

Schütz-Miscellanea

WOLFRAM STEUDE

Der Historischen Musikwissenschaft steht es immer gut zu Gesichte, neben detaillierten Werkuntersuchungen, neben systematischen und biographischen Studien und dergleichen, so notwendig und – recht betrieben – erhellend sie sind, in ebenso intensiver Weise den Weg „ad fontes“ zu suchen, zu finden und zu gehen. Im folgenden befasse ich mich mit sieben kleineren Komplexen. Dabei handelt es sich um die Berufung Schützens nach Dresden, um den Komplex der Pirnaer Notenhandschriften aus der Mitte der 1620er Jahre, um Schütz und den Orgelbauer Gottfried Fritzsche, um den *Dialogo per la Pascua*, um *Dafne*, um die *Sieben Worte* und schließlich um die liturgische Verwendung von Werken Schützens in seiner Zeit, die keine liturgische Bestimmung erkennen lassen.

1. Heinrich Schütz' Berufung nach Dresden

Werner Dane hat den Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz mitgeteilt¹. Die Publikation dieser Korrespondenz – sie ist nicht ganz frei von Lesefehlern – geschah nach Quellen des hessischen Staatsarchivs Marburg und nach bereits erschienenen Abdrucken und vermittelt ein lebendiges Bild vom Interessenkonflikt zweier deutscher Territorialfürsten des 17. Jahrhunderts, eines mächtigen und eines weniger mächtigen. Landgraf Moritz von Hessen-Kassel wollte Schütz unbedingt behalten, Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen wollte ihn unbedingt haben. Das Verhältnis beider war ohnehin sehr gespannt durch Moritz' radikalen Versuch, seinem Land die calvinistische Glaubens- und Kirchenverfassung zu diktieren, wobei ihm der Marburger Theologieprofessor und ehemalige kryptocalvinistische Dresdner Superintendent Gregor Schönfeld behilflich war – für Johann Georg, den Hüter des „reinen Luthertums“, ein „rotes Tuch“. Wir wissen, wie das Ringen um den von beiden Fürsten als höchst begehrenswert eingeschätzten Organisten und Komponisten ausging: Heinrich Schütz blieb in Dresden.

Drei im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden befindliche Schriftstücke, die Dane nicht bekannt geworden waren, enthalten den Entwurf zu einem nicht abgeschickten Brief Johann Georgs an Landgraf Moritz und die Konzepte zu zwei Schreiben des Kurfürsten an seinen Geheimen Rat, den „Reichspfennigmeister“ und in allen Fragen des Geisteslebens und der Kunst zuständigen Berater Christoph vom Loß (1574–1620), dessen Verdienst es schon gewesen war, Hans Leo Hassler 1608 und Michael Praetorius 1614 nach Dresden zu ziehen. Das erste Schreiben stammt aus dem Jahre 1615, die beiden anderen sind von 1616.

Loß entwarf 1615 folgenden Brief des Kurfürsten an den hessischen Landgrafen²:

1 Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: ZfMw 17 (1935/36), S. 343–355.

2 SHStA, Loc. 7323, *Cammer Sachen Anno 1615, Erster Theil*, Vorgang 50.

Hochgeborner Fürst, freundlicher lieber vetter, vater und Gevatter, Wir mögen Euer Liebden freundvetterlich nicht bergen, daß Wir derselben Organisten Heinrich Schützen, als wir erfahren, daß er in seinem patria zu Weißenfels und also in der Nähe sey, anhero beschreiben laßen. Wiewohl wir uns nun freundlich verstehen, Euer Liebden werden uns dasselbe vetterlich zugut halten, Haben wir doch nicht unterlaßen mögen, Euer Liebden davon bericht zu thun, Freundlich bittende, Sie wolle Ir solche beschehene abforderung nicht laßen zuwider sein. Er solle zu rechter Zeit von uns dimittirt werden und sich wider in seinen dinst einstellen. Das verdienen wir umb Euer Liebden, Dero Wir ohne das alles liebs und guts zu erzeigen geneigt, ieder zeit willig.

Datum Dreßden am 20. Martij Anno 1615 Johann Georg

Dieses ganz auf Freundlichkeit abgestimmte Schreiben ist nicht abgesandt worden, Dane hätte es sonst mitgeteilt.

Zur Situation: Schütz, seit seiner Rückkehr aus Venedig 1613 Zweiter Hoforganist in Kassel, war schon einmal, 1614 anlässlich der Taufe des nachmaligen Administrators des Erzstifts Magdeburg, Augustus, nach Dresden gekommen und also dort bekannt. Er weilte im März 1615 quasi auf Urlaub in seiner Heimat Weißenfels. Der Kurfürst beorderte seinen Untertanen nach Dresden – wohl auf die Benachrichtigung des Weißenfelser Kreishauptmanns Gottfried von Wolfersdorf hin, eines musikalischen Herrn, bei dem Johann Hermann Schein kurz angestellt war, ehe er nach Weimar ging –, und Schütz blieb nichts anderes, als zu gehorchen. Erst im Nachhinein bat Johann Georg den Dienstherrn Schützens Moritz um Verzeihung für diesen Eingriff in dessen Recht – und schickte das nicht einmal ab. Dass Johann Georg bzw. Loß Heinrich Schütz gegen den Willen Moritzens nicht wieder wegließen, geht zunächst aus dem Anstellungsvertrag Schütz' als „Organist und Director der Musica“ zum Termin Trinitatis 1615³, sodann aber aus allen folgenden Schreiben der hessisch-sächsischen Korrespondenz deutlich hervor. Der von Dane mitgeteilte folgende Brief Johann Georgs an Moritz vom 25. April 1615⁴ geht über eine freundlich gehaltene Entschuldigung weit hinaus und artikuliert des Kurfürsten bzw. Loß' feste Absicht, Schütz wenigstens „ein paar Jahre“ in Dresden zu behalten, bis man einen geeigneten Musiker für die Hoforganistenstelle habe, nachdem man ihn in Italien hat ausbilden lassen. Das hatte man ernstlich nicht vor, denn Schütz war von vornherein der Wunschkandidat.

Die beiden Schreiben an Christoph vom Loß aus dem Jahre 1616 gewähren einen interessanten Einblick in die Schaltzentrale des Dresdner Hofes und sind Reaktionen des Kurfürsten auf den von Dane mitgeteilten Brief Loß' an den Kurfürsten vom 11. Dezember 1616, der seit Fürstenaus Mitteilung 1849 mehrfach abgedruckt wurde⁵. In ihm macht Loß klar, dass man Schütz unbedingt brauchet, nicht nur als Organist, sondern für alle andere Musik auch. Beide Schreiben vom 12. Dezember, also dem folgenden Tag, haben ähnliche Inhalte.

Das eine ist ein persönlich gehaltenes Anschreiben des Kurfürsten an Loß⁶:

Johann George etc.

Vester Rath und lieber getreuer, Wir haben euer schreiben empfangen und darauß ablesend verstanden, was an Uns Landgraf Moritz zu Heßen Liebden des musici Heinrich Schützen und seiner abforderung halber gelangen

3 SHStA, Loc 32439, *Churfürstlich Sechß: HoffBuch* Anno 1615: „400 fl. Heinrich Schütz Organist und director inclusis eines knobens unterhalt. Trin. 1615 an zu rechnen.“

4 Dane (wie Anm. 1), S. 344.

5 Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*, Dresden 1849, S. 54; Wilhelm Schäfer, *Sachsen-Chronik für Vergangenheit und Gegenwart*, Erste Serie, Dresden 1854, S. 509 f.; Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 80 f.

6 SHStA, Loc. 7324, *Commer Sachen Anno 1616, Ander Theil*, Vorgang 323, fol. 474^v.

laßen. Auch wie Ir vermeinet, das hochgedachten Landgrafen Liebden zu beantworten sein möchte, und demnach das begrifne schreiben underzeichnet, thun euch solches hierneben vollzogen übersenden, gnedigst begehrende Ir wollet solches durch der Postreuter einen, Veit Forcheim oder Christian Pirnern fortschicken.

Nachdem Ir aber in dem schreiben darneben andeutet, das Ir vermeinet, des Landgrafen Liebden sollte zu gantzlicher erleubnüß sein, Heinrich Schützens, zu bewegen sein und das Otto von Starschedel hierunder gute servitia proponiren könnte, Alß thun Wir Euch über das ein ander schreiben zusenden, Und sind gnedigst zufrieden, das Ir euch zu ermeltem von Starschedel begehrt, von diesen sachen mit Ime redet, und das neben Unserm schreiben, er ebner maßen das seinige mit abgehen laßen möchte. Wir euch in antwort und zur nachrichtung nicht bergen. [...]

Datum Sitzenroda am 12. Decembris Anno 1616.

Otto von Starschedel war hessischer Kanzler, zugleich aber kursächsischer Untertan und sollte nach dem Willen des Kurfürsten mit gleicher Zielsetzung an Landgraf Moritz einen Brief absenden. Das Schreiben, das Johann Georg als von ihm „unterschieden und vollzogen“ zitiert, ist dasjenige vom 13. Dezember 1616, das als Ausfertigung im Marburger Archiv erhalten und bei Dane abgedruckt ist⁷.

Zugleich erhielt Loß einen zweiten Brief des Kurfürsten als Legitimation für das Gespräch mit Otto von Starschedel, der sich gerade auf seinem Gut Rödern bei Radeburg in der Nähe Dresdens befand. Der Wortlaut dieses Legitimationsschreibens⁸ ist folgender:

An Christoff vom Loß Johann George etc.

Vester Rath und lieber getreuer, Wir mögen euch nicht bergen, das Unnsere fr[undlicher]. lieber vetter, vater und gevatter, Herr Moritz, Landgraf zu Heßen uns unlangst zugeschrieben, und darbey gesucht, damit Seiner Liebden musicus, Heinrich Schütz, welchen Sie Uns vor anderthalb Jarn, auß freundschaft bißher gelaßen, wiederumb nach Cassel abzureisen erleubet werden möchte.

Nun haben Wir Uns zwar gegen Seine Liebden zu bedancken, das Sie bemelten Iren musicum bey Uns zu zeit über ufwarten laßen, dieweil uns aber seine exercitia musica nicht wenig belieben, so möchten wir denselben noch gern ein Zeitlang oder [ganz und] gar, do es sein könnte bey Uns behalten. Und thun euch Unnsere antwort uf Seiner Liebden schreiben hiermit übersenden, welches Ir ferner fortzuschicken wißen werdet. Dieweil Wir aber vermercken, das der Veste Unser lieber getreuer Otto von Starschedel zu Rödern und Gotha noch in dieser landart sich ufhellet, Alß begeren Wir gnedigst, Ir wöllet euch zu Ime Starschedel begeben, Unnsere gnedigsten groß Ime anmelden, Und darneben euch bemuehen, das er Starschedel ein schreiben an mehr hochgedachtes Landgraf Moritz zu Heßen Liebden abgehen laßen, Und darin sovil motiven anführen damit gedachter Heinrich Schütz gar bey uns gelaßen werden könnte, Das weren Wir gegen Ime Starschedeln in ander wege in gnaden zuerkennen geneigt Und Wir haben es euch, dem Wir ohne das mit gnaden wol gewogen, nicht bergen wollen, Ir volbringet auch hieran Unsere gefellige meinung.

Datum Sitzenroda am 12. Decembris Anno 1616.

Die Ausfertigungen beider Schreiben sind höchstwahrscheinlich nicht erhalten geblieben, denn das gesamte Inventar des Loß-Schlusses Schleinitz bei Lommatzsch in der Nähe Meißens existiert nicht mehr. Lediglich einige Gutsakten zusamt dem interessanten Bibliotheksinventar haben sich erhalten⁹. Dane teilt das Schreiben Starschedels vom 16. Dezember 1616 an Moritz von Hessen mit und den am selben Tag abgeschickten Brief Schützens an seinen Kasseler Dienstherrn¹⁰, aus dem hervorgeht, wie peinlich der ganze Vorgang für Schütz selbst war.

Der Fortgang ist bekannt: Moritz verzichtete vorerst ganz auf Schütz, der Anfang 1617 seine Sachen aus Kassel abholte. Im Januar 1619 machte Moritz nach dem Tode des Kasseler

7 Dane (wie Anm. 1), S. 348 f.

8 SHStA, Loc 7324, *Cammer Sachen Anno 1616, Ander Theil*, Vorgang 323, fol. 473^{r-v}.

9 SHStA, Gutsarchiv Schleinitz-Petzschwitz, Nr. 1366, *Inventar Schleinitz und Loßsches Haus Dresden 1664*.

10 Dane (wie Anm. 1), S. 349.

Hofkapellmeisters Georg Otto (um 1550–1618) noch einen letzten, wiederum vergeblichen Versuch, Schütz nach Kassel zurückzuholen. Um 1617 muss die Ernennung Schützens zum Hofkapellmeister erfolgt sein – wann genau, wissen wir nicht. Rein formal war ihm bis zu dessen Tod 1621 der „Capellmeister von Hauß aus“, Michael Praetorius, vorgesetzt, der in den Gehaltslisten stets vor Schütz rangiert¹¹. Schützens Dresdner Dienstzeit wird 1672, am Ende seines Lebens, mit 57 Jahren angegeben, d. h. seine Anstellung Trinitatis 1615 stellte für ihn und seine Umgebung im Nachhinein den definitiven Beginn seiner Anstellung am kur-sächsischen Hof in Dresden dar¹².

2. Die Pirnaer Musikhandschriften und Schütz

In den Musikhandschriften des Depositums Pirna der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden¹³ haben sich eine Reihe von Frühfassungen Schützscher Werke erhalten, dazu Arbeiten des Dresdner Hoforganisten und Veters von Schütz, Anton Colander, und Stücke, die sich als Vorlagen für Schütz- und Colanderkompositionen erwiesen¹⁴. Es ist vorgesehen, einen der Supplementbände der Neuen Schütz-Ausgabe für diesen ganzen Komplex und andere damals oder seitdem neu aufgefundene Werke zu reservieren. Im Vorgriff auf diesen Band möchte ich hier nur ein Problem herausgreifen: Anton Colander als Schütz-Schüler. Der 1590 in Weißenfels geborene und schon 1621 in Dresden verstorbene Colander war der Sohn des zeitweiligen Weißenfelder Bürgermeisters und Organisten Heinrich Colander, der in zweiter Ehe Euphemia verwitwete Schütz geheiratet hat; ihr erster Mann Matthes Schütz war ein Bruder von Heinrichs Vater Christoph¹⁵.

Arno Werner nannte 1911¹⁶ einen Rechnungsbeleg der Weißenfelder Stadtkasse aus dem Jahre 1616 über einen ungenannten Betrag „Hofforganisten Anton Colander zu Dresden auff dessen Wissenschaft vorehret“. Ihm entspricht ein anderer Eintrag (jetzt mit Angabe der Summe), demzufolge die Stadtväter 1 Schock 24 Groschen „einem guten Freunde uf Dresden in bewußter Sache pro honorario“ bezahlten.

In welchem Fach war Anton Colander Schüler von Heinrich Schütz? War er Orgelschüler oder Kompositionsschüler? Ersteres scheidet wohl aus, denn für die Bestallung als Organist am Kurfürstenhof dürfte die abgeschlossene Ausbildung zum Orgelspieler die Mindestvoraussetzung gewesen sein. Dennoch sei in Erinnerung gerufen, dass Schütz zunächst als

11 Vgl. etwa SHStA, Rentkammer-Rechnungen, Nr. 187, 1620–1621, Quartal Crucis 1620, Bl. 141b:

„Den Instrumentisten vff ¼ Jahr Crucis A° 1620:

50 fl Michael Praetorio Capellmeistern vnd Directorn der Musica von Hauß aus

100 fl Heinrich Schützen Capellmeistern – 18 fl 15 gr 9 pf Idem uf seinen Jungen Michel Grundt vf 2 ½ Monat vom 3. Decembris Anno 1619 biß vfm 15. Februarij Anno 1620 Erstmals.“

12 Vgl. das Ende des *Lebens-Lauff* im Anhang zu Martin Geiers Leichenpredigt, Dresden 1672 „Nachdem er in die 57 Jahr Churfürstlicher Sächsischer Capellmeister gewesen [...]“. Vgl. Moser (wie Anm. 5), S. 198.

13 Wolfram Steude, *Die Musik-Sammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), Nr. 85 (S. 180–183), 92 (S. 188–192), 94 (S. 194–198).

14 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 12 (1968), S. 40–74, hier vor allem S. 40–58.

15 Eberhard Stimmel, *Herkunft und Abstammung von Heinrich Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genalogie*, in: Schütz-Konferenz Dresden, Tl. 1, S. 99–111, besonders S. 105.

16 Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 46.

Organist an den Dresdner Hof berufen wurde, quasi als später Nachfolger des 1612 gestorbenen Hans Leo Hassler. Er muss sich in seiner ersten Dresdner Zeit vor allem organistisch betätigt haben. Es liegt nahe, dass er Orgelschüler gehabt hat. Aber wir wissen auch, dass Schützens eigene Lehre bei Giovanni Gabrieli sowohl das Orgelspiel als auch die Komposition umfasste. Das Hauptgewicht des Unterrichts, den Colander durch Schütz erhielt, hat sicher auf dem Komponieren gelegen. Nun erhebt sich auch hier die Frage, wie denn solcher Unterricht ausgesehen hat. Am Beispiel von Gabriel Möllich und seinen geistlichen Madrigalen ist Werner Braun ihr bereits nachgegangen¹⁷ und auch Wolfgang Horn hat sie erörtert¹⁸.

Nach meinen Beobachtungen an den Stücken in Mus. Pi 8 und Mus. Pi 57¹⁹ ergibt sich für solchen Unterricht eine andere Facette: Neben der unumgänglichen theoretischen Grundlegung, vielleicht anhand eines Lehrwerks – ich habe nachweisen können, dass Christoph Bernhard im Besitz der *Istitutioni harmoniche* des Gioseffo Zarlino in der Auflage Venedig 1573 gewesen ist²⁰; vielleicht hat auch Schütz danach unterrichtet – muss ein wichtiges Element des Unterrichts der Vorgang des Abschreibens fremder Werke gewesen sein, die dann umzuformen waren. Das vorhandene Werk, das man bei der langsamen Arbeit des Kopierens gründlich kennenlernt, wird zum Rohmaterial für ein neues.

Ich meine, folgende sieben Umarbeitungsschritte aus den geistlichen Konzerten in den Pirnaer Handschriften erkennen zu können²¹:

1. Aus einem lateinischen geistlichen Konzert wird ein anderes lateinisches geformt: Anton Colanders *Magnificat sexti toni* geht auf Orazio Scalettas *Magnificat sexti toni* zurück (Mus. Pi 8 und Pi 57).
2. Aus einem lateinischen geistlichen Konzert entsteht ein deutsches: Das anonym in Mus. Pi 8 und Mus. Pi 57 überlieferte *Magnificat a due* dient als Ausgangsmaterial für Colanders Hohelied-Dialog *Wo ist denn dein Freund hingangen*.
3. Aus einem deutschen geistlichen Konzert wird ein motettisch-madrigalischer Satz auf deutschen Text: Das geistliche Konzert *Aller Augen warten auf dich* von Johann Wagner (ein sonst unbekanntes Dresdner Kapellmitglied bis 1620) für zwei hohe Stimmen und Generalbass wird zu dem dreistimmigen Satz umgearbeitet und mit dem Namen Schützens versehen; es ist als SWV 429a–430a bekannt. Da diese Stücke durch Schütz' Hand einem zweifachen weiteren Verwandlungsprozess unterlagen – ich meine die dreiteilige Motette „Oculi omnium“ in den *Cantiones sacrae* 1625 SWV 88–90 und die deutschen Stücke „Das Benedicite vor dem Essen“ bzw. „Das Gratias nach dem Essen“ in den *Zwölf Geistlichen Gesängen* 1657 SWV 429 und 430 –, können wir eine spannende Werkgenese verfolgen, zu der im angekündigten Supplementband Stellung genommen werden soll²².

17 Werner Braun, *Schütz als Kompositionslehrer: Die „Geistlichen Madrigale“ (1619) von Gabriel Möllich*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 69–92.

18 Wolfgang Horn, *Die Kompositionslehre Christoph Bernhards in ihrer Bedeutung für einen Schüler*, in: SJB 17 (1995), S. 97–118.

19 Steude (wie Anm. 13), Nr. 85 und 94.

20 Wolfram Steude, „...vndt ohngeschicket werde, in die junge Welt vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“ *Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof*, in: SJB 21 (1999), S. 63–76, besonders S. 74.

21 Zu den im folgenden unter a) bis g) zitierten Werken vgl. Steude (wie Anm. 14), S. 42–55.

22 Zu diesem Komplex hat sich jüngst auch Heide Volckmar-Waschk geäußert: *Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz, Entstehung, Texte, Analysen*, Kassel u. a. 2001, S. 258–266.

4. Ein motettisch-madrigalischer Satz wird zu einem geistlichen Konzert umgearbeitet: Luca Marenzios Madrigal „Deh poi ch'era ne' fati“ (7. Madrigalbuch, 2. Auflage 1600) dient als Ausgangsmaterial zu dem unter Schützens Namen laufenden *Ach Herr, du Schöpfer aller Ding* SWV 450a (Mus. Pi 8 und Pi 57), aus dem dann wieder ein deutsches geistliches Madrigal (SWV 450) wird.
5. Aus einem italienischen konzertierenden Generalbass-Madrigal wird ein deutsches madrigalartiges Gebilde: Claudio Monteverdis „Una donna fra l'altre honesta e bella“ (6. Madrigalbuch 1614) dient in gewisser Weise zum Ausgangsmaterial für *Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet* zu vier Stimmen, anonym in Mus. Pi 8.
6. Aus einem doppelchörigen deutschen Konzert wird ein kleines geistliches Konzert zu zwei Stimmen und Generalbass. In Mus. Pi 57 steht, mit der Autorangabe Schützens versehen, *Ein Kind ist uns geboren* für zwei Tenöre und Basso continuo, aus dessen einer erhaltener Singstimme deutlich abzulesen ist, dass es sich dabei um die Oberstimme eines mehrstimmigen Satzes handelt. Das Ganze lässt den Rückschluss auf ein doppelchöriges Konzert Schützens zu. Dieses Reduktionsverfahren entspricht bekanntlich Viadanas Begründung, kleine geistliche Konzerte zu schreiben, wie sie in der Vorrede zu seinen *Cento concerti ecclesiastici* 1602 nachzulesen ist, die durch die Nachdrucke durch Nikolaus Stein in Frankfurt auch hierzulande bekannt waren.
7. Schließlich geht es um die Verarbeitung von Kirchenliedern zu kleinen geistlichen Konzerten, die Colanders kompositorische Hauptleistung darstellen. Eine Reihe von in den Pirnaer Handschriften anonym überlieferten Konzerten lässt sich ohne Risiko den mit seinem Namen verbundenen Arbeiten zuordnen. Neben den Pirnaer Quellen sind es die lange nach Colanders Tod 1643 in Dresden erschienenen kleinen geistlichen Konzerte *Varii variorum [...] excellentissimorum musicorum Concertus*²³ mit insgesamt 25 Stücken (darin zwölf von Colander), die nach Schützens Unterricht fragen lassen. Vermutlich hat dieser erst später den Gedanken gehabt, die Kompositionslehre seiner Schüler mit einem Opus geistlicher Madrigale abschließen zu lassen, wie es bei Gabriel Mölich und Johann Klemm geschah, wohl in Erinnerung an Gabriellis Praxis. Hier geht es um eine Sammlung von kleinen geistlichen Konzerten, die etwa gleichzeitig mit denen Scheins, den *Opella nova* 1. Teil von 1618, entstanden sein müssen. Von Colanders etwa gleichzeitigem Mitschüler bei Schütz, Johann Vierdanck, dessen Unterricht 1616²⁴ bezeugt ist, ist allerdings derartiges nicht bekannt geworden.

Der angekündigte Supplementband wird außerdem die Frühfassungen von drei Schützkonzerten bringen. Diejenigen von „Anima mea liquefacta est“ SWV 263/64, jenem Konzert, das sich in gewandelter Form im 1. Teil der *Symphoniae sacrae* (Venedig 1629) wiederfindet, werfen die spannendsten Fragen auf. Konrad Küsters Diskussionsbeitrag²⁵ wird hier eine wichtige Rolle spielen. (Die zwölf Colanderkonzerte sind es wert, in einem Einzelheft publiziert zu werden: Es handelt sich um zwei einstimmige lateinische, zwei zweistimmige lateinische Konzerte, fünf deutsche Choralkonzerte zu zwei, eines zu drei Stimmen, ein Magnificat zu drei Stimmen und um den erwähnten vierstimmigen Hohelied-Dialog.)

23 RISM 16437. Laut RISM enthält der Druck allerdings nur zehn Stücke von Colander.

24 Schütz GBr, Nr. 2, besonders S. 40 und Anm. 9 (S. 320).

25 Konrad Küster, *Opus primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 260–267.

3. Der Dresdner Hoforgelbauer Gottfried Fritzsche und Heinrich Schütz

Die Frage nach dem Organisten Heinrich Schütz ist schon mehrfach angeklungen. Wenn man den Blick über auf die Dresdner Hofkünstlerschaft insgesamt wandern lässt, dann muss man feststellen: Nicht nur Schütz und seine z. T. herausragenden Hofmusiker sind unsere Beachtung wert, sondern auch Künstler wie Giovanni Maria Nosseni und Sebastian Walther als Hofarchitekten und -bildhauer, zugleich als Verantwortliche für die Festinszenierung, Wilhelm Dilich, ehemals im Dienst Moritz von Hessens, in Dresden vor allem als Innenarchitekt tätig, später Wolf Caspar von Klengel – alle diese waren zu unterschiedlichen Zeiten Kollegen von Schütz am Hofe und erlebten genauso wie er Höhepunkte des Schaffens und nahezu unverwindbare Tiefschläge. Zu diesen künstlerischen Kollegen – wir nennen noch aus der dichtenden Zunft Johann Seussius, Christian Brehme, David Schirmer und Constantin Christian Dedekind –, ist unbedingt der „Churfürstlich sächsische Hof-Organmacher“ Gottfried Fritzsche (1578–1638) zu rechnen, von dessen höchst bedeutsamen Orgeln in Sachsen, Franken, Thüringen und Niedersachsen heute fast nichts mehr erhalten ist. Wir wollen hier Fritzsches Lebensgang und Werk nicht im Detail ausbreiten, sondern weisen nur auf ein paar Berührungspunkte hin, die sich zwischen ihm und Schütz zwischen 1614/15 und etwa 1630 ergeben hatten.

Hans Leo Hassler, 1608 aus Ulm nach Dresden gekommen, verstarb 1612 in Frankfurt, wo er sich zusammen mit den sächsischen Hofmusikern aufhielt, als die deutschen Kurfürsten den Habsburger Matthias zum Kaiser wählten. Ich konnte wahrscheinlich machen, dass Hassler vor allem wegen eines neu zu errichtenden Orgelwerks in der Schlosskapelle nach Dresden berufen worden war²⁶. Die treibende Kraft war auch hier Christoph vom Loß. Hasslers Disposition modifizierte der Hoforgelbauer Gottfried Fritzsche etwas, als er das Orgelwerk vier Jahre nach Hasslers Tod endlich in Angriff nahm. Bei der Suche nach einem Hassler ebenbürtigen Organisten kam ab 1612 zuerst der Nürnberger Johann Staden ins Gespräch²⁷ – August Nörmiger, der das Amt 1612 versah, wurde von Loß als „baufällig“ beurteilt²⁸ und starb 1613. Michael Praetorius übernahm im selben Jahr Kapellmeisterpflichten, da Rogier Michael seit 1612 nicht mehr diensttauglich war, fungierte demnach nicht als Organist. Man besaß nun eine wunderbare neue Orgel neben der alten kleinen Orgel von 1553²⁹, nur keinen entsprechenden Organisten, bis, wie schon erwähnt, der zweite Kasseler Hoforganist Schütz 1614 zum ersten Male nach Dresden kam und im Jahr darauf mehr oder weniger gegen seinen Willen hier festgehalten wurde. Schützens Berufung war zunächst diejenige an die Fritzsche-Orgel, zugleich aber auch eine in die Kapell-Leitung, als Praetorius 1615 keine Mienne machte, endgültig in Dresden zu bleiben, was ihm allem Anschein nach angeboten worden war. Seit etwa 1616 fungierte dann als neu berufener Organist Anton Colander.

26 Wolfram Steude, *Beobachtungen zur Funktion der Dresdner Fritzsche-Orgel im 17. Jahrhundert*, in: ders. u. Hans Günter Ottenberg (Hrsg.), *Theatrum Instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu Historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999*, Schneverdingen 2003 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 11), S. 163–169.

27 Von Fürstenau (wie Anm. 5, S. 47) irrtümlich als „Johann Stader“ zitiert.

28 SHStA, Loc. 7331 *Cammer Sachen 1612*, Schreiben des Christoph vom Loß an Kurfürst Johann Georg I. vom 8. Juli 1612: „[...] So machet sich auch Augustus ziemlich baufällig [...]“

29 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Orgelbaukunst in Sachsen. Vortrag*, Dresden 1861, S. 3–19, bes. S. 10–14.

Weshalb die Fritzsche-Orgel keinen der ersten an ihr wirkenden Organisten animiert hat, Orgelmusik zu komponieren, wissen wir nicht³⁰. Weder von Schütz und Colander noch von Praetorius aus dessen Dresdner Jahren gibt es solche. Später hat lediglich der Schützschüler Johann Klemm für die Orgel komponiert³¹, auch nicht nach der Mitte des Jahrhunderts Adam Krieger. Ein Grund dafür dürfte die strenge Anweisung des Hofes gewesen sein, die Orgel möglichst zu schonen – das falscheste, was man damals hat machen können. Bei alledem muss man freilich in Rechnung stellen, dass möglicherweise beim Brand des Hofnotenarchivs 1760 im damaligen Prinzenpalais neben zahllosen anderen Werken auch handschriftlich vorhandene Orgelkompositionen Dresdner Hoforganisten vernichtet wurden.

Für das Stimmen und die Reparaturen war Fritzsche selbstverständlich zuständig. Verbesserungen an seinem Dresdner Werk hat er mit Sicherheit nur in Absprache mit Schütz vornehmen können. Wir hören noch davon.

Fritzsche baute etliche Orgeln außerhalb Dresdens, so 1619 in der Bayreuther Stadt- und Hofkirche. Bekanntlich wurde dieses Werk durch Johann Staden, Heinrich Schütz, Michael Praetorius, Samuel Scheidt und – es ist der einzige Musikdilettant unter ihnen – Heinrich Posthumus Reuß eingeweiht. Der lateinische Bericht Scheidts von dieser Bayreuther Orgelweihe in der Vorrede zu seiner *Prima pars Concertuum sacrorum* (Hamburg 1622) – der Druck ist Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig-Lüneburg und Heinrich Posthumus Reuß gewidmet – ist lesenswert, besonders deshalb, weil die Musiker die Leitung der Figuralmusik dem Reußen überlassen hatten, der eine solche Aufgabe augenscheinlich gut bewältigen konnte³². Schütz und Fritzsche dürften die Hin- und Rückreise zusammen gemacht haben.

Von 1622 existiert ein autographes Schützs Schreiben, das bislang nicht bekannt war³³. Es ist eines der vielen, manchmal „Memorial“ genannten Erinnerungsschreiben Schützens, die

30 Diese Frage stellte sich mir bereits 1996 in dem in Anm. 26 genannten Aufsatz.

31 Vgl. Johann Klemm, *Partitura seu Tabulatura*, Dresden 1631; außerdem Wolfram Steude, Artikel *Klemm, Johann* in: MGG2, Personenteil 10 (2003), Sp. 258–260.

32 SSWV 71–84. Aus der Dedikationsvorrede (*Concertus sacri* I–VI, hrsg. v. Hans Grüss, Leipzig 1971 [Samuel Scheidts Werke 14]): „Ego in DN. RUTENO meo (ignosce affectui, & patere) admiror summam erga Musicos benevolentiam, non verbis tantum significatam, sed re ipsa probatam. Memini, & ut quam diutissime de vivo prædicare possim, Tu DEUS annue, certe quam diu vivam, meminero, quanta animi voluptate beatam illam animam Michaelæm Prætorium, Henricum Schuzium, & me, non tamquam Orpheos exilio desolatos inter bestias, sylvas saxa & canentes, aut inter Delphinas, tanquam Arionas navigio præcipitandos, sed in aula Illustri BIRUTHINA, in consessu Principum & Magnatum DEI summi laudes concinnantes audieris, quanta cura & singulari dexteritate chorum Musicum IPSE adornaris, instruxeris, quanto amore nos immerentes prosecutus fueris, adeo, ut TE MUSICORUM omnium non fautorem, non Patronum vel Mæcenatem, sed SUMMUM DIRECTOREM ultro & sponte professus & pollicitus sis.“ („Ich bewundere an meinem Herrn Reuß – verzeihen Sie die Bewegung meines Gemüts und dieses Lobopfer – sein sehr großes Wohlwollen den Musikern gegenüber, das sich nicht so sehr in Worten zu erkennen gibt, als vielmehr durch die Sache selbst erprobt ist. Eingedenk dessen könnte ich lang und breit, solange ich lebe, erzählen – du geneigter Gott – und ich werde mich sicherlich, solange ich lebe, erinnern, mit welchem Vergnügen des Gemüts Sie [...] Michael Praetorius, Heinrich Schütz und mich das Lob Gottes des Allerhöchsten singen hörten, nicht wie Orpheuse, in der Fremde verlassen zwischen wilden Tieren in Wald und Steinwüste singend oder wie Arionen zwischen den Delphinen, als sie vom Schiff hinabgestürzt werden sollten, sondern am Hofe des Erlauchten Markgrafen von Bayreuth, in Gesellschaft von Fürsten und Herren. Ich erinnere mich, mit welcher Sorgfalt und einzigartigen Gewandtheit Sie selbst den Chorus musicus zierten und anleiteten, mit welcher Liebe Sie uns, die wir es nicht verdienen, begleitet haben, so weit gehend, dass Sie unaufgefordert und freiwillig von allen Musikern nicht (nur) als Gönner, Patron und Mäzen, sondern als Oberleiter anerkannt und geachtet werden [...].“)

33 SHStA, Loc. 7327/2, *Commer Sachen 1622*, Bl. 154a. Eine Unterschrift fehlt, die Schrift ist jedoch eindeutig diejenige Schützens.

gedacht waren für den Vortrag des Oberhofmarschalls, des Hausmarschalls oder eines anderen hohen Hofbeamten beim Kurfürsten. Es betrifft den gerade in Wolfenbüttel bzw. in der Braunschweiger Gegend weilenden Gottfried Fritzsche und lautet:

Wegen des Orgelbawes in der Chur. S.[ächsischen] Schloskirchen zu Torga.

An Vnsers gnedigsten Herrn Orgelmacher, genandt Gottfried fritzsch, soll ein befehl gemacht werden, das nach schleuniger verfertigung seiner zu Wolffbüttel vndt im landt zu Braunschweig unter handen habender arbeit, Er sich förderlichst zu Dresden einstellen, bey unserm gned(igen) h(ern) anmelden, vndt gnedigster ordinantz wegen erbauung eines newen Orgelwercks auf dem Churf(ürstlichen) haus Torga, gewertig sein soll. Dieser befehl soll durch Henrich Schützen Capellm(eister) zu Dresden, dem Orgelmacher sicherlich zugeschicket werden.

Schütz fungiert hier auch in Orgelbau-Angelegenheiten als verantwortlicher Kapellmeister, dessen Anregung dann unmittelbar in folgenden kurfürstlichen Befehl an Fritzsche mündete. Das Konzept³⁴ lautet:

An den Orgelmacher Gotfried Fritzschen Johann Georg etc.

Getreuer, Wir haben dir vor deßen zu verfertigung etlicher orgelwerckh, in das land zu Braunschweig Vnd nach Wolfenbüttel zu reißen erlaubt, Wann wir dann nunmehr deiner Person selber bedörffen, So bevelen Wir dir, du wollest dich solcher gestalt in deiner arbeit fort fordern, das du so balden so geschehen möglich, alhier wieder anlangest, vnd was Wir dir anmelden laßen werden, gepürlich verfertigen mögest. Daran geschicht etc. (Unsere gnädige Meinung.) Datum Dreßden am 10. Aprilis 1622.

Fritzsche hatte in den Jahren zwischen 1620 und 1623 die Orgeln in Wolfenbüttel (BMV), Braunschweig (St. Katharinen), Harbke (bei Helmstedt) und Wolfenbüttel (Schlosskapelle) zu bauen – ein Riesenprogramm³⁵. Die Torgauer Orgel in der Schlosskirche wurde erbaut, aber wesentlich später, was eine um 1629 geschriebene Bestellung von Material (Holz, Zinn etc.) durch Fritzsche besagt³⁶. Sicherlich hatten die Mängel an der Vorgängerorgel während der berühmten Torgauer Hochzeit 1627 den Neubau unausweichlich gemacht.

Herzog Christian von Braunschweig, „erwählter Bischof des Stifts Minden“, richtete am 11. September 1628 ein Schreiben an Kurfürst Johann Georg I., in dem er um Entschuldigung bittet wegen der verspäteten Heimreise Gottfried Fritzsches aus Celle nach Dresden. Schütz' nähere Verbindung mit der Braunschweigisch-Lüneburgischen Nebenresidenz Celle datiert erst aus dem Ende der 1640er Jahre, als er dort einen Vertrag als Kapellmeister „von Haus aus“ besaß³⁷. Fritzsches rege Orgelbautätigkeit im Bereich der Welfenhöfe von Dresden aus besagt jedoch, dass Kursachsen und die Höfe Wolfenbüttel, Hannover und Celle zumindest in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in enger Verbindung standen, was sich deutlich auch in der Biographie Schützens niederschlug.

Im Dresdner Aktenstück *Die Renovirung der Schloß-Capelle zu Dreßden*³⁸ finden sich weitere Orgelbau-Belege: Vom 18. Januar 1629 datiert ein Bericht Fritzsches an den Kurfürsten über die Reinigung beider Orgeln in der Schlosskirche und den Einbau von vier neuen Stimmen „nach der Niederländischen Arth“, der zugleich die Klage enthält, er sei sechs Jahre lang nicht mehr bezahlt worden und habe alles, was er besaß, verpfänden müssen. Am 23. April

34 Ebd., Bl 152a (Befehl des Kurfürsten an Fritzsche).

35 Wolfram Hackel, Art. *Fritzsche, Gottfried* in: MGG2, Personenteil 7 (2002), Sp. 167–169.

36 SHStA, Loc. 4452, *Die Renovirung der Schloß-Capelle zu Dreßden betr. 1628–1661*.

37 Jost Harro Schmidt, *Heinrich Schützens Beziehungen zu Celle. Ein Beitrag zur Schütz-Biographie*, in: Sagittarius 2 (1969), S. 36–38.

38 Siehe Anm. 36.

1629 erläutert er in einem weiteren Schreiben, er habe bei der Renovierung der Schlosskirchenorgeln

ein Trommeten werck von pergamen pfeiffen beneben einer zimbel drinnen verfertigett, so gantz bequem von einem gemach in das andere kann gebracht werden, daran auff's wenigste dreißigk taler verdienet worden.

Offenbar war das „Trommetenwerck“ aus Pergamentpfeifen nicht identisch mit den vier neuen Stimmen nach niederländischer Art. Das Portativ mit den Pergamentpfeifen dürfte – ähnlich dem Portativ aus der Fritzsche-Werkstatt im Londoner Victoria-and-Albert-Museum³⁹ – vor allem für das private Musizieren in den Wohnräumen des Schlosses gedacht gewesen sein. All diese orgelbaulichen Unternehmungen Fritzsches können nicht ohne Schützens Willen und Wissen erfolgt sein.

4. *Dialogo per la Pascua* SWV 443

Ute Omonsky (Jena) machte mir vor längerer Zeit die Generalbassstimme eines Werkes zugänglich, die die Angaben enthält „a. 5 H. Schütz“ und ein Textincipit „Wir dancken dir“. Diese Noten gehören zum Schlusssatz des Schützschen *Dialogo per la Pascua* (SWV 443). Die instrumentale Bassstimme dieses Schlusses des Auferstehungs-Dialogs ist in nicht weniger als fünf Exemplaren vorhanden: Drei davon befinden sich in Kassel, wo auch die lange Zeit für ein Notenautograph Schützens gehaltene Partitur überliefert ist⁴⁰, eine weitere habe ich in ehemals Grimmaer Musikalien des 17. Jahrhunderts entdeckt⁴¹, und die fünfte ist die erwähnte aus den Kantoreimusikalien Neustadt an der Orla in Thüringen. Drei von ihnen sind für einen Vergleich miteinander relevant: die Stimme, die wahrscheinlich von einer Kasseler Hand unter die Partitur gesetzt wurde – die beiden anderen dort sind Kopien dieser Stimme –, und die beiden aus Grimma und Neustadt. Hinzu zu nehmen ist ein Pirnaer Inventarhinweis, wonach das Werk für „5 et 10 voc.“ geschrieben worden ist.

Die von Johann Klemm geschriebene Partitur – ich habe darüber unlängst berichtet⁴² – trägt die Angabe „à 4“, die Grimmaer Stimme den Vermerk „à 10“, das Pirnaer Inventar „5 et 10“ und die Stimme aus Neustadt „à 5“. Wir haben es demnach bei der Kasseler, unter den Augen Schützens entstandenen Partitur – die Textschrift stammt von ihm – offenkundig mit einer um mehrere Stimmen reduzierten Variante zu tun. Eine höherstimmige Erstfassung wird demnach in ihrem ersten Teil, dem eigentlichen Dialog, fünf Stimmen besessen haben. Die fünfte Stimme, der Bass, ist leicht aus dem obligaten Instrumentalbass der Kasseler Partitur herauszuentwickeln. Dass in der Partitur der Singbass fehlt und der Tenor nicht identisch ist mit dem Orgelbass, legt diese Möglichkeit ganz nahe. Der Pirnaer Inventarvermerk „à 5 et 10“ indes wirft eine Frage auf: Was bedeutet „et 10“? Joshua Rifkin meinte während eines Gesprächs vor vielen Jahren, es ginge dabei lediglich um Duplierstimmen. Allein: Bei fakultativ hinzugefügten Duplierstimmen müsste korrekterweise die Stimmenzahlangabe „à 5 vel

39 Freundlicher Hinweis vom Kollegen Frank-Harald Greß.

40 Landesbibliothek Kassel, Mus. Ms.2° 49 x.

41 SLUB, Mus. 1479-E-502.

42 Wolfram Steude, *Ein Schütz-Fragment und Anmerkungen zu Kasseler Schützquellen*, in: Ulrich Konrad u. a. (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, S. 219–233.

10“ lauten. Das „et“ scheint mir auf einen zehnstimmigen Schlusssatz hinzuweisen, vermutlich in doppelchöriger Anlage zu je fünf Stimmen. Da von diesem Schlusssatz nur die Generalbassstimme in mehreren Exemplaren überliefert ist, ist man darauf angewiesen, sie allein befragen zu müssen. Das aber lässt sich gut machen, indem wir nunmehr drei voneinander abweichende Fassungen des Schlusssatzes besitzen. Eng verwandt sind die Stimmen Grimma und Neustadt. Von ihnen weicht die Kasseler Stimme deutlich ab. In dieser wird der Orgelbass an bestimmten Stellen hoch notiert, wo die beiden anderen eine Oktave tiefere Töne bringen (vgl. Notenbeispiel 1). Das möchte ich als ein Indiz dafür nehmen, dass die Kasseler Stimme den Instrumentalbass des ersten, höheren Chores bietet und die beiden anderen den des zweiten, tieferen Chores.

Notenbeispiel 1: Synopse der Generalbassstimmen zur Osterhistorie (T. 17–28)

The image displays a musical score with three staves, each representing a different manuscript source for the general bass part of a piece. The staves are labeled 'Kassel', 'Grimma', and 'Neustadt/Orla'. The notation is in bass clef and shows various rhythmic values and accidentals across the measures. The 'Kassel' staff shows a distinct melodic line compared to the 'Grimma' and 'Neustadt/Orla' staves, which are more similar to each other.

Die Stimme aus Neustadt weist etwas wichtiges Neues auf: eine Textmarke. Mit „Wir danken dir“ dürfte mit hoher Wahrscheinlichkeit die 1. Strophe des Osterliedes von Nikolaus Herman gemeint sein: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ, daß du vom Tod erstanden bist und hast dem Tod zerstört sein Macht und uns zum Leben wiederbracht. Halleluja.“ Schütz wird, wie in anderen Werken auch, nicht die Liedmelodie, sondern nur den Liedtext benutzt haben. Sollte die Annahme richtig sein, dass der *Dialogo per la Pascua* ursprünglich für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass geschrieben wurde und mit einem strahlenden Doppelchor zu je fünf Stimmen auf den Hermans Text schließt, dann ergibt sich ein neues Bild des Werkes. Seit Philipp Spitta und Hans Joachim Moser⁴³ wird dieser Osterdialog quasi als Substrat der Schützischen Auferstehungshistorie angesehen. Nun aber kristallisiert sich heraus, dass wir es mit einem Werk desselben Dialog-Typs zu tun, wie „Mein Sohn, warum hast du uns das getan?“ aus den *Symphoniae sacrae* III SWV 401 bzw. 401a, *Es gingen zweene Menschen hinauf in den Tempel* SWV 444, „Ave Maria, gratia plena“ bzw. „Sei begrüßet, Maria“ SWV 333 bzw. 334 aus dem 2. Teil der *Kleinen Geistlichen Konzerte* und besonders SWV Anhang 6 *Freuet euch mit mir* mit dem abschließenden Doppelchor⁴⁴. In allen vier Szenen schließt der eigentliche Dialog mit einem Tutti-Satz derselben oder einer anderen Textprovenienz.

43 Moser (wie Anm. 5), S. 428: „Denn diese [...] Schöpfung ist nichts anderes als ein Konzert über die schönsten Motive aus dem ersten Teil von Schützens Auferstehungshistorie!“

44 Mehrere gewichtige Argumente sprechen für die Richtigkeit der Zuschreibung des Werkes an Schütz durch Hans Engel.

5. *Dafne*

Jörg-Ulrich Fechner schrieb⁴⁵ 1988 zu *Dafne*:

Wenn überdies aus den Übereinstimmungen der in der Forschung benutzten Quellendokumente geschlossen werden darf, daß die „*Dafne*“ am Freitag, dem 13. April 1627, zur Aufführung kam, so vermittelt der Darmstädter Hofbericht einen weiteren Grund dafür, warum von einer höfischen Auftragsarbeit bei dieser Oper keine Rede sein kann: Bereits tags zuvor waren die fremden Fürsten von Torgau abgereist. Darunter war auch der kaiserliche Gesandte, der Herzog von Sachsen Altenburg. Bei allen im Bericht erwähnten offiziellen Anlässen wird dieser Gesandte stets deutlich als anwesend und an hervorgehobener Stelle in der Abfolge der fürstlichen Teilnehmer genannt. [...] Eine Aufführung der Oper im Rahmen des offiziellen Festes, wie sie aus einer höfischen Auftragsarbeit zu schließen wäre, hätte die Teilnahme des kaiserlichen Gesandten und der weiteren fürstlichen Gäste zweifelsohne erfordert, ja: zur Voraussetzung gehabt. Ihre Abwesenheit beweist, daß die Opernaufführung zwar vom sächsischen Hof genehmigt gewesen sein muß, unter dem Aspekt der Festplanung jedoch nur zum weiteren Beiwerk gehörte und eben keinen offiziellen Charakter hatte.

Abgesehen von dem Terminus „Oper“, der *Dafne* abzusprechen ist, ist dazu zu bemerken, dass die An- oder Abwesenheit einzelner Fürsten bei einer Hochzeit nicht allzu viel zu besagen hat. König Christian IV. von Dänemark war 1634 beim Gottesdienst zur Trauung seines Sohnes mit der sächsischen Prinzessin Magdalena Sibylle nicht anwesend. Dass die Aufführung von *Dafne* in Torgau trotz der Abreise des Altenburger Herzogs ein hochoffizielle Angelegenheit war – etwas anderes ist nicht denkbar –, besagen folgende Rechnungsbelege im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden. Außer einem Beleg über die Transportkosten der zu *Dafne* benötigten Kulissen per Schiff von Dresden nach Torgau und zurück, die nach dem Genehmigungsvermerk des Kurfürsten dem Schiffseigentümer beglichen wurden, gibt es zwei andere⁴⁶:

12 Gulden Jacob Balderman von ezlichen Kleidern so der Capellmeister zue seiner Sing Comedia braucht macherlohn, uff des Churf.[ürsten] zue Sachßen Sr Churf.[ürstlichen] Durchl.[aucht] vnterschriftt zahlt.

10 Gulden Caspar Meißnern, Bürgern und Kürschnern zu Torgaw von 5 Coßacken von Beltzwerck so zue der gehaltenen Instrumentisten Comoedie braucht, vnnndt uff Churf.[ürstlicher] Durchlaucht vnterschriftt zahlt.

Alle drei Rechnungen hatte der Kurfürst selbst bestätigt – offizieller ging es nicht. Dass das Ganze dennoch eine szenische Aufführung war, die sich als Sprechtheater mit Musikeinlagen kaum von den vielen anderen bei Hofe in diesen Jahrzehnten unterschied, sei auch hier noch einmal bekräftigt.

45 Jörg-Ulrich Fechner, *Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden um 1627. Überlegungen im Hinblick auf die „Dafne“-Oper Schütz und Opitz*, in: SJB 10 (1988), S. 5–29, hier S. 17.

46 Beide Dokumente im SHStA, Geheimes Archiv, Loc. 8674/11, *Fürstl. Landgräfl. Beylager 1627* (ohne Foliierung und Paginierung). Unter den „Coßacken von Beltzwerck“ sind Pelzjacken zu verstehen.

6. *Die Sieben Worte* SWV 478

In seinem Geleitwort zum zweiten Band der Neuen Schütz-Ausgabe 1957 schrieb Kurt Gudewill mit Bezug auf die dort abgedruckten drei Passionen und die *Sieben Worte*:

Die in einer Kasseler Handschrift des 17. Jahrhunderts überlieferten „Sieben Worte“ sind ohne Zweifel das älteste Werk, wenn auch die Entstehung im Jahre 1645 nicht sicher bezeugt ist. Von der verschiedenartigen Behandlung der Solostimmen abgesehen besteht ein wesentlicher Unterschied gegenüber den Passionen darin, daß Schütz sich in den „Sieben Worten“ des Generalbasses und der Instrumentalbegleitung bedient; in den Passionen fällt dagegen beides fort. Darin unterscheiden sich diese drei Historien auch von den übrigen.

Die Datierung der *Sieben Worte* auf „1645“ erfolgte ohne jede Begründung durch Erich H. Müller⁴⁷. Sie wurde schon von Moser in Frage gestellt, ist aber in das SWV durch Werner Bittinger übernommen worden. Mehrere Beobachtungen geben Anlass zu einer Neudatierung:

1. Aus der Besetzung der *Sieben Worte* mit Generalbass und Melodieinstrumenten ist die Folgerung zu ziehen, dass diese Passionsmusik nicht für Dresden komponiert wurde, denn in der Passionszeit ab Aschermittwoch, spätestens ab dem Sonntag Invokavit, schwiegen alle Instrumente im Hofgottesdienst. Ausgenommen waren die Gottesdienste zum Fest Mariae Verkündigung am oder um den 25. März, das bis ins 18. Jahrhundert hinein im lutherischen Gottesdienst festlich begangen wurde und die Liturgie der Fastenzeit unterbrach.

2. Die erzählenden Worte aus den benutzten Evangelien außer den wörtlichen Reden Jesu weisen einen hochmodernen Rezitativstil auf, der direkt aus der sich in Dresden gerade etablierenden Oper kam. Er ist dem der Weihnachtshistorie eng verwandt, deren erste Aufführung zu Weihnachten 1660⁴⁸ in den Hoftagebüchern (ohne Nennung des Komponisten) notiert wurde. Es liegt ganz nahe, anzunehmen, dass die *Sieben Worte* nicht früher als 1660 komponiert wurden.

3. Für die Kasseler Quelle der *Sieben Worte*⁴⁹ gibt es keinerlei Hinweis, wann und auf welchem Wege die Abschrift dorthin gelangte. Dank der freundlichen Hilfeleistung Hartmut Broszinski konnte ich ermitteln, aus welcher Gegend Deutschlands das Papier der Stimmen stammt. Die in Varianten auftretenden Wasserzeichen, eine „Torburg“ nach der von Wisso Weiss vorgeschlagenen Charakterisierung des Bildes⁵⁰, sind sehr ähnlich dem bei Charles M. Briquet⁵¹ unter der Nr. 15934 wiedergegebenen und lokalisierten Wasserzeichen. Die häufigsten Fundorte dieses Papiers sind fränkische: Bamberg, Würzburg, Münnerstadt, Hallstadt. Sie liegen alle früher, als unser Werk anzusetzen ist. Wahrscheinlich ist aber, dass man es mit Papieren derselben Papiermühle zu tun hat, die über Generationen hinweg prinzipiell dasselbe Wasserzeichen benutzt hat, nur eben mit Varianten.

47 Schütz GBr, S. 30.

48 Die Frühfassung der Weihnachtshistorie SWV 435a in der Dübensammlung ist höchstwahrscheinlich identisch mit jener 1660 in Dresden erstmals aufgeführten Fassung. Das sollte Anlass sein, einem möglichen Besuch Gustaf Dübens in Dresden zwischen 1660 und 1664, dem Druckjahr der Zweitfassung, nachzugehen.

49 Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Mus. ms. 2° 48.

50 Wisso Weiss, *Historische Wasserzeichen*, Leipzig 1986, S. 41.

51 Vgl. Charles M. Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Band II, S. 803 u. die Abbildungen in Band IV, Paris 1907 (Neudruck Amsterdam 1968).

4. Wenn wir aufgrund des Wasserzeichenbefundes Franken näher ins Visier nehmen und die Jahre ab 1660 für die Abschrift der *Sieben Worte* hypothetisch annehmen, dann drängt sich sofort ein großes Dresdner Hofereignis dem Gedächtnis des Betrachters auf: Die Hochzeit der sächsischen Prinzessin Erdmuth Sophie, der Tochter Kurfürst Johann Georgs II., mit Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth im Jahre 1662. Diese Hochzeit wurde auch musikalisch sowohl in Dresden wie in Bayreuth groß gefeiert. *Il Paride* von Giovanni Andrea Bontempi war, als erste Volloper in Dresden überhaupt, für diesen Anlass komponiert und aufgeführt worden. Die Beziehungen beider Höfe, ohnehin stets eng, da die Gemahlin Johann Georgs I., Magdalena Sibylle, eine geborene Prinzessin von Brandenburg-Bayreuth war, gestalteten sich um diese Zeit besonders intensiv. Aufgrund der aufgezeigten vier Indizien schlage ich für die *Sieben Worte* als Entstehungszeit „um 1662“ vor und als Bestimmungsort den Bayreuther Markgrafenhof.

Zur Textgrundlage des Werkes ist bisher schon manche Beobachtung geäußert worden. Hier sei folgendes hinzugefügt: Zeitlich vor den sieben Predigten des Dresdner Oberhofpredigers Matthias Hoe von Hoeneegg *Die heilige Creutz Sieben/ Das ist: Die sieben güldnen auferlesene und Hertzbrechende Valetwörtlein unsers Herren und Heylandes Jesu Christi* [...], Leipzig 1624⁵², kommt außer dem von Otto Brodde auf seine Textgrundlage untersuchten Lied *Da Jesus an dem Creuze stund*⁵³ – Schütz verwendet daraus die erste und letzte Strophe – die Sammlung von sieben Predigten des Dresdner Hofpredigers Daniel Hänichen *Christi Schwanengesang/ Das ist Christliche und Schriftmäßige Auslegung der Sieben Wort* [...], Leipzig 1618⁵⁴, als Quelle in Frage. Bemerkenswert daran ist, dass die Reihenfolge der Worte I bis VI bei Schütz mit derjenigen bei Hänichen völlig übereinstimmt, inklusive der unsinnigen Textversion im 6. Wort „Und einer aus den Kriegesknechten lief bald hin, nahm einen Schwamm, füllet ihn mit Essig und Ysopen und stecket ihn auf ein Rohr.“ Das 7. Wort entspricht allerdings nicht der Version Hänichens, wohl aber derjenigen von Hoe von Hoeneegg. Insgesamt haben wir es im Blick auf die Textgrundlage Schützens mit einander sehr ähnlichen Reihen zu tun, die in derselben lutherisch-orthodoxen Tradition standen. Leider ist das in einem Aktenstück des Dresdner Oberhofmarschallamtes erwähnte, wohl handschriftliche „Historienbüchlein“ nicht mehr erhalten⁵⁵. Vermutlich stammte es noch aus dem 16. Jahrhundert und war die Quelle aller derjenigen Historien-Texte, die seit Antonio Scandello bis hin zu Nikolaus Adam Strungks Auferstehungshistorie für den Dresdner Hof in Musik gesetzt wurden⁵⁶.

Eine letzte Bemerkung beschließe diesen Abschnitt: Die Lukaspassion, singular und anonym überliefert in der Leipziger Passionenhandschrift des Johann Zacharias Grundig nach

52 SLUB, Th. ev. asc. 910.

53 Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Berlin 1985, S. 179 f.

54 SLUB, Th. ev. asc. 257.

55 SHStA, Loc. 8687, *Inventaria über die zur Churfürstl. Sächsischen Hoff-Kirche allhier zu Dresden gehörige Pretiosa*, Bl. 27 ff.: „Inventarium des Kirchen-Ornats. Auff dem grünen Pult über den verschloßnen dreyen Schränkchen: [...] In 8^{vo} et 12^{vo}: Handbüchlein von der Empfängnis, gebuhrt, Leiden und Aufferstehung Jesu Christi, in schwarz Leder gebunden.“ Unterschrieben wurden die Inventarverzeichnisse am 13. April 1666 von den drei Hofpredigern D. Martin Geier, Valentin Heerbrandt und Mag. Johann Andreas Lucius.

56 Wolfram Steude, *Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig*, in: DJbMw 14 (1970), S. 96–116, hier die Tabelle S. 101 f. (Wiederabdruck des Artikels in: W. Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. v. Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 166–183).

1697 und als von Schütz stammend durch Einträge in die Hoftagebücher bezeugt, bedarf einer erneuten Untersuchung. Die Verschiedenheit des Umgangs mit dem exponierten Motivmaterial springt beim Vergleich des Schlusschors der *Sieben Worte* auf den Text „Wer Gottes Marter in Ehren hat“ mit dem Schlusschor der Lukaspassion auf denselben Text deutlich ins Auge. Auch die Textvarianten in zwei zeitlich so nahe beieinander liegenden Vertonungen dieser Liedstrophe machen stutzig.

Die Sieben Worte (um 1662)

Wer Gottes Marter in Ehren hat
und oft gedenkt der sieben Wort,
des will Gott gar eben pflegen
wohl hie auf Erden mit seiner Gnad
und dort in dem ewigen Leben.

Lukaspassion (1665)

Wer Gottes Marter in Ehren hat
und oft betrachtet sein bitterm Tod,
des will er eben pflegen
wohl hie auf Erd mit seiner Gnad
und dort in dem ewigen Leben.

Die herkömmliche Datierung der Passion bei Bittinger (SWV 480) auf „um 1653“, dem Erscheinungsjahr der Lukaspassion des Christoph Schulze, ist fragwürdig⁵⁷. Die Hoftagebücher zeigen die Lukaspassion erstmalig für das Jahr 1665 an.

Eines sei aber jetzt schon gesagt: Die Schützpassionen insgesamt, relativ tief notiert, sind nur für Männerstimmen komponiert, nicht für die Beteiligung von Knaben- oder gar von Frauenstimmen. Das klanglich unbefriedigende Ergebnis bei konventionellen Aufführungen liegt nicht nur an unserer heute gebräuchlichen, für das 17. Jahrhundert zu tiefen Kammer-ton-Stimmung, sondern vor allem an der falschen Besetzung, am allerwenigsten an den Werken selbst!

7. Zur liturgischen Verwendung von geistlichen Konzerten Heinrich Schütz'

Carl von Winterfeld hat in seinem *Gabrieli-Buch* 1834 bei der Betrachtung des geradezu von antiker Tragik gezeichneten „Fili mi Absalon“ (SWV 269) aus den *Symphoniae sacrae* I (Venedig 1629) bemerkt⁵⁸:

[...] ob Schütz seine Tondichtung der Anwendung bei dem Gottesdienste bestimmt, oder nur der gebrauchten Schriftworte halber sie mit in seine *symphoniae sacrae* aufgenommen habe, möchte schwer zu bestimmen sein.

Eine Möglichkeit, liturgisch undefinierte geistliche Musik am Dresdner Hofe des 17. Jahrhunderts zu musizieren, war die Tafelmusik. Das muss immer wieder betont werden, denn im allgemeinen Bewusstsein heute hat die fürstliche Tafelmusik als Frühform des Hofkonzerts noch immer nicht den ihr zukommenden Stellenwert erhalten. Zur „öffentlichen“ Tafel wurde weltliche und geistliche Musik sowie reine Instrumentalmusik geboten. Leider verschweigen die Hoftagebücher konsequent, welche Stücke jeweils musiziert wurden⁵⁹. Aus Schütz' Schreiben an den Zeitzer Stiftssuperintendenten Salzmann um 1667 und weiteren Belegen⁶⁰

57 Dazu auch Moser (wie Anm. 5), S. 566 ff.

58 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. 2, Berlin 1834, S. 178 f.

59 Dazu jetzt Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford u. a. 2006, S. 19 u. 360.

60 Schütz Gbr, S. 295, außerdem etwa S. 156 (Brief Schütz' vom April 1645?).

geht aber eindeutig die Verwendung von geistlicher Musik bei der fürstlichen Tafel hervor. Wir wenden uns nun aber einer zweiten Möglichkeit zu.

Die Frage, ob und wann Schütz und seine Zeitgenossen seine Konzerte bzw. konzertierenden Motetten gottesdienstlich verwendeten, ist in doppelter Hinsicht wichtig. Ihre Beantwortung gibt Aufschluss über die liturgische Gebundenheit, zumindest aber Verwendbarkeit der konzertierenden geistlichen Musik, die ja keineswegs in jedem Falle als selbstverständlich vorauszusetzen ist. Außerdem vermittelte uns die nähere Kenntnis der liturgischen Einordnung bestimmter Werke in bestimmte Gottesdienste (Staatsmusiken und Festkompositionen ausgenommen) einen Einblick nicht nur in den allgemein üblichen liturgischen Gebrauch in Kursachsen, sondern auch in Schütz' eigenes Textverständnis. Die Drucke der *Psalmen Davids* 1619, der *Symphoniae sacrae* 1629, 1647 und 1650 und der *Kleinen geistlichen Konzerte* 1636 und 1639 enthalten keine Hinweise auf eine liturgische Einordnung der in ihnen enthaltenen Stücke, so dass wir heute für den Hauptteil der Schützkonzerte auf Vermutungen angewiesen sind. Diesen Sachverhalt spiegeln auch die Angaben zu der liturgischen Stellung der Kompositionen wider, die Otto Brodde der Kleinen Ausgabe des SWV beige-steuert hat⁶¹. Sie gehen von neuzeitlichen Gegebenheiten bzw. Vorstellungen aus und besagen wenig oder gar nichts über den historischen Ort der Kompositionen im damaligen Gottesdienst.

Uns ist jedoch ein gedrucktes Verzeichnis überliefert, dessen Überschrift genau das Prinzip anzeigt, nach dem die Einordnung der Musik in den liturgischen Ablauf erfolgte. Die dritte Auflage des *Becker-Psalters* (Dresden 1661) enthält ein „Concordantz-Register/ Wie die Psalmen mit denen Sonn- und Festtages Evangelien concordiren [...]“⁶² Dieses Prinzip der Zuordnung auf das jeweilige Evangelium wird klar bestätigt durch eine Handschrift aus dem Jahre 1662, die offenbar in Freiberg entstanden ist und heute dort aufbewahrt wird⁶³. Sie enthält neben Werken anderer Autoren 16 Stücke aus Schütz' *Symphoniae sacrae* I (Nr. 5, 6, 10–14, 41–49 der Freiburger Sammlung) und fünf aus *Symphoniae sacrae* III (Nr. 73–75, 97–98), denen, wie auch anderen Stücken, de tempore-Angaben beige-fügt sind. Aus ihnen geht eindeutig hervor, dass das lutherische Auslegungsprinzip der Bibel uneingeschränkt gültig war, jene exegetische Grundentscheidung lutherischer Theologie, der man auch im Zusammenhang mit den kontroverstheologischen Voraussetzungen des Beckerpsalters begegnet: der Kritik des Cornelius Becker an Ambrosius Lobwasser. Die Aussagen der gesamten Bibel, also auch des Alten Testaments, verstanden als verbalinspiriertes Buch, werden ausnahmslos – mehr oder weniger schlüssig, mehr oder weniger gewaltsam – auf das Evangelium bezogen, wenigstens aber auf Einzelaussagen und Bildreden im Neuen Testament. Solche uns heute zuweilen überraschenden Bezugnahmen zeigen zumindest die Richtung an, in der nach der gottesdienstlichen Verwendung seiner Werke durch Schütz und seine Zeitgenossen grund-

61 Vgl. im SWV auch Broddes Vorbemerkung *Zum Stichwort „Liturgische Stellung“*, S. XIII f.

62 Vgl. die in NSA 6 (1955) S. XIII f. abgedruckte Übersicht *Die Psalmen im Kirchenjahr nach der Evangelischen Bibellese*.

63 Vier Stimmbücher (Secunda vox, Bassus, Violono, Bassus contin.[uus]), ehemals Bibliothek des Altertumsvereins Freiberg, jetzt Stadtbibliothek Freiberg, Signatur Bn 21 3–6. Vgl. Otto Kade, *Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen. Zum ersten Male vollst. bearbeitet und mit einer Einleitung versehen* (hrsg. v. Reinhard Kade), Leipzig 1888 (= MfM, 20. Beilage), S. 26–29.

sätzlich zu suchen wäre⁶⁴. Psalmkonzerte beispielsweise, ob als Introitus verwendet oder nicht, sind demnach prinzipiell als Evangelienmusiken konzipiert und aufgeführt worden, entweder am Gottesdienstbeginn oder in der Nähe der Evangeliumslesung. Die Bibelstellenangaben in der auf der folgenden Seite abgedruckten Tabelle (sie enthält nur diejenigen Werke mit de-tempore-Angaben) sind der kursächsischen *Biblia*, Wittenberg 1670, Register der Episteln und Evangelien, entnommen, die als die vom sächsischen Kurfürsten privilegierte Lutherbibel zu ihrer Zeit maßgeblich war.

In der Freiburger Handschrift blieben ohne de-tempore-Angaben offensichtlich alle Kompositionen auf Lob- und Preis-Texte, die zu vielerlei Gelegenheit verwendbar waren sowie solche, deren liturgischer Platz dem Kantor von damals ohnehin klar war: Psalm 23 (SWV 33 und 398) gehört auch heute noch zum Sonntag Misericordias Domini mit dem Evangelium vom „guten Hirten“ (Johannes 10, 12–16). Die drei Kompositionen über deutsche Übertragungen des *Jubilus Sancti Bernhardi* mit dem Textbeginn „Jesu dulcis memoria“ (SWV 406, 405, 427) sind quasi selbstverständlich für den Neujahrstag mit der Evangeliumslesung Lukas 2,21 von der Beschneidung und Namensgebung Jesu vorgesehen.

Dass bei den „Applizierungen“ der jeweils vertonten Texte auf das Evangelium neben den unmittelbar einsichtigen auch heute noch kaum verständliche Bezüge postuliert werden, wird aus der Tabelle unmittelbar einsichtig. Das Konzert Johann Vierdancks *Es stehe Gott auf*, dessen Text es auch bei Schütz gibt (SWV 356), bezieht man in Freiberg auf das Evangelium des 23. Sonntags nach Trinitatis (Mt 22, 15–22), die Erzählung vom Zinsgroschen. Wahrscheinlich besteht der Bezug lediglich in der Identifikation „unserer Feinde“ des Psalms mit den „reißenden Wölfen“ des Evangeliumstextes. Ganz und gar abwegig erscheint zunächst die Zuordnung des 127. Psalms „Wo der Herr nicht das Haus baut“ (SWV 400, 473) auf das Evangelium des 5. Sonntags nach Trinitatis (Lk 5, 1–11), die Erzählung vom reichen Fischzug und der Berufung des Petrus. Der Psalm, als klassischer Traupsalm eine Art Hausseggen, reimt sich allenfalls auf das Evangelium, wenn er beispielsweise zur Trauung eines Pfarrers, also eines „Menschenfischers“ musiziert wurde. Lediglich in solch einem Falle wäre der Bezug zwischen beiden Texten plausibel.

Ohne Zweifel hat Heinrich Schütz selbst noch in der uralten theologischen Tradition gestanden, das Bibelwort, so wie es war, als unmittelbar verbalinspiriert zu verstehen, wobei die Lutherübertragung beinahe selbst kanonischen Rang bekam. Das Zeitalter der Bibelkritik war noch nicht angebrochen. Die außerliturgische war neben der liturgischen Verwendung seiner Konzerte in gleicher Weise durch die Würde des vertonten Verbum Domini legitim. Von diesem Verständnis des Bibelwortes her fällt ein erhellendes Licht auf das „Wie“ der Schütz-schen Vertonung biblischer Texte.

64 Dazu Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 12), S. 194 ff.

Nr.	ggf. Komponist/ SWV-Nr.	Textbeginn	Textquelle u. -aussage	de-tempore-Angabe	zugehöriges Evangelium
10 11	267 268	Benedicam Dominum 2. pars Exquisivi Dominum	Ps 34, 2–6. Lobtext nach Gebetserhöhung	Vocem jucunditatis (Rogate)	Joh 16, 23–30 „So ihr den Vater etwas bitten werdet“
12	270	Attendite, popule meus	Ps 78, 1–3. Aufforderung, auf die Lehre zu hören	„Vom Sämann bösen und guthen“ (5. nach Trinitatis)	Mt 13, 24–30. Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen
13	271	Domine, labia mea	Ps 51,17 (Herr, tue meine Lippen auf)	„Vom Tauben und stummen“ (12. nach Trinitatis)	Mk 7, 31–37. Heilung des Taubstummen
14	274	Veni dilecte mi	Hoheslied 5,1. Hochzeitsfreuden	20. nach Trinitatis	Mt 22, 1–14. Gleichnis der königlichen Hochzeit
41	257	Paratum cor meum	Ps 108, 2–4. Bereitschaft zum Lobe Gottes		
46 47	263 264	Anima mea liquefacta 2. pars Adjuro vos	Hoheslied 5,6; 2,14; 5,3; 5,8 Liebe zwischen Freundin und Freund	18. nach Trinitatis	Mt 22, 34–46. Das vornehmste Gebot: Liebe zu Gott und dem Nächsten
48 49	265 266	O quam tu pulchra 2. pars Veni de Libano	Hoheslied 4,1–5. Loblied auf die Braut	20. nach Trinitatis	Mt 22, 1–14. Gleichnis von der königlichen Hochzeit
50	Joh. Vierdanck/ 356	Es stehe Gott auf	Ps 68, 2–4. Vertreibung der Feinde	23. nach Trinitatis	Mt 22, 15–22. Zinsgroschen-Erzählung
52	Joh. Vierdanck/ 341	Mein Herz ist bereit	Ps 57, 8–11. Bereitschaft zum Lob Gottes	12. nach Trinitatis	Mk 7, 31–37. Heilung des Taubstummen
53	Joh. Vierdanck/ 321	Herr, wenn ich nur dich	Ps 73, 25–26. Vertrauen auf Gott	13. nach Trinitatis	Lk 10, 23–37. Gleichnis vom barmherzigen Samariter
54	Joh. Vierdanck 49	Wo der Herr nicht bei uns wäre	Ps 124. Vertrauen auf Gottes Hilfe	8. nach Trinitatis	Mt 7, 15–23. Warnung vor den falschen Propheten, den Wölfen in Schafsklei- dern; Bäume und ihre Früchte; falsche Jünger
63	Giov. Rovetta/ 26	Laetatus sum in his	Ps 122. Freude am Tempel	1. nach Epiphania	Lk 2, 42–52. Der zwölfjährige Jesus im Tempel
68	S. Seidel/ 24	Domine ne in furore	Ps 6. Bußpsalm	11. nach Trinitatis	Lk 18, 9–14. Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner
74	400, 473	Wo der Herr nicht das Haus baut	Ps. 127. Haussegen	5. nach Trinitatis	Lk 5, 1–11. Der reiche Fischzug; Beru- fung des Petrus
98	407	Lasset uns doch den Herren	Jesus Sirach 15,24; Ps 103, 22 u. a. („Nun danket alle Gott“)	7. nach Trinitatis	Mk 8, 1–8. Die Speisung der Viertau- send