

Die Mitte des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Zäsur

WERNER BRAUN

Das Thema meines Vortrags gehorcht zwar dem Diktat des Kalenders, der Reflexionen zum dreihundertfünfzigsten Jubiläum des Westfälischen Friedens verlangt, betrifft aber zugleich einen paradigmatischen Fall des sogenannten Epochenproblems. Denn die von der allgemeinen Geschichte 1648 markierte Zäsur von ungewöhnlicher, ja einzigartiger Tiefe wird nicht durch ein emphatisch als „neu“ gekennzeichnetes und anerkanntes musikalisches Werk mitgetragen. Stattdessen begleitet die eher rückwärts gewandte *Geistliche Chormusik* das große politische Jahr. Sie läßt fast vergessen, daß Schützens eigentlicher Beitrag zum Frieden die *Symphoniae sacrae* III von 1650 gewesen sind.

Man möchte von daher entweder eine totale Unabhängigkeit von musikalischer Stilgeschichte und politischer Ereignisgeschichte vermuten, oder man muß sich von der Vorstellung lösen, nur das als grundlegend „neu“ geltende Werk könne eine musikgeschichtliche Zäsur markieren. Doch der Begriff des Epochenstils steht ohnehin im Zwielficht. Und da die Vorstellung von „Epochen“ der Musik primär eine heuristische Hilfskonstruktion zum Verstehen von geschichtlichen Zusammenhängen ist, für die man Werke, Namen und Gattungen nach vorgefaßten Erwartungen filtert, ordnet und interpretiert, kann als das auslösende Moment auch ein künstlerisch unspezifisches Menschheitsereignis wie der Ausbruch eines Kriegs oder dessen Beendigung angenommen werden¹.

Eine solche 'Grenzüberschreitung' darf davon ausgehen, daß die Musiker von der Zäsur oder dem Zäsurvorgang unmittelbar berührt gewesen sind, wohingegen die Wirkungsmöglichkeit eines sogenannten 'Epochenwerks' wie Giulio Caccinis *Le nuove musiche* im jeweiligen Einzelfall nachgewiesen werden müßte. Die 'politische' Blickrichtung gewichtet ferner die Musikorganisation stärker als es die Stilgeschichte tut, denn die allgemeine Not oder der allgemeine Überfluß haben sich bei den Institutionen am deutlichsten ausgewirkt.

Drittens legt die sozialgeschichtliche Vorgehensweise einen elementaren Affektbegriff nahe, neben dem das „Lebensgefühl“ der geistesgeschichtlichen Methode blaß oder

1 Im Widerstreit zwischen dem erlebten Fluß von Geschichte und dem strengen Diktat des Kalenders befindet sich jede Epochenbestimmung. Die zählbaren und gezählten Jahrhunderte sind in der Regel für ein zusammenfassendes historisches Urteil allzu komplex, das Halbjahrhundert läßt sich besser 'begreifen'. Nach dem Verfall des Interpretationsmodells 'Stilgeschichte' und nach Aufgabe der Hypothese von einem wirkenden Zeitgeist spricht vieles für die Einteilung in Halbjahrhunderte, zumal runde Daten näherungsweise Bezüge erlauben: 1648 ist 'beinahe' 1650. Natürlich wechseln die Parameter. 1550 scheint die Konfessionsgeschichte und 1750 die Gesellschaftsgeschichte wichtiger als die politische Geschichte, die 1650 bestimmend war. Die traditionellen „Epochen“ füllen, modifizieren und sprengen das Raster. So sprach Raphael Georg Kiesewetter von der „Epoche Scarlatti. 1680 bis 1725.“ (*Geschichte der europäisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik*. [...], Leipzig 1834, S. 81-83.)

gar konstruiert wirkt. Denn die Kundgabe der Verzweiflung in ungezählten Musikwerken des 30jährigen Kriegs oder diejenige der überströmenden Dankbarkeit für die Zeit um und ab 1650 ist frei von jenen quasi-philosophischen Beimengungen, ohne welche keine Stilgeschichte auskommt. Ich werde diese drei Ansatzpunkte im folgenden näher ausführen, um dann zum Periodisierungsproblem zurückzukommen.

Wiederaufbau

Die Dauer des „Teutschen Kriegs“² entspricht dem Richtmaß einer menschlichen Generation. Wer bei Ausbruch der Feindseligkeiten an die zwanzig Jahre alt war, hatte bei Friedensschluß die ganze aktive Zeit seines Lebens im Anblick oder im Bewußtsein der Katastrophe verbracht, sofern er überlebte. Zu dieser echten „Kriegsgeneration“ gehörten etwa Heinrich Scheidemann (ca. 1595–1663) und Thomas Selle (1599–1663). Daß beide außerhalb der Kriegsschauplätze lebten und wirkten, nämlich in oder bei Hamburg, bezeichnet die Lage: Der eine war durch seine nordwestdeutsche Herkunft privilegiert, dem anderen war der Absprung rechtzeitig gelungen. Da er das höchste Musikamt in Hamburg innehatte, kam ihm eine Rückkehr in die zerstörte mitteldeutsche Heimat nicht in den Sinn.

Andere waren irgendwie davongekommen. Heinrich Grimm (1592/93–1637), der 'exulans' aus Magdeburg, fand als Kantor in Braunschweig eine kurze Lebensstellung. Der Kantor in Delitzsch Christoph Schultze (1606–1683), von dem wir eine Autobiographie besitzen, hatte auf dem Neumarkt bei Halle/Saale durch Plünderungen seine Instrumente, Bücher und Kleider verloren. Während der Schlacht bei Lützen (6./16. November 1632) geriet er zwischen die Kämpfenden und konnte sich nur unter Lebensgefahr in die Mauern seiner neuen Amtsstadt retten³. Und das sind noch längst nicht die traurigsten Beispiele.

Über die Leiden dieser Zeit und über die schwierigen Neuanfänge danach ist soviel geschrieben worden, daß die Mitteilung weiterer Details unterbleiben kann. Doch sei noch kurz auf Magdeburg geblickt, weil das Schicksal dieser einstigen deutschen Metropole an der Grenze von Mittel- und Norddeutschland in ähnlicher Weise ein negatives Maximum darstellt wie in unserem Jahrhundert das von Königsberg in Ostpreußen. Die Zerstörungen vom 10./20. Mai 1631 liefen auf einen Totalverlust hinaus. Nur Dom, Liebfrauenkirche und der südliche Teil des Domplatzes waren erhalten geblieben. Der Wiederaufbau dauerte länger als ein Jahrhundert⁴.

Doch Magdeburg war nicht überall. Es gab vom Elend verhältnismäßig unberührte Landschaften und Städte, und der Krieg gewährte Atempausen. Punktuelle Verödungen der Musik wurden kompensiert durch den Ausgleich woanders. Diese lokale Uneinheitlichkeit und der Phasencharakter der militärischen Ereignisse erschweren das Ge-

2 Günter Barudio, *Der Teutsche Krieg 1618–1648*, Frankfurt/M. 1985.

3 Arno Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 535–564, hier S. 546 f.

4 Ernst Neubauer, *Magdeburgs Wiederaufbau nach 1631*, in: Sachsen und Anhalt 3 (1927), S. 271; vgl. ferner „... gantz verbeeret!“ *Magdeburg und der Dreißigjährige Krieg. Beiträge zur Stadtgeschichte und Katalog zur Ausstellung*, Magdeburg 1998, S. 163.

sambild, auf das es epochengeschichtlich ja ankommt. Die zerrissene Situation läßt daher eine musikgeschichtliche Zustimmung zu dem bewußt provozierenden Urteil, die Zeit des Dreißigjährigen Krieges sei „eine der bedeutendsten Epochen in der Geschichte der europäischen Kunst“ gewesen⁵, nur bedingt zu – trotz Schütz, trotz erster venezianischer Opern und trotz französischer Hofballette. Die Skepsis folgt aus der Lage gerade in Sachsen-Thüringen, einer der auch im europäischen Maßstab verheißungsvollsten Musik-Landschaften.

Ohne Marshall-Plan und Währungsreform ging es damals auch andernorts nur langsam voran. Aber wie bei jedem Wiederaufbau war 1650 zunächst nicht an eine neue Lebensform gedacht, sondern an die Wiederherstellung der zwischenzeitlich vergangenen: Das erneuerte Alte ist das zunächst wirksame Neue. Der eben genannte Schultze fordert in einer seiner Eingaben „Restituierung der alten eingegangenen gebräuche“⁶. Er versteht darunter auch eine Entlastung bei seinen musikalischen Amtsverrichtungen, damit er selbst – so dürfen wir vermuten – zur Komposition von Musik und zur Vorbereitung von anspruchsvollen Musikaufführungen die nötige Zeit und Kraft erhalte. Seine Schulkollegen (Rektor, Tertius, Quartus) sollten also beim kirchlichen Liedgesang helfen, die Anfangsgründe der Musik lehren und die mehrstimmigen Schulgesänge anstimmen. Weitere Desiderata bezogen sich auf die Schuldisziplin. Eine neue Schulordnung (1655) trug den Eingaben Rechnung⁷. Zu den Wiederherstellungsarbeiten gehörten weiterhin Neuordnung von Kirchen- und Schulbibliothek, Neubau von Orgeln oder deren grundlegende Reparatur. Und dabei wurden intakte Gebäude bereits vorausgesetzt.

An fürstlichen Hofhaltungen ließ 'absolutistische' Pracht noch auf sich warten. Es ging patriarchalisch, wenn nicht sogar familiär zu, und man blieb auf die Hilfe altbewährter Institutionen angewiesen. Die Einweihungsfeiern für die Schloßkapelle in Gotha 1646 vollzogen sich mittels einheimischer und umliegender Schulchöre: Es gab noch keine Hofmusik auf dem Friedenstein. Von den drei offensichtlich ad hoc verfaßten großen geistlichen Konzerten stammten zwei aus der Feder des Thomaskantors in Leipzig, Tobias Michael⁸. In den Städten war das Ideal einer großen Klanglichkeit nur vor-

5 Thomas DaCosta Kaufmann, *Krieg und Frieden, Kunst und Zerstörungen, Mythos und Wirklichkeit: Überlegungen zur Lage der Kunst in Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg*, in: 1648. *Krieg und Frieden in Europa 2*, Ausstellungskatalog Münster u. Osnabrück 1998, S. 163.

6 Werner Braun, *Der Kantor Christoph Schultze (1606–1683) und die „Neue Musik“ in Delitzsch*, in: *Wiss. Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg X/4*, 1961, S. 1187–1225, hier S. 1200.

7 Ebd., S. 1202.

8 Max Schneider, *Die Einweihung der Schloßkirche auf dem „Friedenstein“ zu Gotha im Jahre 1646*, in: *SIMG 7* (1905/06), S. 308–313, hier S. 310 f. Armin Fett (*Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels [1749]. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Diss. phil. [mschr.] Freiburg/Br. 1952, S. 91–103, bes. S. 106), der auch handschriftliche Akten heranzieht, weist für die meisten erwähnten Titel die *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz (1619) und das *Cantional* von Johann Hermann Schein (1627) als Quellen nach. Für die fünf Incipits von Tobias Michael kann er nur eine (spätere) Konkordanz nennen. Da zwei der Michael-Werke aus dessen *Musikalischer Seelenlust* (1634/35 und 1637) stammen, bleiben als mutmaßlich originale *Concerti cum Capella Kommt her, lasset uns den Herrn frolocken à 6* und *Wohl denen, die ohne Wandel leben à 5*. Das dritte 'Auftragswerk' dürfte Schützens *Concerto Preise, Jerusalem, den Herrn à 6* gewesen sein.

übergehend und erzwungenermaßen in den Hintergrund getreten. Es ist keineswegs genuin „höfisch“. Eher stellte kammermusikalische Subtilitas im sakralen Rahmen etwas Neues dar. Es wurde denn auch als Verstoß am Ethos der kirchlichen Gravitas gerügt⁹.

Vom Lied zur Kantate

Um das dialektische Wechselspiel zwischen Kontinuität und Wandel mit Bezug auf die musikgeschichtliche Zäsur um 1650 wenigstens anzudeuten, sei auf die weltliche oder vorwiegend weltliche Kammermusik geblickt und damit auch auf Schützens vielzitierte Klage von 1653 über das Fehlen madrigalischer Dichtung in deutscher Sprache. Sie gibt einige Fragen auf. Denn der Meister selbst hatte ja in strophischen Madrigalen Opitz-Texten „in etwas eine gestalt einer italienischen Musik“ gegeben¹⁰. Und der stile recitativo – musikalische Erfüllung des eigentlich Madrigalischen – wäre nur im Wechsel mit Arien denkbar. Doch die deutsche madrigalische Kantate existierte noch nicht (ihre ersten deutlichen Spuren zeigen sich noch im schützischen Dresden bei Constantin Christian Dedekind 1670), und die deutsche Oper neuen Zuschnitts blieb zunächst an höfische Sonderfeiern gebunden. So scheint Schützens 'epochale' Wortmeldung allgemein die Unvereinbarkeit der neuen deutschen Dichtung mit seinem italienischen Musikideal zu belegen.

Doch nicht nur Martin Opitz hatte stilistisch versierte Vertoner gefunden (zunächst vor allem in Dresden), sondern auch seine Nachfolger bzw. Gesinnungsgenossen Simon Dach, Gottfried Finckelthaus, Paul Fleming, Johann Justus Schottel und Philipp von Zesen – um nur einige von ihnen zu nennen. Ab etwa 1640 erschienen die Vertonungen von Heinrich Albert, Johann Martin Rubert (Finckelthaus und Zesen¹¹), David Pohle (handschriftliche Fleming-Gesänge) und Andreas Hammerschmidt. Und keineswegs beharrte diese verjüngte Kunst beim Ritornell-Lied. Schützens Monteverdi-Nachahmungen hatten Früchte getragen¹².

Entsprachen sie der 'Saison'? Für den alten Schütz offenbar nicht, auch nicht für die ältere Musikwissenschaft, die vom Ideal des kompakten Lieds nicht loskam und dann ab 1680 eine „liederlose Zeit“ postulierte¹³, obwohl doch die nun mit Macht einsetzende deutsche Operngeschichte ohne das Strophenprinzip nicht denkbar wäre. Die Entwicklungen sind von Ideologien verdunkelt. Was zu Ende geht, ist das Ritornell-Lied, was überdauert, gehört in den weiten Bezirk des Kantatenhaften. Hellsichtig sucht Schütz den Weg zu 'der' Kantate.

9 Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982, S. 37 f.

10 Zuschrift an Caspar Ziegler in: Schütz GBr, S. 235 f.; Ziegler, *Von den Madrigalen*, hrsg. von Dorothea Glodny-Wiercinski, Frankfurt/M. 1971, S. 26 f.

11 Werner Braun, *Rubert, Zesen, Oldenburg. Musikalisch-poetische Konstellationen um 1650*, in: *Oldenburger Jahrbuch* 96 (1996), S. 53–78.

12 Werner Braun, *Konzertante Kazonette und Musiktheater*, in: Markus Engelhardt (Hrsg.), *in Deutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/Main u. a. 1996 (= *Perspektiven der Opernforschung* 3), S. 283–306, hier S. 283 f.

13 Hermann Kretzschmar, *Geschichte des Neuen deutschen Liedes. I. Teil: Von Albert bis Zelter*, Leipzig 1911 (Reprint Hildesheim 1966), S. 140–159.

Zur Musiklehre

Es wäre einseitig, das Phänomen eines Wiederaufbaus nur an den materiellen Dingen festzumachen. Für die ebenso wichtige mentale Dimension mag neben der umfassend wiederbelebten Musik die ihr zugeordnete Lehre entstehen. Sie vollzog sich im Unterricht oder im Selbststudium. Beides war in der Kriegszeit erschwert oder unmöglich, denn Lehrer mußten aufgesucht, Schriften auf den Weg gebracht werden, und das unter Bedingungen, die jedes Verlassen von Schutzzonen lebensgefährlich erscheinen ließen. Die Informationsübermittlung in Sachen Kunst hatte stagniert. Erst als Straßen und Wege wieder sicherer geworden waren, kam der Buchhandel in Schwung, setzten neue Kunstreisen ein.

Eine große Zahl wichtiger musiktheoretischer Schriften markiert die Jahrhundertmitte. Für den deutschen Sprachraum seien dafür Conrad Matthaei in Königsberg 1652, Johann Andreas Herbst in Frankfurt a. M. 1653 und Johann Crüger in Berlin 1654 genannt. Der restaurative Zug in dieser Trias tritt am deutlichsten in den vielen (unbelegten) Calvisius-Zitaten (1592) bei Crüger zutage.

Geradezu ideal liegen die Daten für zwei außerdeutsche Bücher: 1650 erschienen in Utrecht das *Compendium musicum* des René Descartes, das allerdings schon 1618 entstanden war, und in Rom die gewaltige *Musurgia universalis* des Athanasius Kircher. Wies Descartes eigentlich über die Musik hinaus – er beschreibt „mathematische Operationen der Vorstellungskraft“¹⁴ –, so bot Kircher manchem Berufsmusiker ungewohnte Erklärungen, nicht zuletzt dank einer ausgefeilten Stillehre¹⁵. Auch die handschriftliche Überlieferung bestätigt einen Neuanfang. Christoph Bernhard in Dresden wird rasch zu einer gefragten Autorität, und zwar sowohl durch seine traditionellen Kataloge zur Verbindung von Konsonanzen als auch durch seine neuartige Figurenlehre.

Das in diesen Schriften entworfene breite Spektrum der Musica reicht vom mathematisch Grundsätzlichen bis zum praktisch Besonderen. Ein gemeinsamer Trend läßt sich dabei kaum ausmachen – wenn man eine derart allgemeine Kennmarke wie „Vergewisserung der Grundlagen und Grundsätze“ scheut. Unsere auf Herausbildung einer Dur-Moll-Tonalität gerichtete Erwartung wird nicht in dem gewünschten Ausmaß bestätigt. Andreas Werckmeisters bekannte Grundsatzerklärung von 1687 fällt eigentlich schon in eine jüngere Epoche¹⁶.

14 Wilhelm Seidel, *Descartes' Bemerkungen zur musikalischen Zeit*, in: AfMw 27 (1970), S. 287–303, hier S. 300.

15 Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969 (= Studien zur hessischen Musikgeschichte 2), S. 256–265.

16 Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* [...], Frankfurt u. Leipzig 1687 (Reprint Hildesheim 1972), S. 124.

„Theatrische Compositionen“

Blättert man im ersten Band der Stammtafeln zur Geschichte der deutschen Staaten¹⁷, so überrascht die Menge der Neugründungen deutscher Hofhaltungen um 1650. Sie folgten aus dem Wunsch der Landesherrn, auch jüngeren Söhnen eigene standesgemäße Versorgungsbezirke in dem ausgebluteten Land zukommen zu lassen. Im albertinischen Sachsen entstanden laut Testament von Kurfürst Johann Georg I. vom 20.7.1652 die Fürstentümer Sachsen-Weißenfels, Sachsen-Merseburg und Sachsen-Zeitz¹⁸. Auf die kurfürstliche Primogenitur, bei der wesentliche Machtbefugnisse blieben, wirkte das belebend; Moritz Fürstenau beginnt seine Geschichte der Dresdner Hofmusik mit Kurfürst Johann Georg II. (1656–1680)¹⁹.

Sie ist nun nicht nur hier, sondern auch an den neuen Residenzen dreifach gegliedert. Waren in den Anstellungsverträgen für Hofkapellmeister im 16. Jahrhundert nur Kirche und Tafel für die Musik genannt worden²⁰, so kommt nun als dritter Bereich das Theater hinzu: Bei der Ernennung Vincenzo Albricis zum „würcklichen Capelmeister“ in Dresden, die Fürstenau auf 1656 ansetzt, ist von „Theatrischen Compositionen“ die Rede²¹. Wie für Albricis vorangegangene Tätigkeit am königlich schwedischen Hofe (Dezember 1652 bis Juni 1654)²² kommen dafür in erster Linie Ballette in Betracht.

Der Dresdner Urkundentext wurde zum Vorbild an anderen Hofhaltungen. In einem undatierten Entwurf für einen Rudolstädter „Capell Dir[ector]“ fehlt noch das Theater, was ihn in die Zeit vor den sogenannten Rudolstädter Festspielen verweist, also um 1660²³. Dagegen gewichtet die Anstellungsurkunde für den hallischen Hofkapellmeister David Pohle (August 1676 bzw. – Ausfertigung – 8. Februar 1677) die „theatri-

- 17 Wilhelm Karl Prinz von Isenburg, *Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten 1: Die deutschen Staaten*, Marburg 2/1953.
- 18 Hellmut Kretzschmar, *Zur Geschichte der sächsischen Sekundogeniturfürstentümer*, in: Sachsen und Anhalt 1 (1925), S. 312–343, und 3 (1927), S. 284–315.
- 19 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*, Dresden 1861, Reprint Hildesheim 1971 (= ders., *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 1. Theil).
- 20 So bei Thomas Mancinus in Wolfenbüttel 1587; vgl. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 55.
- 21 Dazu kommen Ausnahmeregelungen für „Unsern Alten verdienten Capelmeister Heinrich Schützen, oder auch Unsern Capelmeister“ Johann Andreas Bontempi; vgl. Fürstenau (wie Anm. 19), S. 160–162. Zum Theaterbereich nennt Erich Reimer (Art. *Tafelmusik*, in: HmT 1971, S. 2) Stuttgart (1657) und Ansbach (um 1680). – Auch auf Wien wäre zu verweisen (1678); vgl. Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637–1705)* 2, Wien 1968, S. 58.
- 22 Carl-Allan Moberg, *Vincenzo Albrici (1631–1696). Eine biographische Skizze mit besonderer Berücksichtigung seiner schwedischen Zeit*, in: Anna Amalie Abert u. a. (Hrsg.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1963, S. 235–246, hier S. 236 f.
- 23 Also etwa 20 Jahre vor Philipp Heinrich Erlebachs Anstellung, auf die das Dokument bisher bezogen wurde. Vgl. Bernd Baselt, *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714). Beiträge zur Mitteldeutschen Musikgeschichte des ausgehenden 17. Jahrhunderts*, Diss. phil. (mschr.) Halle 1963, Bd. 1, Kap. 1, u. Bd. 2, Anhang.

schen“ Arbeiten durch zweimalige Erwähnung stärker als Dresden²⁴. Und der hallische Text wurde am 23. Dezember 1680 unverändert für Johann Philipp Krieger in Weissenfels übernommen²⁵. An diesem Hofe beginnt eine Art Opernbetrieb erst 1688. Was die Kompetenzerweiterung aber für das Hofballett bedeutet, ist beim augenblicklichen Stand der Forschung²⁶ nicht sicher auszumachen.

Für die höfischen Musikveranstaltungen in Deutschland ab zweiter Hälfte des 17. Jahrhunderts hat Erich Reimer das Begriffswort „Divertissement“ herausgestellt. Er sieht es in Verbindung zur Hofoper und glaubt eine „Akzentverlagerung von der Prestige- zur Unterhaltungsfunktion“ zu erkennen²⁷. Das entsprechende deutsche Wort „Ergetzlichkeit“²⁸ ist durch Johann Krieger 1684 für eine dreiteilige Sammlung benutzt worden, die im ersten Teil „anmuthige“ Kirchenmusik enthält, im zweiten „ergetzliche Tafel Musicen“ und im dritten Musik zu „Theatralischen Sachen“²⁹. Dieser dritte Teil spiegelt Christian Weises Zittauer Theater und war – dem Vorwort zufolge – der die ganze Sammlung auslösende Bereich: Kirche und Kammer haben ihren traditionellen Rang verloren.

Der Fall „Krieger“ gewinnt insofern eine besondere Brisanz, als seit 1650 – und zwar von Dresden aus – das Ideal einer Kirchenmusik entwickelt worden war, das die traditionelle Ausgewogenheit von satztechnischer Richtigkeit und klanglicher Schönheit in der Musik³⁰ zu Gunsten der ersteren zu verändern suchte. Johann Theiles Werkverzeichnis von 1686 nennt für seine Messen im alten Stil (ohne Gloria!) die „regulas fundamentales Artis Musicae“ als Maßstab³¹. Die dadurch bewirkte Abschwächung der „suavitas“ soll fromme Andacht bewirken, und das wiederum spiegelt den Streit der sechziger Jahre um die Kirchenmusik, wie er durch die Theologen Christian Gerber und Hector Mithobius ausgefochten wurde. Der wiederentdeckte Palestrinastil ist nicht einfach eine erneuerte kirchliche „gravitas“, sondern ein etwas gewaltsames Konstrukt,

- 24 Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle* II, 1. Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs, Halle u. Berlin 1939 (= Beiträge zur Musikforschung 6/7), S. 235 f.
- 25 Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 151 f. Vgl. auch hier S. 63, Anm. 6.
- 26 Werner Braun, *Zur Gattungsproblematik des Singballetts*, in: Friedhelm Krummacher u. a. (Hrsg.), *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 26), S. 41–50.
- 27 Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991, S. 96. Vgl. auch Wolfgang Ruf, Art. *Divertissement*, in: HmT 1985, und Herbert Schneider, Art. *Divertissement*, in: MGG2, Sachteil 2, Kassel u. Stuttgart 1995, Sp. 1310–1355.
- 28 Bei Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 3, Leipzig 1862 (Reprint München 1991), Sp. 822, nur in der Bedeutung „Trinkgeld“.
- 29 Rafael Mitjana u. Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala* 1, Upsala 1911, Sp. 207–211.
- 30 Vgl. vom Verfasser, „Kunstmäßig“ und „anmuthig“: Zur Dichotomie des musikalischen Hörens im 17. Jahrhundert, in: Wolfgang Gratzner (Hrsg.), *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, Laaber 1997, S. 137–148.
- 31 Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek 1732*, Faksimile-Nachdruck hrsg. v. R. Schaal, Kassel u. a. 1953 (= DM I/3), S. 603.

das so neu wirkte wie der operistische Gestus, gegen den es sich wendete: Die Kirchenmusik hat gewissermaßen ihre Unschuld verloren³².

Tonfälle

Verharren wir noch bei der durch Krieger übergreifend auskomponierten „Ergetzlichkeit“, so wäre nach den Konsequenzen für das Hörverhalten zu fragen. Es zielt auf eine gleichsam mitschwingende Passivität. Die enorme körperliche Anstrengung beim Turnier, die im Ballett sublimiert fortlebt, ist im Auditorium eines Theaterraums verschwunden. Es geht um Kunstgenuß, auch in der Kirche. Die neue Form der „musicalischen Vesper“ (zu den drei Hohen Festen), wie sie in Weißenfels 1685 festgelegt ist³³, verlangt einen fast pausenlosen Einsatz der Hofkapelle, der Raum schafft für ein ästhetisches Hören. Textdrucke erschließen zumal solche kirchlichen Musikwerke, die mehrschichtig angelegt sind, etwa Passionshistorien. Daß die bisher auf Lied und Motette gegründete Gelegenheitskomposition hinter großen, durchgestalteten Formularen zurücktritt³⁴, paßt ins Bild, auch der Verzicht auf Notendruck bei kantatenhaften Anlagen zu besonderen Anlässen. Spezialisten lassen so nur die Wortfügungen nach außen: 1650 beginnt in Deutschland das Libretto-Zeitalter.

Eine Art Gegenbewegung befördert das häusliche Singen. Es vollzieht sich als *Praxis pietatis melica*, wie der Titel des „am meisten aufgelegten Gesangbuchs der Protestanten“³⁵ lautet: ohne zeremoniale Pracht. Im Mittelpunkt steht das Generalbaßsololied, nicht mehr der unbegleitete „Kirchenspsalm“ der Gemeinde und nicht mehr der Kantionalsatz des Schulchors. Schon in der dritten Auflage jener *Praxis* von 1648 befinden sich 170 Melodien des neuen Klangtyps³⁶, der einerseits viel 'Ausdruck' zuläßt, andererseits die Satzkunst beschneidet. Fraglos ist auch hier Genuß im Spiel gewesen, der eines hörenden Singens.

In dem damaligen musikalischen Formelmateriale gibt es Tonfälle, die – von der strengen Klanglichkeit der *Geistlichen Chormusik* weit entfernt – das mitschwingende Hören zu kennzeichnen scheinen. Sie verbinden sich gern mit daktylischen oder quasideaktylischen Texten, also mit einem damals 'neuen' Metrum³⁷. Es gründet auf couranti-

32 Auf die reich vorliegende Literatur zum damaligen Streit um die evangelische Kirchenmusik kann hier nur pauschal verwiesen werden.

33 Max Seiffert, Vorwort zu seiner Ausgabe von: *Johann Philipp Krieger (1649–1725). 21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig 1916 (= DDT 53/54), S. LXIV f.

34 Liesbeth Weinhold, *Die Gelegenheitskomposition des 17. Jahrhunderts in Deutschland. Nach dem Stand der westdeutschen RISM-Kartei*, in: Kurt Dorfmueller (Hrsg.), *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, Frankfurt u. a. 1972, S. 171–196, hier S. 196.

35 Walther Blankenburg, Art. *Crüger, Johann*, in: MGG 2, Kassel u. a. 1952, Sp. 1811.

36 Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt*, Bd. 6, Gütersloh 1893 (Reprint Hildesheim 1963), Nr. 558, S. 171 f.

37 Für dessen Durchsetzung bekanntlich August Buchner in Wittenberg (Dresden) viel getan hat. Vgl. auch Diane Marie McMullen, *Melodien geistlicher Lieder und ihre kontroverse Diskussion zur Bach-Zeit [...]*, in: Gudrun Busch u. a. (Hrsg.), „Geist-reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*, Halle u. Tübingen 1997, S. 197–210, hier S. 204–208.

scher Musik (mit gelängter zweiter Taktzeit im Dreiertakt)³⁸. Da die Courante um die Jahrhundertmitte in der Sarabande aufzugehen beginnt, die sich in den späten Kriegsjahren schon bei Andreas Hammerschmidt angekündigt hat, wäre auch nach Sarabandenliedern zu suchen. Eines davon kennen wir alle: Ahasverus Fritzschs „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“, das trotz der Beischrift „Courant“³⁹ in einer der Versionen den klopfenden Sarabandengang aufweist.

Fügen sich die herausgestellten Einzelzüge zum Bild einer von strukturgeschichtlichen Analogien geprägten Epoche zusammen? Die Frage verlangt außer dem Nachweis eines Anfangs auch den eines Endes. Geleitet von den großen politischen Vorgängen wäre der Abschluß des Holländischen Krieges (1679), in welchem eine europäische Allianz gegen Frankreich das 'Thema' war, die nächste Zäsur. Und wieder meinen wir nicht Festkompositionen aus diesem Anlaß, sondern musikalische Ereignisse und Verhältnisse zwischen den Punkten. Der gemeinsame Nenner von Politik- und Musikgeschichte heißt von 1650 bis 1680 etwa „Wiederaufbau“ und danach „höfische Machtentfaltung“.

Wie das erste Halbjahrhundert ist also das zweite eine kalendarische, nicht aber eine durch und durch sachliche Einheit. Da Geschichte aus Vorgängen besteht, sind die Zäsuren durchlässig, befindet sich „alles im Fluß“. Trends prägen das Bild, dort, ab 1650, die „Restituierung der alten eingegangenen gebräuche“ und dabei ein patriarchalischer, noch durchaus ständischer Zug, hier, ab 1680, eine weit ausgreifende „Ergetzlichkeit“ und die Regulierung der Pracht, wie wir sie in der Hofoper besonders deutlich erkennen. Die Kalendergrenze „1700“, die mit dem Ausbruch des großen Nordischen Krieges zusammenfällt, wird von dieser Entwicklung überdeckt und so musikgeschichtlich fast ausgelöscht.

Die weiteren Gliederungsmöglichkeiten des 17. und 18. Jahrhunderts stehen bei diesem Abriss nicht zur Diskussion. Doch auf das von Carl Dahlhaus aufgestellte Programm zur Strukturgeschichte und dessen Einlösung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ist grundsätzlich zu verweisen⁴⁰. Durch das Richtmaß der Generation (= dreißig Jahre) erhalten sowohl die allzulangen Zeiträume der stilgeschichtlichen Einteilung als auch die starren Zäsuren des Kalenders ein in unserem Zeiterleben angelegtes überschaubares Profil⁴¹.

Erscheint schon jede Periodisierung von Geschichte als ein Wagnis, so noch mehr die knappe Benennung der gewonnenen Zeiteinheiten. Denn die übliche modifizierende Stilbenennung – in unserem Fall etwa Mittel-, Hoch- oder gar Spätbarock – wäre obsolet und der Rekurs auf eine musikalische Großgattung – „Entfaltung der Hofoper“ für die Zeit 1680 bis 1720 – böte nur einen (wenn auch wichtigen) Aspekt. Es gibt offensichtlich weder für die Begrenzung noch für die Charakterisierung ein Patentrezept, denn stets kommt es darauf an, was der jeweilige Historiker für wichtig

38 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981 (= NHdb 4), S. 227.

39 Zahn (wie Anm. 36) Bd. 3, Gütersloh 1890 (Reprint Hildesheim 1963), Nr. 4931–4936, S. 236–241.

40 Carl Dahlhaus, *Systematische Musikwissenschaft und Strukturgeschichte*, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft*, Wiesbaden 1982 (= NHdb 10), S. 40–43; ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (= NHdb 6).

41 Werner Braun, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik*, Darmstadt 1977, S. 19–24.

oder für unwichtig hält⁴². In mancher Hinsicht wird man sich auch einigen können, so auf das Phänomen eines epochalen musikalischen Wiederaufbaus ab Mitte des 17. Jahrhunderts, eines Wiederaufbaus unter veränderten Bedingungen, die um 1680 eine neue Qualität im kulturellen und damit musikgeschichtlichen Gefüge bewirken.

42 Das kann sich im Rahmen einer lokalgeschichtlichen Einheit halten wie im großstädtischen Danzig, dem Friedhelm Krummacher seit etwa 1650 „ein eigenes Profil“ zuschreibt (*Ein Profil in der Tradition: Der Danziger Kapellmeister Baltasar Erben*, in: Eckehard Ochs u. a. [Hrsg.], *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdansk 28.11.–3.12.1993*, Sankt Augustin 1996 [= Deutsche Musik im Osten 8], S. 341–357, hier S. 341), oder im Rahmen einer Gattung: Günter Morche findet im Geistlichen Konzert Italiens die „Epochenschwelle der Jahrhundertmitte“ (*Monteverdi, sein Organist und sein Nachfolger: Carlo Filago, Giovanni Rovetta, Natal Monferrato. Einige Salve-Regina-Vertonungen im Vergleich*, in: Silke Leopold u. a. [Hrsg.], *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel u. a. 1998, S. 393–418, hier S. 407).