krüger  
mit einem Vorwort  
von Karl Heller  
om 66 (erscheint I/2008)

für ein bis vier Vokalstimmen  
und fünf bis zehn Instrumente  
Partitur (Broschur), om 66/1, ISMN M-700150-15-0

Thomas Selle (1599-1663)

Lobet den Herrn in seinem  
Heiligtum (Psalm 150)

Geistliches Konzert  
hrsg. von Alexander J. Svetko  
om 67 (erscheint I/2008)

für vier Vokal- und Instrumentalchöre  
Partitur (Broschur), om 67/1, ISMN M-700150-17-4

## Musikwissenschaftliche Literatur

- Christoph Henzel  
**Graun-Werkverzeichnis (GraunWV)**  
om 60 (= ortusstudien Bd. 1)  
Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun  
Hardcover, 2 Bde., 956 S. und 352 S. mit 239 Abb.  
ISBN 978-3-937788-02-9 (249,00 EUR)
- Ekkehard Krüger  
**Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin**  
om 61 (= ortusstudien Bd. 2)  
Katalog und Textteil  
Hardcover, 2 Bde., 336 S. und 1553 S. mit Abb.  
ISBN 978-3-937788-07-4 (238,00 EUR)
- Tobias Schwinger  
**Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts**  
om 62 (= ortusstudien Bd. 3)  
Katalog und Textteil  
Hardcover, 728 S. mit Abb.  
ISBN 978-3-937788-08-1 (98,00 EUR)
- Gerhard Poppe  
**Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur rezeptionsgeschichte von Beethovens Missa solemnis**  
om 74 (= ortusstudien Bd. 4)  
erscheint I/2008  
Broschur, 554 S. mit Abb.  
ISBN 978-3-937788-12-8 (54,00 EUR)
- Johann Anastasius Freylinghausen**  
Geistreiches Gesangbuch, Bd. I/2  
Text [Lied 396-758; Melodien-  
büchlein]  
hrsg. im Auftrag der Franckeschen Stiftungen zu Halle/Saale  
Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle; Im Max Niemeyer Verlag  
Tübingen, Satz & Layout: ortus musikverlag; in Kommission ortus  
musikverlag, ISBN 3-484-64202-5 (126,00 EUR)
- Ute Poetsch-Seban  
**Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister – Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jh.**  
Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen,  
Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.  
Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte  
(hrsg. von Wolfgang Ruf), Band 13  
ISBN 978-3-937788-06-7 (38,50 EUR)
- Konstanze Musketa (Hrsg.)  
**Johann Friedrich Fasch als Instrumentalkomponist Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 8. und 9. April 2005 im Rahmen der 9. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst**  
Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen,  
Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.  
Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte  
(hrsg. von Wolfgang Ruf), Band 14  
ISBN 978-3-937788-10-4 (29,90 EUR)
- Andreas Waczkat  
**Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer Gattung im Kontext bürgerlicher Empfindsamkeit**  
om 72, erscheint I/2008  
Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen,  
Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.  
Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte  
(hrsg. von Wolfgang Ruf), Band 15  
ISBN 978-3-937788-13-5

