

Heinrich Schütz, Johann Rosenmüller und die „Kern-Sprüche“ I und II*

PETER WOLLNY

Der Dreißigjährige Krieg (1618–1648), die große Zäsur in der Geschichte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, hat neben seinen weitreichenden Auswirkungen in nahezu allen Bereichen des öffentlichen und gesellschaftlichen Lebens auch in der Musik seine deutlichen Spuren hinterlassen¹. Speziell in Mitteldeutschland, einer der seit der Reformation fruchtbarsten musikalischen Landschaften Europas, führte der Krieg vielerorts zu einer drastischen Reduzierung, teilweise sogar zur völligen Auflösung von städtischen und höfischen Ensembles. Die Wiederbelebung der musikalischen Institutionen, die in den sächsischen Territorien erst nach dem Abzug der schwedischen Truppen im Sommer 1650 beginnen konnte, erfolgte dann jedoch trotz widriger Bedingungen mit erstaunlicher Geschwindigkeit und Intensität. Doch was zunächst als eine einfache „restituierung der alten eingegangenen gebräuche“ anhub (wie es der Delitzscher Kantor Christoph Schultze formulierte)², manifestierte sich schon bald als echte Erneuerung und brachte eine Musikkultur hervor, die mit den Verhältnissen der Kriegs- und Vorkriegsjahre kaum noch etwas gemein hatte³. Angesichts dieser folgenschweren Veränderungen nimmt es nicht wunder, dass historisch interessierte deutsche Autoren des frühen 18. Jahrhunderts – freilich allein im Blick auf die deutschen Verhältnisse – den Beginn der „Musica moderna“ mit dem Jahr 1650 in Verbindung brachten⁴ und nicht etwa mit der Erfindung der Monodie und der Einführung des Generalbasses in Italien um 1600.

Die gegen 1650 einsetzende Phase der Erneuerung der mitteldeutschen Musikkultur ist von einer verwirrenden Vielfalt geprägt, wobei die oft konträren Entwicklungen im einzelnen nur schwer zu überschauen sind. Der Bedarf an neuer Musik war offenbar so groß, dass auch viele Talente aus der zweiten und dritten Reihe ihr Glück als Komponisten suchten – und fanden. Entsprechend breit war das Spektrum der unterschiedlichen Stile, und es wurde zunehmend schwierig, eine einheitliche Grundlage des Komponierens zu formulieren. Die Kehrseite dieser Vielfalt war ein allseits drohender Qualitätsschwund. Er wurde bereits um 1650 von namhaften Meistern wie Heinrich Schütz und Samuel Scheidt registriert und mit bitteren

* Der Beitrag entspricht weitgehend der Vortragsfassung. Eine ausführlichere Darstellung der hier nur knapp geschilderten Sachverhalte soll an anderer Stelle erfolgen.

1 Vgl. hierzu speziell Werner Braun, *Die Mitte des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Zäsur*, in: SJB 21 (1999), S. 39–48.

2 Zitiert nach W. Braun, *Der Kantor Christoph Schultze (1606–1683) und die „Neue Musik“ in Delitzsch*, in: Wissenschaftliche Zs. der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 10 (1961), S. 1187–1225, hier S. 1200.

3 Vgl. Wolfram Steude, „...vndt obngeschickt 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.

4 Vgl. WaltherL, S. 433 (Artikel „Musica Moderna“) mit Verweis auf das Lexikon von Brossard. Vgl. auch W. Braun, *Das Problem der Epochenliederung in der Musik*, Darmstadt 1977, S. 73 f.

Worten beklagt⁵. In ihren in dieser Zeit entstandenen Werken verfolgen beide Komponisten daher – ausgesprochen oder unausgesprochen – auch stets das Ziel, dem befürchteten Verfall der Musik durch die Bereitstellung von modernen „*exempla classica*“ entgegenzusteuern und den Weg einer möglichen Vermittlung zwischen Tradition und Erneuerung aufzuzeigen.

In dieser unruhigen, aber auch faszinierenden Phase der mitteldeutschen Musikgeschichte nimmt der Leipziger Komponist Johann Rosenmüller eine zweifellos zentrale, bislang jedoch noch kaum genauer definierte Position ein. Der aus dem vogtländischen Oelsnitz stammende Musiker schrieb sich 1640 – im Alter von etwa 23 Jahren – in die Matrikel der Universität Leipzig ein und bekleidete schon bald darauf zunächst verschiedene kleinere Ämter, bevor er innerhalb weniger Jahre zum bedeutendsten Musiker der Stadt aufstieg⁶. Als Substitut des kränkelnden Thomaskantors Tobias Michael und seit 1652 vom Rat bestätigter Exspektant auf dessen Nachfolge sowie nicht zuletzt als – offizieller oder inoffizieller – Musikdirektor der Universität⁷ übte er eine einflussreiche und offenbar auch nach außen weithin sichtbare Tätigkeit aus. So betont ein 1654 vom Rat der Stadt Dresden eingeholtes Gutachten⁸ nachdrücklich, dass man

eine qualificirtere Persohn in dirigitung des Musicalischen Chors, componiren und andern, was zu eines Cantoris Amt gehörig schwerlich in Leipzick, Dresden und andern[orts] finden würde.

Die daraufhin ergangene Einladung, sich um das Dresdner Kreuzkantorat zu bewerben, lehnte Rosenmüller allerdings ab, um seine Chancen in Leipzig nicht zu gefährden; wohl aber akzeptierte er den ihm vom Altenburger Hof angetragenen Titel eines Kapellmeisters von Haus aus. Diese erfolgreiche Karriere kam im Mai 1655 jedoch zu einem jähen Ende, als Rosenmüller wegen des Vorwurfs der Päderastie aus der Stadt fliehen musste.

Auch Heinrich Schütz wurde bereits früh auf die außerordentliche Begabung des jungen Musikers aufmerksam. Zu einer Begegnung dürfte es anlässlich von Schütz' Aufenthalt in Leipzig im Mai 1645 gekommen sein⁹; der Dresdner Kapellmeister verfasste daraufhin sein bekanntes warmherziges Lobgedicht auf Rosenmüllers erstes Opus, die im Herbst des Jahres veröffentlichten *Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, mit drey Stimmen und ihrem Basso pro Organo*. Die Verbindung zwischen den beiden Männern dürfte auch in den folgenden Jahren nicht abgerissen sein, denn Schütz betraute den jüngeren Musiker mit dem Vertrieb des zweiten Teils seiner *Symphoniae sacrae* (1647) in Leipzig, während Rosenmüller wiederum in den Vorworten seiner beiden Sammlungen der *Kern-Sprüche* explizit auf Schütz verwies.

Unter den von Rosenmüller zwischen 1645 und 1654 in Leipzig veröffentlichten Werken nehmen diese beiden Sammlungen, erschienen 1648 und 1653, eine herausragende Stellung

5 Gedacht ist hier speziell an Schütz' vielzitierte Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648 (Faks. in NSA 5, Neuausgabe 2003, Band 1, S. XVII) sowie an Bemerkungen in seinen späten Briefen. Vgl. hierzu auch den in Fußnote 3 erwähnten Beitrag von Wolfram Steude. Scheidt beklagte 1651 in seinem Brief an Heinrich Baryphonus die „nährische“ moderne Musik mit ihren einfältigen „Bergmaniren“; vgl. Walter Serauky, *Samuel Scheidt in seinen Briefen*, Halle 1937, S. 13.

6 Vgl. die neue Zusammenfassung von Rosenmüllers Leben durch P. Wollny, Art., *Rosenmüller, Johann*, in MGG2, Personenteil 14 (2005), Sp. 406–412, vor allem 406 f.

7 Vgl. hierzu Michael Maul, *Musik und Musikpflege in Leipzig nach dem Dreißigjährigen Krieg*, Magisterarbeit Universität Leipzig 2001, S. 25–26.

8 Vgl. Karl Held, *Das Kreuzkantorat zu Dresden*, Leipzig 1894, S. 67.

9 Schütz machte auf der Rückreise von Kopenhagen nach Dresden in Leipzig Station; sein Aufenthalt ist durch einen auf den 21. Mai 1645 datierten Brief belegt. Vgl. Schütz GBr, S. 157–159 (Nr. 56).

ein. Sie enthalten zusammen vierzig Vokalwerke unterschiedlicher Besetzung zu drei bis sieben Stimmen. Eine Auswertung von zeitgenössischen Inventaren zeigt, dass diese Drucke in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den protestantischen Territorien nahezu allgegenwärtig waren; sie fanden sich gleichermaßen in höfischen Sammlungen (Weimar, Rudolstadt, Ansbach, Stuttgart) wie in den Repertoires größerer und kleinerer Städte. Seit dem drei Jahrzehnte zuvor veröffentlichten *Florilegium Portense* des Erhard Bodenschatz hatte es in Deutschland wohl keinen auch nur annähernd so erfolgreichen Musikdruck gegeben. So darf wohl mit Fug und Recht behauptet werden, dass zwischen 1650 und 1700 jeder aktive Musiker neben den Motetten des *Florilegium Portense* die Geistlichen Konzerte der *Kern-Sprüche* Rosenmüllers kannte, die möglicherweise in noch stärkerem Maße stilbildend wirkten als die *Kleinen Geistlichen Konzerte* von Schütz. Ihre historische Bedeutung kann daher kaum überschätzt werden.

Um die Hintergründe des herausragenden Erfolgs der *Kern-Sprüche* zumindest in Umrissen zu verstehen, erscheint es in Ermangelung anderer Dokumente angebracht, zunächst soweit möglich ihre Druckgeschichte zu erhellen. Der erste Teil erschien in auffallend prächtiger Aufmachung wie auch in für die Zeit ungewöhnlich sorgfältigem Druck, ausgeführt von der Offizin der „Friedrich Lanckischen Erben“. Die traditionsreiche Leipziger Druckerei Lanckisch war allerdings lediglich mit der Herstellung betraut, denn Verlag und Vertrieb lagen laut ausdrücklichem Vermerk beim Autor selbst (Anhang, Abbildung 1). Das Papier der von mir untersuchten Exemplare ist von ausgesprochen hoher Qualität. Das in jedem Blatt zu findende Wasserzeichen (ein kleines gekröntes Herz mit eingeschriebenen Kursivbuchstaben *VE*) deutet auf eine noch nicht identifizierte sächsische Papiermühle und lässt sich um 1650 in Leipzig mehrfach nachweisen¹⁰. Die Kosten – und damit das verlegerische Risiko – dürften hoch gewesen sein. Das von Rosenmüller unternommene Wagnis erstaunt umso mehr, als die wirtschaftlichen Verhältnisse in der unmittelbaren Nachkriegszeit und in dem noch immer von den Schweden besetzten Leipzig alles andere als günstig gewesen sein müssen. Für eine finanzielle Absicherung sorgten möglicherweise die Widmungsträger, deren stattliche Reihe auf dem zweiten Blatt der *Prima Vox* zu finden ist (Anhang, Abbildung 2). Hier erscheinen neben einflussreichen Ratsmitgliedern und dem noch amtierenden Thomaskantor Tobias Michael vor allem finanzkräftige Handelsleute, denen vermutlich an einer nachhaltigen Förderung der Leipziger Kirchenmusik gelegen war. Auch das prominent auf den Titelseiten aller Stimmbücher platzierte kursächsische Wappen könnte einen Fingerzeig auf eine materielle Unterstützung oder zumindest auf die Protektion des Unternehmens von höchster Seite geben, wenngleich in Vorwort und Zuschrift nichts dergleichen explizit genannt wird.

Ob Rosenmüller die mit dem Wagnis des Selbstverlags verbundenen Klippen sämtlich unbeschadet umschiffen konnte, ist nicht bekannt; immerhin schickte er sich vier Jahre nach der Veröffentlichung der *Kern-Sprüche* zu einer Fortsetzung an. Dass es sich hierbei um einen zweiten Teil handelt, wird durch den Titel (*Andere Kern-Sprüche*), das Format und die Aufmachung unmittelbar deutlich (Anhang, Abbildung 3). Überdies konnte für Noten- und Buchstabensatz dieselbe Schrift aus der Werkstatt Lanckisch verwendet werden. Im übrigen aber war die Verlagssituation nun eine deutlich andere. Die Lanckische Druckerei war mittlerweile

10 So zum Beispiel in einer aus Leipzig stammenden Quellengruppe in der Sammlung Düben. Vgl. hierzu P. Wollny, *Eine anonyme Leipziger Hochzeitsmusik aus dem 17. Jahrhundert*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, Leipzig 1999, S. 46–60.

– genauer gesagt ab 1652 für einen Zeitraum von vier Jahren – von dem jungen Verleger Christoph Cellarius gepachtet worden. Dieser aus Teuchern bei Weißenfels stammende aufstrebende Unternehmer hatte 1638 in der Werkstatt des bekannten Leipziger Verlegers Gregor Ritzsch eine Buchdruckerlehre begonnen und dort auch seine Gesellenzeit absolviert¹¹. Sein Schritt in die Selbstständigkeit fällt zusammen mit einem deutlich spürbaren Aufschwung des Leipziger Musikaliendrucks; in der Tat scheint er an dieser Entwicklung einen nicht unwesentlichen Anteil gehabt zu haben. Cellarius dürfte sich von früh an nicht einfach als versierter Handwerker verstanden haben; sein ausgeprägtes unternehmerisches Engagement betraf auch den Aufbau eines ehrgeizigen und scharf profilierten Verlagsprogramms, in dem der Musikaliendruck eine zentrale Rolle einnahm. Cellarius' Wirken in Leipzig ist auf die Jahre 1652 bis 1658 beschränkt; anschließend siedelte er mit seinem Verlag nach Zeitz über, starb aber bereits Anfang des Jahres 1663.

Betrachtet man die zwischen 1652 und 1657 von Cellarius hergestellten Musikdrucke, so scheint es dem jungen Drucker-Verleger vornehmlich um die Förderung von qualitativ herausragender und exemplarischer moderner Musik jüngerer Autoren gegangen zu sein. In seinem Sortiment finden sich die erste Ausgabe von Adam Kriegers *Arien* (1657)¹² sowie verschiedene Gelegenheitsdrucke dieses Meisters¹³, sodann die von Ambrosius Profe besorgte zweiteilige Leipziger Ausgabe der *Arien* von Heinrich Albert¹⁴. Schließlich ist noch die Lukas-Passion des Delitzscher Kantors Christoph Schultze (1652) zu nennen¹⁵. Im Mittelpunkt von Cellarius' kurzer, aber intensiver verlegerischer Tätigkeit steht jedoch das Schaffen von Johann Rosenmüller. Ab 1653, beginnend mit dem zweiten Teil der *Kern-Sprüche*, wurden sämtliche in Leipzig gedruckten Werke dieses Meisters von Cellarius hergestellt¹⁶.

Das Impressum der *Anderen Kern-Sprüche* legt jedoch die Vermutung nahe, dass die erste Zusammenarbeit von Rosenmüller und Cellarius nicht völlig ohne Probleme verlief. Wir wissen nicht, an welche finanzielle Bedingungen und Auflagen der Pachtvertrag mit den Lanckischen Erben geknüpft war, doch offenbar scheute sich der junge Verleger, das unternehmerische Risiko für seinen ersten großen Verlagstitel allein zu tragen. Auch die wiederum stattliche Reihe von Widmungsträgern vermochte dieses Mal wohl nicht, die anfallenden Unkosten völlig zu decken. Schließlich wurde in dem erfolgreichen und überaus produktiven Hamburger Verleger Zacharias Hertel ein finanzkräftiger Partner gefunden¹⁷.

Damit waren aber offenbar noch nicht alle Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt, denn die auf den Titelseiten der insgesamt sechs Stimmbücher zu findenden Jahreszahlen 1652 und 1653 deuten auf eine länger als geplant sich hinziehende Herstellungszeit. In der Tat war der Druck in den Leipziger Messkatalogen¹⁸ bereits für die Herbstmesse 1652 angezeigt worden, doch konnten bis zum Jahresende lediglich drei der sechs Stimmbücher (*Prima Vox*, *Secunda*

11 Vgl. Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, 2., verbesserte und ergänzte Auflage, Wiesbaden 1982, Sp. 287.

12 RISM A/I, K 2439.

13 RISM A I, K 2440–2442.

14 RISM A/I, A 641.

15 RISM A/I, S 2336.

16 Vgl. RISM A/I, R 2549, 2556, 2558–2561.

17 Zur Biographie Hertels siehe Benzing (wie Anm. 11), Sp. 1154.

18 Vgl. Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Reprint Hilversum 1965, S. 70.

Vox, III.–V. Vox) fertiggestellt werden. Die drei wichtigen Stimmen Violino I, Violino II und Bassus Continuus wurden nach dem Jahreswechsel gesetzt, so dass der Druck erst zur Frühjahrsmesse 1653 vorlag.

Auf Schwierigkeiten bei der Herstellung deutet auch das uneinheitliche Papier. Die Stimmbücher sämtlicher von mir bisher untersuchten Exemplare¹⁹ zeichnen sich durch die Verwendung von zwei unterschiedlichen Papiersorten aus. Bei dem einen, vorzugsweise für die bereits 1652 fertiggestellten Stimmen verwendeten Papier handelt es sich augenscheinlich um dieselbe Sorte, die für den ersten Teil der *Kern-Sprüche* verwendet worden war – vielleicht Restbestände von 1648. Dass diese mutmaßlichen Reste nicht ausreichen würden, um alle Stimmen in der gewünschten Auflagenhöhe zu drucken, muss sich bereits zu Beginn der Herstellung abgezeichnet haben. Der Grund für die Papierknappheit war offenbar nicht finanzieller Natur, denn die Vereinbarung mit Hertel in Hamburg war schon vor Beginn der Satzarbeiten getroffen worden – sein Name steht ja bereits auf den Titelseiten der 1652 hergestellten Stimmen. Vermutlich gab es einfach „Versorgungsengpässe“, denn die Papiermühlen in Sachsen dürften ebenso wie andere Handwerksbetriebe auch mittelfristig noch durch die Folgen des Krieges in ihrer Leistungsfähigkeit eingeschränkt gewesen sein.

Wo mögen Verleger und Komponist das fehlende Papier schließlich herbekommen haben? Das Wasserzeichen der Papiersorte 2 gibt hierauf eine eindeutige und zugleich verblüffende Antwort (Abbildung 4): Sie verwendeten das Privatpapier von Heinrich Schütz mit dem Familienwappen (Gespannter Bogen mit Pfeil = Sagittarius) und den Initialen „HSC“ (= Heinrich Schütz, Capellmeister)²⁰.

Dank der Forschungen von Wolfram Steude wissen wir, dass Schütz dieses Papier für seine Briefe, aber auch für die von ihm autorisierten Abschriften seiner Werke (zum Beispiel den berühmten Dresdner Stimmensatz zum „Schwanengesang“ einschließlich des gedruckten Titels und des Registers) verwendete; daneben ist es auch in Originaldrucken nachgewiesen worden²¹. In welchem Zeitraum Schütz dieses Papier benutzte und wo es hergestellt wurde, ist ebensowenig hinreichend erforscht wie die Frage, ob es verschiedene zeitlich einzuordnende Varianten des Wasserzeichens gibt. Bevor über Schütz' Papier also verbindliche Aussagen gemacht werden können, ist noch ein gehöriges Maß an philologischer Grundlagenforschung notwendig²². Immerhin aber lässt sich nach einer Durchsicht der in der Staatsbibliothek zu Berlin, der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, der Musikbibliothek Leipzig und einigen anderen Bibliotheken aufbewahrten Exemplare der veröffentlichten Opera des Dresdner Kapellmeisters konstatieren, dass dieser beginnend mit dem zweiten Teil der *Kleinen Geistlichen Konzerte* (1639) bis hin zur Weihnachtshistorie (1664) konsequent auf seinem eigenen Papier drucken ließ.

19 Per Autopsie untersucht wurden die Exemplare der SLUB, der Musikbibliothek Leipzig und der British Library London. Joshua Rifkin verdanke ich die Einsicht des Exemplars der Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Informationen über ein einzelnes Stimmbuch in Privatbesitz.

20 Zu den von der Familie Schütz verwendeten Wappenzeichen siehe speziell Eberhard Stimmel, *Die Familie Schütz. Ein Beitrag zur Familiengeschichte des Georgius Agricola*, in: Hans Prescher (Hrsg.), *Abhandlungen des staatlichen Museums für Mineralogie und Geologie zu Dresden* 11 (1962), S. 377–417, speziell S. 379–380.

21 Vgl. hierzu besonders Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 9–18, speziell S. 11.

22 Joshua Rifkin bin ich für einen eingehenden und anregenden Gedankenaustausch über diese Problematik zu Dank verpflichtet.

Allerdings kommt das Wasserzeichen „Pfeil und Bogen + HSC“ auch in zwei Schütz-Drucken vor, die nur bedingt als Originaldrucke anzusehen sind: in den von Christoph Kittel mit Billigung des Komponisten herausgegebenen *Zwölf Geistlichen Gesängen* (1657)²³ und in dessen im selben Jahr erschienenen Bearbeitung des achten Stückes dieser Sammlung für Sopran oder Tenor und zwei Violinen²⁴. Schütz scheint also das Vorhaben seines Kollegen und einstigen Schülers tatkräftig unterstützt zu haben, ja angesichts des Papierbefunds ist sogar anzunehmen, dass er selbst die Veröffentlichung dieser Werke angeregt oder gar veranlasst hat²⁵.

Wenn Schütz die Drucklegung der *Anderen Kern-Sprüche* durch die Bereitstellung von „Spendenpapier“ entscheidend vorantrieb – anders lässt sich der beschriebene Wasserzeichenbefund kaum deuten –, dann dürfen wir hieraus wohl mit gutem Grund folgern, dass es ihm neben der großzügigen Unterstützung eines ihm offenbar freundschaftlich verbundenen jüngeren Musikerkollegen vor allem auch um die Förderung und Propagierung einer seinen eigenen künstlerischen Intentionen, Idealen und Vorstellungen entsprechenden Werksammlung ging. In diesem Zusammenhang ist an Schütz' eigene Situation in den frühen 1650er Jahren zu erinnern. Wie verschiedenen Dokumenten, allen voran dem berühmten großen *Memo-rial* vom 14. Januar 1651²⁶, zu entnehmen ist, war diese Zeit für ihn geprägt von der Sorge um den Bestand der kurfürstlich sächsischen Hofkapelle, um den zunehmenden Einfluss der „newen [...] wie wol mit schlechtem grunde“ gepflegten „Manir“ der jüngeren italienischen Kollegen, die gleichbedeutend war mit einer Abkehr von den alten, im strengen Kontrapunkt begründeten Regeln, sowie in letzter Konsequenz um den dadurch ausgelösten Verfall der Musik schlechthin. Schütz' Beharren auf dem „rechten Fundament eines guten Contrapuncts“ und seine Ermahnung an die „angehenden deutschen Componisten“, „das/ ehe Sie zu dem concertirenden Stylo schreiten/ Sie vorher diese harte Nuß [...] auffbeissen“²⁷ sollten, signalisiert vor diesem Hintergrund ein bewusstes Kontrastprogramm und ist eigentlich als ein Versuch zu werten, die Weiterentwicklung der Musik gezielt zu steuern. Wie die stilistischen Experimente in dem 1650 erschienenen dritten Teil der *Symphoniae sacrae* eindrucksvoll belegen, ging es Schütz aber nicht darum, das Rad der Geschichte anzuhalten und die musikalischen Errungenschaften der ersten Jahrhunderthälfte festzuschreiben. Vielmehr war sein Anliegen die Bewahrung der von ihm und seinen Generationsgenossen gesetzten kompositorischen Qualitätsmaßstäbe und – so klingt es jedenfalls in Martin Geiers berühmter Leichenpredigt auf den großen Meister an²⁸ – die Erhaltung von Würde und Ernsthaftigkeit in der geistlichen Musik. In dieser Hinsicht müssen Schütz die in den *Kern-Sprüchen* versammelten geistlichen Konzerte Rosenmüllers als vorbildlich und richtungweisend erschienen sein.

Eine angemessene historische Einordnung und Würdigung von Rosenmüllers Leistung wird sich auch an dieser Wertschätzung zu orientieren haben und fragen müssen, worin genau die von Schütz offenbar erkannten Qualitätsmerkmale dieser Musik bestehen. Am Rande

23 Exemplar: D-B, Mus. ant. pract. S 810.

24 Exemplar: S-Uu, VMHS 34:6.

25 Ergänzend sein angemerkt, dass das Wasserzeichen „Pfeil und Bogen + HSC“, abgesehen von den genannten Belegen, bislang nicht in Handschriften oder Drucken von Werken anderer Komponisten nachgewiesen werden konnte. Geprüft wurden insbesondere zahlreiche mitteldeutsche Musikdrucke aus dem Zeitraum von 1640 bis 1670.

26 Schütz GBr, Nr. 77, S. 207–216, das folgende Zitat S. 215.

27 Schütz (wie Anm. 5).

28 Schütz Quellen, Nr. 142, S. 249–269.

sei bemerkt, dass die positive Beurteilung von Rosenmüllers *Kern-Sprüchen* durch seine Zeitgenossen in recht deutlichem Widerspruch zur modernen Sekundärliteratur steht, die den Werken eine vergleichsweise geringe oder allenfalls durchschnittliche Bedeutung attestiert. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die hierfür vorgebrachten Argumente nicht unbedingt stichhaltig sind und zudem zum Vergleich meist Kompositionen aus einer viel späteren Zeit herangezogen werden. Der besondere historische Rang der *Kern-Sprüche* wird aber vor allem im Kontext der um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Musik sichtbar.

Ungeachtet ihrer melodisch und harmonisch meist glatteren Faktur zeigen die Werke eine große Nähe zu dem von Schütz im zweiten und dritten Teil seiner *Symphoniae sacrae* gepflegten Kompositionsstil. Im einzelnen seien an dieser Stelle stichpunktartig folgende Merkmale benannt:

1. Die Bevorzugung biblischer Texte als Vorlage für die Vertonungen.
2. Die durch und durch vom Text her geprägte Erfindung der Soggetti und dadurch bedingte prägnante Deklamation (siehe etwa die Umsetzung von „Ich bin das Brot des Lebens“, Beispiel 1).
3. Ein trotz konzerthafter Auflockerung durchweg auf den Grundsätzen des Kontrapunkts beruhender musikalischer Satz, häufig auch unter Verwendung ausgesprochener Kunstgriffe. So durchläuft beispielsweise das Motiv „wer zu mir kommt, den wird nicht hungern“ verschiedene Arten von Engführung und erweist sich später als im doppelten Kontrapunkt der Dezime konstruiert, woraus sich die Möglichkeit zu Stimmtausch und Terzverdopplung ergibt (Beispiel 2).
4. Die gelegentlich madrigalisch-bildhafte Umsetzung einzelner zentraler Textelemente, wobei besonders angemerkt sei, dass die Verwendung virtuoser Figuren und kühner harmonischer Fortschreitungen stets im Dienst der Textausdeutung steht und niemals aus reinem Selbstzweck erfolgt (Beispiel 3).
5. Die Vermeidung tanzartiger Rhythmen, speziell im Dreiertakt. In seinen Leipziger Werken verwendet Rosenmüller – wie Schütz – stets den 3/1-Takt, also die Tripla major, und verzichtet gleichzeitig auf synkopische Betonungen der zweiten und dritten Zählzeit. Er ging damit offenbar bewusst dem in den 1650er Jahren gehäuft zu beobachtenden Eindringen „courantischer“ oder „sarabandischer“ (also tanzartiger) Rhythmen aus dem Weg. Die von Schütz kritisierten Italiener am Dresdner Hof hingegen arbeiten bevorzugt mit solchen rhythmischen Gruppierungen. Rosenmüller verfolgte offenbar die Absicht, die „Gravitas“ der geistlichen Musik um keinen Preis zu gefährden.

Wenn der dritte Teil von Schütz' *Symphoniae sacrae* in seiner paradigmatischen Verschmelzung von Tradition und Neuanfang den Beginn einer neuen Phase der protestantischen Kirchenmusik markiert, so kann die Bedeutung von Rosenmüllers *Kern-Sprüchen* dahingehend zusammengefasst werden, dass es diese Werke waren, die die künstlerischen Ideale der Schütz'schen Musik erst eigentlich populär gemacht und ihnen ihre historische Tragweite verliehen haben.

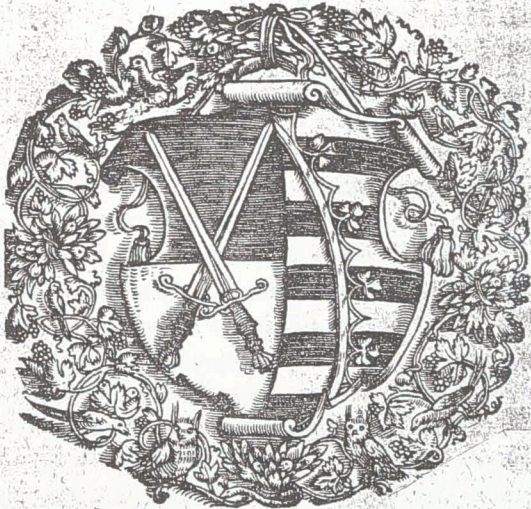
Anhang

Abbildung 1: Johann Rosenmüller, *Kern-Sprüche* I, Titelseite der Prima Vox

Kern-Sprüche /
Mehrentheils aus heiliger Schrift Altes
und Neues Testaments / theils auch aus etlichen alten Kir-
chenlehrern genommen / und in die Muſic mit 3. 4. 5. 6. und 7. Stim-
men ſamt ihrem Baſſo Continuo, auff unterſchiedliche Arten / mit und
ohne Violen geſetzt
 Von

Johann Rosenmüllern.


PRIMA VOX.



In Verlegung des AUTORIS, und bey demſelben
in Leipzig zu finden.

Leipzig / Gedruckt bey Fried. Landtſchen ſel. Erben. 1648.

Abbildung 2: Kern-Sprüche I, Liste der Widmungsempfänger



Denen Wohl-Ehrenvesten / Groß- und Vor-Achtbaren /
 Hoch- und Wohlgelehrten / Wohlweisen
 und Fürnehmen

Gottfried Welschen / Medicinæ Do-
 ctori, Professori Publ. und fürnehmen Practico.

Friedrich Conradt / des Raths / und für-
 nehmen Handelsmann.

Barthol. Hahn / E. E. Hochweisen Raths
 wohlverordneten Ober-Stadtschreiber.

Tobia Michaelis, wohlverordneten Directori
 Chori Musici.

Romano Zeller / Not. Publ. und E. E. Raths
 wohlverordneten Vormundschafftsschreiber.

Jacobo Schäfer / fürnehmen Apothekern
 zum schwarzen Nohr.

Paul von Heinzberg /

Matthäo Witschka /

Justo Christiano Amelung /

Gottfried Weinmann /

Johann von der Burg /

Heinrich Hopff /


Allerfelts
 fürnehmen
 Handels-
 leuten /

In Leipzig.


Meinen sammt und sonderis hochgeehrten Patronis
 und Großgünstigen Förderern.

Abbildung 3: Kern-Sprüche II, Titelseite der Secunda Vox

Anderere

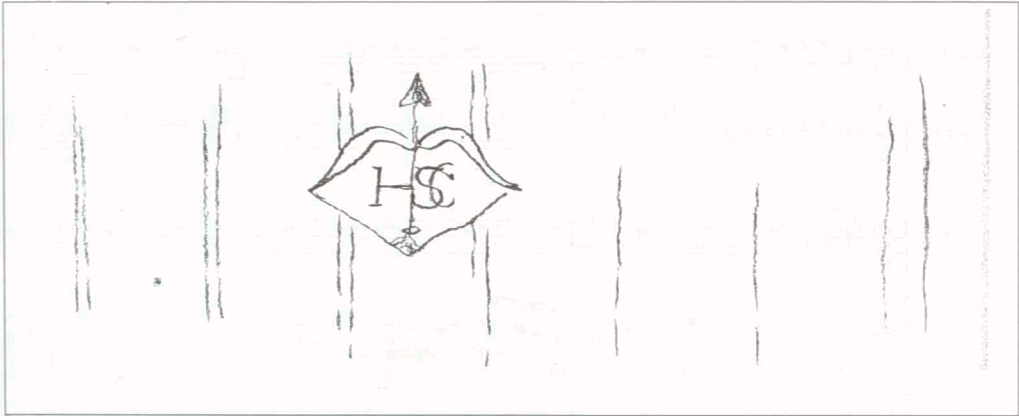

Kern-Sprüche /

Mehrentheils aus heiliger Schrift Altes
 und Neues Testaments / theils auch aus etlichen alten
 Kirchenlehrern genommen / und in die Music mit 3. 4. 5. 6. und 7.
 Stimmen / samt ihrem Basso Continuo, auff unterschiedliche
 Arten / mit und ohne Violon gesetzt
 Von
Johann Rosenmüllern.
SECUNDA VOX.



Auf Kosten Zachar. Hertels / Buchführers in Hamburg /
 druckt in Leipzig mit Fried. Landisch. Schrifften
 Christophorus Cellarius, M. DC. LII.

Abbildung 4: Wasserzeichen „Pfeil und Bogen + HSC“



Beispiel 1: *Kern-Sprüche* II, Nr. 10, „Ich bin das Brot des Lebens“, T. 16–22 (ohne die in T. 22 einsetzenden Violinen)

The image displays a musical score for the piece "Ich bin das Brot des Lebens" from Kern-Sprüche II, Nr. 10. The score is written for four parts: Alt (Soprano), Tenor, Bass, and Bassus continuus. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "wer zu mir kommt, wer zu mir kommt, den wird nicht hun - gern." for the vocal parts, and "Ich bin das Brot des Le - - - - - bens," for the Bassus continuus. The Bassus continuus part includes figured bass notation: "6" and "4 3" under the first two measures, and "4 3" under the last measure. The vocal parts enter in measure 16 and continue through measure 22. The Bassus continuus part starts in measure 16 and continues through measure 22.

Beispiel 2: *Kern-Sprüche* II, Nr. 10, „Ich bin das Brot des Lebens“, T. 32–41

Violino I

Violino II

Alt

Tenor

Bass

Bassus continuus

Ich bin das Brot des Le - - - - - bens,
wer zu mir kommt, wer zu mir kommt,

37

wer zu mir kommt, wer zu mir kommt, den wird nicht hun - gern.
den wird nicht hun - gern, wer zu mir kommt, wer zu mir kommt, den wird nicht hun - gern.

Beispiel 2: *Kern-Sprüche* II, Nr. 20, „Siehe an die Werke Gottes“, T. 99–104

99

und den bö-sen, und den bö-sen, den bö - sen Tag

und den bö-sen, den bö-sen, den bö-sen Tag

nimm auch für - gut, und den bö-sen,

nimm auch für - gut, und den bö-sen,

nimm auch für gut,

6 # 6 5/4 # 5 6 5 4 # # 5 # 6