

# Die Leipziger Organistenkultur des 17. Jahrhunderts

Beobachtungen am Fabricius-Konvolut der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau

KONRAD KÜSTER

In der Leipziger Organistenkultur des 17. Jahrhunderts (vgl. Tabelle 1) begegnet man zwar klingvollen Namen; dennoch sind die Einblicke, die die betreffenden Personen in das damalige Musikleben Leipzigs ermöglichen, nur begrenzt<sup>1</sup>. Noch im 16. Jahrhundert hatten Gallus Kertzsch (Nikolaikirche, seit 1585/86) und Andreas Düben (Thomaskirche, seit 1595) ihre Posten übernommen; von Kertzsch hat sich anscheinend keine Musik erhalten, ebenso von Düben – erst sein Sohn, der Schüler Sweelincks, hat Tastenmusik hinterlassen und gilt nicht zuletzt damit als „Andreas Düben d. Ä.“<sup>2</sup>. Mit dem Tod Dübens (1625) und Kertzschs (1628?) wird in Leipzig eine instabile Periode erreicht, die von den Wirren des 30jährigen Krieges gekennzeichnet ist, zudem von Pestepidemien. Rasch wechselt die Besetzung des Postens an der Nikolaiorgel: Auf Samuel Michael (seit 1628), der 1632 der Pest zum Opfer fiel, folgt sein Bruder Christian; nach dessen Tod 1637 übernimmt erst Daniel Weixner das Amt, 1644 schließlich Leonhard Beer (bis 1651). Etwas mehr Kontinuität zeigt sich an der Thomaskirche: Georg Engelmann d. Ä. amtiert dort von 1625 bis 1633; dann tritt sein gleichnamiger Sohn den Posten an und hat ihn für fast drei Jahrzehnte inne.

Die Frage nach musikalischer Überlieferung rückt unter den Genannten Samuel und Christian Michael, Söhne des Thomaskantors Tobias Michael, auf unterschiedliche Weise ins Blickfeld<sup>3</sup>. Von Christian Michael hat sich Musik für solistisches Tasteninstrument erhalten; er ist darin der einzige zwischen dem Thomasorganisten Elias Nicolaus Ammerbach († 1595) und Musikern des ausgehenden 17. Jahrhunderts, als die beiden letztgenannten zunächst sehr spärlich Nachfolger auf diesem Gattungsfeld erhalten. Samuel Michael hingegen lässt das erkennen, was auch für die meisten Leipziger Organistenkollegen der folgenden Jahrzehnte charakteristisch ist: Einerseits liegen von ihm Vokalwerke vor, typischerweise in geringen Besetzungen, immer wieder auch als Kompositionen zu bestimmten Kasualien (einschließlich persönlicher universitärer Anlässe); andererseits ist instrumentale Ensemblesmusik überliefert, deren Gattung sich für das Verständnis der Nachwelt am ehesten über den (jüngeren) Begriff der Suite fassen lässt.

1 Personenangaben, sofern nicht anders angegeben, nach folgenden Quellen: Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Nachdr. Leipzig 1978, S. 178 f. sowie S. 442\*f. (Nachträge und Berichtigungen von Eberhard Stimmel); Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1: *Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig u. Berlin 1909, S. 138–150 und 184–194; Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 246–253; Hermann J. Busch, *Organisten an St. Nikolai*, in: ders. (Hrsg.), *Die Nikolaikirche zu Leipzig und ihre Orgel*, Leipzig 2004, S. 29–35, hier S. 29–32 (weder Stimfels noch Wustmanns Daten vollständig eingearbeitet); Martin Petzoldt, *Die Thomasorganisten zu Leipzig*, in: Christian Wolff (Hrsg.), *Die Orgeln der Thomaskirche zu Leipzig*, Leipzig 2005, S. 95–137, hier S. 100–108.

2 Hans Åstrand, Art. (von) *Düben*, in: MGG2, Personenteil 5 (2001), Sp. 1465–1470.

3 Zu ihnen vgl. Wolfram Steude, Art. *Michael*, in: MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 158–163.

Tabelle 1: Organisten an den Leipziger Hauptkirchen, 1600–1700

Berufung	Nikolaikirche	Thomaskirche
1585/86	Gallus Kertzsch	
1595		Andreas Düben (U)
1625		Georg Engelmann d. Ä. (U)
1628	Samuel Michael (U)	
1632	Christian Michael (U)	
1633/34		Georg Engelmann d. J.
1637	Daniel Weix(n)er	
1644	Leonhard Beer	
1651	Johann Rosenmüller (U)	
1655	Adam Krieger (U)	
1658	Werner Fabricius (U)	
1659		Gerhard Preisensin (U)
1673		Jacob Weckmann
1679	Daniel Vetter (U)	
1681		Vincenzo Albrici
1683		Heinrich Gottfried Kühnel (U)
1684		Johann Kuhnau (U)

(U) = Studium an der Universität Leipzig nachweisbar

Dies gilt in der Folgezeit ähnlich für das Leipziger Wirken Johann Rosenmüllers und Adam Kriegers (1651–1655 bzw. 1655–1658 an der Nikolaikirche); Tastenmusik von Kriegers zweitem Nachfolger Daniel Vetter liegt erst aus dem 18. Jahrhundert vor (*Musicalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit*, Leipzig 1709/13). Auch Veters Lehrer Werner Fabricius, der den Posten zwischen jenen beiden inne hatte, leistete Beiträge auf dem für Samuel Michael umrissenen Gebiet; andererseits ist von ihm auch wieder Tastenmusik erhalten.

Das kompositorische Profil seines ersten Kollegen an der Thomaskirche (Georg Preisensin, 1659–1673) bleibt völlig unklar; nur wenig Musik hat sich von Preisensins Nachfolger Jacob Weckmann (1673–1681) erhalten<sup>4</sup>. Die beiden nächsten Thomasorganisten haben – aus einer wiederum nur kurzen Wirkungszeit – anscheinend keinerlei kompositorische Zeugnisse hinterlassen (Vincenzo Albrici, 1681–1683, und Heinrich Gottfried Kühnel, 1683/84). Im Schaffen Johann Kuhnaus, der das Amt zwischen 1684 und seiner Ernennung zum Thomaskantor 1701 inne hatte, treffen sich schließlich das typische Überlieferungsfeld der Organisten aus der Jahrhundertmitte und die Tastenmusik – auch darin, dass seine Suiten nun nicht mehr für ein instrumentales Ensemble, sondern für Tasteninstrument komponiert sind.

Diese Ausführungen werfen Fragen auf. Vergleichsweise nebensächlich erscheint die nach dem Verhältnis zwischen der Berufsbezeichnung „Organist“ und der Werküberlieferung<sup>5</sup>: Da

4 *Ein Tag in deinen Vorhöfen ist besser*, Universitätsbibliothek Uppsala (Düben samling, vok. mus. i hs. 85:53).

5 Vgl. hierzu auch Konrad Küster, *Schütz und die Orgel: Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600*, in: Sjb 22 (2000), S. 7–16, besonders S. 8 f.



das Orgelspiel in jener Zeit ohnehin vielfach als Improvisationskunst gesehen werden kann, wirkt verständlich, dass dieser Bereich in der Überlieferung in den Hintergrund tritt – abgesehen von Musterkompositionen für den Unterricht. Ebenso einleuchtend scheint, dass das jeweils Überlieferte die typischen, engeren Arbeitsbereiche des Thomaskantors ausspart; statt dessen zeigt sich, wie hier erstmals für Samuel Michael fassbar, eine Aufgeschlossenheit gegenüber der Gesellschaft, primär also der Leipziger Oberschicht in der Stadt und an der Universität.

Auffällig ist jedoch, dass zahlreiche Amtsinhaber andere Posten anstrebten und daher nur wenige Jahre als Organisten in Leipzig wirkten – vor allem diejenigen, die der Nachwelt mit einem breiter überlieferten Œuvre entgegen treten. Für sie erscheint das Wirken in Leipzig als eine Art Qualifikationsposten: für Rosenmüller und Krieger allemal, ebenso für Kühnel, dem (als Hofkapellmeister in Zeitz) andere Interessen nachgesagt wurden, in gewisser Hinsicht auch für Albrici und (nochmals anders) für Kuhnau als späteren Thomaskantor.

Bereits dies relativiert den Eindruck einer „Leipziger Organistenkultur“. Eine Zugehörigkeit zu ihr war für viele der Genannten offenkundig nicht das Berufsziel; das, was man über diese Organisten weiß, reicht zudem bislang nicht aus, um sie als Gruppe im musikgeschichtlichen Interesse zu verankern. Sie erscheint weder überregional konkurrenzfähig; viel eher wirkt das Œuvre von Zeitgenossen in Hamburg und Lübeck, in Halle, Nürnberg und Wien bemerkenswert. Noch kann sogar diese Organistenkultur eine Schlüsselstellung in der zeitgenössischen mitteldeutschen Kultur beanspruchen; viel eher, so scheint es, spielte „die Musik“ hier an den Höfen und an den Schulen. Und blickt man über die Stadtgrenzen hinweg, wird deutlich, dass Leipzig kein Einzelfall war, sondern etwas für Mitteldeutschland nicht Ungewöhnliches spiegelt.

Als das klassische „mitteldeutsche“ Gegenbeispiel hierzu erscheint Samuel Scheidt in Halle, der – wie der Sohn des Thomasorganisten Andreas Düben – als Schüler Sweelincks ein herausragend anderes Ausbildungsprofil erkennen lässt. Prinzipielle Unterschiede zwischen einer allgemeinen sächsischen und einer speziellen Hallenser Situation lassen sich aber mit Blick auf Territorialzugehörigkeit und auf die postreformatorische Organisation des Kulturlebens erkennen. Die Verallgemeinerung dieses lokalen Unterschieds wiederum macht die kulturelle Stellung verständlich, die Werner Fabricius in Leipzig einnahm, denn in allen genannten Bereichen erscheint er als Ausnahme: Er ist der einzige profilierte Musiker, der zwischen dem Ausbruch des 30jährigen Krieges und dem Amtsantritt Kuhnaus seinen Posten über längere Zeit inne hatte und von dem sich zugleich ein breiter gefächertes Œuvre erhalten hat, das sogar Tastenmusik umfasst. Diese Aspekte sind im Folgenden näher zu umreißen.

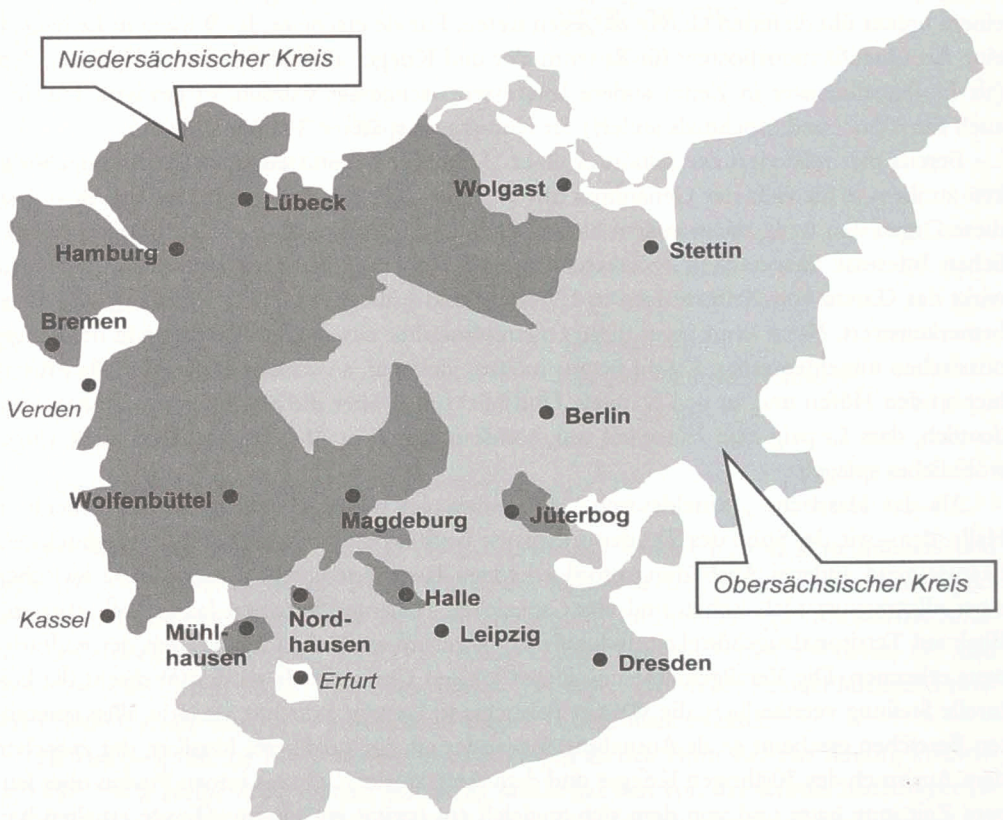
### Reformation, Reichskreise und Musikkultur

So muss man sich zunächst mit allgemeinen, scheinbar außermusikalischen Rahmenbedingungen befassen, ehe die musikalischen Konkretisierungen deutlich werden können. Zunächst ist die überregionale Organisationsform zu betrachten, die in der geschilderten Weise im Detail Halle und Leipzig voneinander absetzte: die Reichskreise. Halle war der südliche Vorposten des Erzstifts Magdeburg; dieses gehörte noch zu Beginn des 30jährigen Krieges zum Niedersächsischen Reichskreis – zusammen mit den welfischen Territorien, dem Erz-

bistum Bremen und dem Bistum Lübeck sowie Holstein und Mecklenburg. Sachsen (einschließlich weiter Teile Thüringens) war dagegen Teil des Obersächsischen Reichskreises, ebenso Anhalt, Brandenburg und Pommern. In musikhistorischer Hinsicht wichtig (und dennoch kaum berücksichtigt) ist schließlich, dass die Thüringer Reichsstädte Nordhausen und Mühlhausen ebenfalls dem Niedersächsischen Reichskreis angehörten<sup>6</sup>.

Abbildung 1: Reichskreise ab 1512.

Der Norden des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation



Die Reichskreise waren Einheiten primär des Militärwesens, sekundär auch der gesamten weiteren Machtverteilung; obgleich ihre Bedeutung nach dem 30jährigen Krieg verfiel, blieben sie bis zur Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation im Bewusstsein verankert. Im 30jährigen Krieg kam ihnen insofern eine Schlüsselfunktion zu, als Mächte, die im Rückblick als auswärtig erscheinen, ein Eingreifen in den Krieg über die Kreiszugehörigkeit legitimieren konnten: zunächst Christian IV. von Dänemark als Herzog von Holstein, später Gustav II. Adolf von Schweden, allerdings erst, nachdem er Pommern erobert hatte.

<sup>6</sup> Dies betrifft sowohl die Aktionsbasis der Orgelbauerfamilie Compenius in Nordhausen (ausgehend von Heinrich, gestorben 1611) als auch die musikalische Stellung Bachs in Mühlhausen.



In der konfessionellen Umbruchssituation des 16. Jahrhunderts wird die Kreiseinteilung auch auf indirektem Wege überraschend deutlich – nicht in exakt derselben Weise, wie die Kreisgrenzen lagen: im reformatorischen Verhalten und den Auswirkungen auf die gesellschaftlichen Strukturen. Im Niedersächsischen Reichskreis war Johannes Bugenhagen der wichtigste Reformator: mit Kirchenordnungen für fast alle Gebiete (mit Ausnahme Mecklenburgs und Magdeburgs), zudem für sein Heimatgebiet, das obersächsische Pommern – und außerhalb des Reiches für alle königlich dänischen Gebiete. So lutherisch nun Bugenhagens Kirchenordnungen waren, unterscheiden sie sich in den Konsequenzen, die für die Musik gezogen werden konnten, grundlegend von den Bedingungen, die das musikalische Geschehen etwa in Sachsen bestimmten. Das Musizieren in der Schule sah Bugenhagen<sup>7</sup> als essentielle Grundlage einer theologischen Laufbahn; daraufhin agierten in Bugenhagens Wirkungsgebiet die Kantoren zwar theologischer als ihre obersächsischen Amtsbrüder, doch zugleich verschaffte dies der Musik ein vergleichsweise herausragendes Ansehen in der Gesellschaft<sup>8</sup>. Und da das Wirken der Kantoren (eben auch das musikalische) so maßgeblich theologisch motiviert war, war ein quasi „eigentlicher“ musikalischer Raum noch unbesetzt, den die Organisten ausfüllen konnten; dies wiederum wurde durch eben diese wichtige gesellschaftliche Funktion, die in der Nachfolge Bugenhagens der Musik zugewiesen wurde, noch begünstigt. In diesen reichspolitisch-reformatorischen Territorialverhältnissen bildet Halle den südöstlichen Vorposten; Leipzig steht auf der anderen Seite.

So spiegelt sich in den kirchlichen Organisationsformen, weshalb auch die Leipziger Orgelkultur des früheren 17. Jahrhunderts eher unscheinbar wirkt; dass sich Veränderungen ergaben, hängt mit einem neuen überregionalen Ausgleich zusammen, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zustande kam – teils in der Folge des Westfälischen Friedens, teils unter dem Eindruck des erstarkenden Absolutismus.

Es wäre zu kurz gedacht, führte man die besondere Stellung, die Fabricius in Leipzig einnahm, allein auf Herkunft und Unterricht zurück: Er stammte aus Itzehoe und war in Flensburg und Hamburg ausgebildet worden; für seinen Dienst in Obersachsen brachte er also ein dezidiert „niedersächsisches“ Profil mit. Auch reicht es nicht aus, auf absolutistische Tendenzen zu verweisen: auf einflussreiche Personen in Leipzig, die zum Dresdner Hof so enge Beziehungen unterhielten wie etwa der Bürgermeister Christoph Pincker, Schütz' Schwiegersohn – Personen, die Fabricius förderten<sup>9</sup>. Die Lage ist komplexer.

#### Der Sammelband der Universitätsbibliothek Freiburg

Antworten lassen sich aus einem bislang kaum beachteten<sup>10</sup> umfangreichen Konvolut aus Fabricius' engstem Umfeld gewinnen, das sich 1899 auf Wegen, die nicht mehr zu rekonstru-

7 Zum Folgenden vgl. Konrad Küster, *Lateinlehrer, Prediger, Musiker: Zur Definition des nachreformatorischen Kantorats in den Herzogtümern Schleswig und Holstein*, in: *Zs. der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte* 130 (2005), S. 71–108.

8 Zu den „obersächsischen“ theologischen Potentialen siehe unten.

9 Zu allem Biographischen im Folgenden Konrad Küster, *Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts: Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis*, in: *JbMBM* 2000, S. 22–41.

10 Michael Maul, *Musik und Musikpflege in Leipzig nach dem Dreißigjährigen Krieg (1645–1660)*. Magisterarbeit Leipzig 2001, S. 55; vgl. auch den Beitrag von Werner Braun in diesem Jahrbuch.





eigene *Abdanckung*, für Martha Fabricius die Wiedergabe des umfangreichen Textes, den ihr Epitaph in der Leipziger Paulinerkirche trug<sup>14</sup>. Eine fünfte und letzte Gruppe lässt sich dann auf den Sohn Johann Albert beziehen: Von dem in griechischer Dichtkunst bewunderten<sup>15</sup> Johann Gottfried Herrichen findet sich eine Glückwunschadresse zu seiner Magisterpromotion; aus seiner Sicht sind ferner die handschriftlichen Zusätze zur Familiengeschichte formuliert, die teils am Ende des Bandes stehen<sup>16</sup>, teils auf der zweiten Seite des Lebenslaufes für Werner Fabricius in der *Musica Davidica*<sup>17</sup>.

Johann Albert Fabricius, mit zehn Jahren verwaist, erhielt in Leipzig eine glänzende akademische Ausbildung, in deren Zentrum die Theologie stand; im Rahmen einer Bildungsreise strandete er 1693 in der norddeutschen Heimat seiner Eltern<sup>18</sup>, wurde 1699 in Hamburg Lehrer am Johanneum, amtierte dort auch als Rektor und gehörte zu den berühmten Philologen seiner Zeit<sup>19</sup>. Sein musikalisches Interesse ist in reicher Verästelung dokumentiert<sup>20</sup>. Die handschriftlichen Zusätze am Bandende berichten über die akademischen Stationen Fabricius' einschließlich der Ablehnungen von Rufungen an Universitäten sowie über Geburt und Tod seiner Kinder.

So wird mit diesem Konvolut nicht etwa allein der Leipziger Organist ins Zentrum gerückt, sondern es wird (in seinem Umfeld) ein Bogen durch die gesamte Familie geschlagen. Angesichts der stark persönlichen Züge vor allem der handschriftlichen Zusätze besteht kein Zweifel, dass es sich um ein Stück aus dem Nachlass Johann Albert Fabricius' handelt und dass die hier seit 1657 zusammengetragenen Stücke zumindest bis kurz vor seinem Tod

mark eine chronologisch verwertbare Angabe nur in der Gedenkschrift des Rektors („in turbis Anni XLIV.“ – also verweisend auf 1644 –, fol. 3), nicht aber im Anhang der Leichenpredigt. Vgl. zu diesem Faktum Küster (wie Anm. 9), S. 24.

14 Vgl. Abbildung 4 im Anhang.

15 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges UNIVERSAL LEXICON Aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1732–1754, Bd. 12, Sp. 1794.

16 Vgl. Abbildung 5 im Anhang.

17 Aus diesen geht auch indirekt hervor, wie der Itzehoer Organistenposten Albert Schmidts wieder in die Hände eines Nachfahren kam: Eine Schwester Werner Fabricius', verheiratet mit einem Pastor in Bredstedt/Nordfriesland, hatte eine Tochter, die den Organisten Friedrich Johann Scheel in Garding heiratete; nicht erwähnt ist, dass Hinrich Friedrich Scheel, ein Sohn aus dieser Ehe, den Itzehoer Posten 1723–24 inne hatte: als Nachfolger Hinrich Zincks und Vorgänger von Nicolaus Bruhns' Neffen Paul (zu Scheel vgl. Itzehoe, Kirchenkreis Münsterdorf, Sterbebuch Itzehoe St. Laurentii, zum 1. März 1724).

18 Die Bildungsreise musste dort, an ihrer ersten Station, aus Geldmangel abgebrochen werden; vgl. Anm. 19.

19 Mähly und Carl Bertheau, Art. *Fabricius*: [Johann Albert], in: ADB 6 (1887), S. 518–521; im biographischen Teil darauf fußend Kurt Detlev Möller, *Johann Albert Fabricius, 1668–1736*, in: Zs. des Vereins für Hamburgische Geschichte 36 (1937), S. 1–64, hier besonders S. 5. Den Auseinandersetzungen Fabricius' mit seinem Johanneums-Kollegen Michael Richey verdankt die Nachwelt eine der Entscheidungen, ob die Sprache nach philologisch-systematischen Kriterien „deutsch“ heißen oder ob (so Richey) „ein rechter und eigentlicher Ober-Sachse“ wie Fabricius „Teutsch mit einem weichen d schreiben wird“. Hierzu vgl. Möller, S. 23 f.

20 Werner Braun, *Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Mf 10 (1957), S. 241–250, hier S. 243–246; ders., *Vom Remter zum Gänsemarkt: Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*, Saarbrücken 1987 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 1), S. 113 f. (Verweisungen auf die Librettosammlung Fabricius' und auf die Beziehungen zu Johann Mattheson). Vgl. auch WaltherL, Sp. 395 f. und GerberNTL 2 (1812), Sp. 68. In jüngeren Fachzyklopädien findet sich kein Artikel über ihn; hier gilt er lediglich als „Altertumskenner“, so in den Artikeln über Werner Fabricius von Adam Adrio 1954 in MGG 3, Sp. 1705, und gleichlautend Michael Märker 2001 in MGG2, Personenteil 6, Sp. 640.

(1736) in Familienbesitz tradiert worden sind. Der Band diente seinem Besitzer teils als theologisches Studienobjekt; die Predigten auf den Tod seiner Mutter und seines Vaters hat er mit Korrekturen versehen. Andernteils mutierte dieser Quellenbestand für Johann Albert Fabricius (so früh verwaist) zu einem familiären Gedenkbuch: Er muss diesen Band einzeln verwahrt haben, so dass dieser nicht mit seiner gewaltigen, höchste Bewunderung erregenden Fachbibliothek versteigert wurde oder mit seinem handschriftlichen Nachlass in den Besitz der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen überging<sup>21</sup>.

### Musiker und Gesellschaft: Zur Stellung Werner Fabricius' in Leipzig

Die familiären Einblicke, die der Sammelband zwischen dem Leipzig der späten Schütz-Zeit und dem Hamburger Umfeld Matthesons und Telemanns ermöglicht, lässt sich wieder verengen: Fragt man nach der Stellung, die Werner Fabricius in Leipzig hatte, verspricht der Band schon deshalb bestmögliche Perspektiven, weil sich die gesellschaftlichen Kreise, in denen er sich bewegte, in reichster Verästelung spiegeln: in den Gedichtsammlungen.

Die Gruppe der Verfasser lässt sich nicht nur danach gliedern, welche Berühmten neben eher Unbekannten stehen; sinnvoller ist ein synchroner Schnitt, der die Stellung beleuchtet, die der Betreffende zum Zeitpunkt des hier fassbaren Anlasses inne hatte. Und so richtet sich der Blick aus der Binnensicht auf drei Gruppen: zunächst auf die der engeren Dienstkollegen Fabricius', daneben auf Honoratioren von Stadt, Kurfürstentum und Universität, die von Fabricius' direkter Dienstsphäre abgerückt erscheinen und akademische oder außeruniversitäre Mentoren waren. Als dritte Gruppe verbleibt die der persönlichen Freunde: die der ungefähr Gleichaltrigen, die als Studienkollegen gelten können, ebenso mancher, die sich noch in ihrer Qualifikationsphase befanden, als sie ihr Gedicht schrieben – und die weder als Honoratioren noch als Kollegen in einem musikalischen Alltag erscheinen.

Die Gruppe der engeren Dienstkollegen ist sehr klein. Es finden sich Inhaber geistlicher Ämter (Superintendent, Pfarrer, Prediger); außerdem sind Vertreter der Nikolaischule zu nennen, und zwar ihr Rektor sowie der Collega Tertius, der Kantor Joachim Feller – für den zu überlegen ist, ob er nicht eher als universitärer Kollege des Universitätsmusikdirektors Fabricius auftritt: Feller war zugleich Leiter der Akademischen Bibliothek<sup>22</sup>.

Ähnlich begrenzt ist die Gruppe der offenkundigen Förderer Fabricius'. Hier treten zunächst die beiden Bürgermeister Friedrich Kühlewein und Christoph Pincker in Erscheinung, denen die *Deliciae* gewidmet sind, ferner Bürgermeister Paul Wagner, der später die Entwicklung der Leipziger Organistenkultur weiter vorantrieb<sup>23</sup>; ebenso ist hier Samuel Lange zu erwähnen, der Juraprofessor, dessen weiter Kreis von „Tischpurschen“ anlässlich der Fabricius-Hochzeit eine eigene Gedichtsammlung vorlegte – diesem Kreis hatte Fabricius zuvor selbst angehört<sup>24</sup>. Und sucht man nach den akademischen Lehrern Fabricius'<sup>25</sup>, begegnet man hier

21 Mähly und Bertheau (wie Anm. 19), S. 521; zur Versteigerung der Bibliothek auch Möller (wie Anm. 19), S. 13.

22 Zedler (wie Anm. 15), Bd. 9, Sp. 513.

23 Küster (wie Anm. 9), S. 40.

24 Konvolut Nr. 8, S. 60.

25 Konvolut Nr. 8, S. 59; Konvolut Nr. 9, fol. 3v; ferner Mähly und Bertheau (wie Anm. 19), S. 526.



lediglich Johann Adam Schertzer (im Bereich Philosophie/Theologie) und Johannes Philippi, der Fabricius den Notarstitel „angetragen und conferiret“ hat<sup>26</sup>.

So spiegelt sich in den Gedichten tatsächlich eher die dritte Gruppe, also der allgemeine gesellschaftliche Umgang, den Fabricius pflegte – ein Umgang quer durch die akademisch gebildete Oberschicht Leipzigs: Neben den juristischen Kollegen stehen ausgesprochene Dichter, Mediziner und Theologen. Kontakte zu ihnen erschloss sich Fabricius wohl erst allmählich. Denn anlässlich der Drucklegung der *Deliciae* (1657; vgl. Tabelle 2) waren unter dieser Dichterschaft zwar Professoren aus den Bereichen Philosophie und Medizin vertreten; doch im Bereich der Juristerei fehlten noch die höheren akademischen Ränge. Das mag verwundern, weil Fabricius zu diesem Zeitpunkt über den Grundbereich akademischer Wissensvermittlung weit hinaus gedrungen war und sich (als Notar) auch im Bereich juristischen Wirkens positioniert hatte. Das also änderte sich bis zur Hochzeit 1665.

Tabelle 2: Glückwuschgedichte der *Deliciae* (1657)

Name	Akademische Bindung (laut Unterschriften)
Kromayer, Hieronymus	P. P.
Rimanus, Franciscus	J. U. D., Canonicus [Merseburg]
Finkelthauß, Siegmund	J. U. D., Schultheiß
Ittig, Johannes	Phil & Med. D. Phys. Prof. P., Fak. Phil. h t. Decanus
Ursinus, Leonardus	Phil & Med. D., Fac. Med. Assess. P. P. Acad. Bot.
Müller, Philipp	Senioris & P. P. in acad. Lips.
Frankenstein, Christian Friedrich	Colleg. Maj. Princ. Collega, L. L. Histor. Prof. Publicus
Thomas, Jacob	M., Dial[ektik] Prof. P.
Kühn, Johannes	de Facult. Phil. & Collegio Maj. Principum
Schwenck, Joh. Sigismund	M.
Schoch, Johann Georg	–

Zu diesem Anlass nämlich reihten sich dann in größerer Zahl auch Fachvertreter der von Fabricius selbst vertretenen Jura unter die Gratulanten ein (darunter Amandus Eckholt als Professor), ebenso solche aus der Theologie. Und erst hier setzte eine Folge darin ein, dass Personen zu jedem der sich bietenden Anlässe einen dichterischen Beitrag leisteten – darunter etwa auch Valentin Alberti, der nach dem Tod Werner Fabricius' die Vormundschaft für den verwaisten Johann Albert Fabricius übernahm (in Tabelle 3 sind diejenigen, die zu mehr als einem Anlass einen Text schrieben, sämtlich genannt).

Auffällig ist dabei, dass seit 1665 unter den Dichtern zunehmend auch Jüngere sind, und zwar vor allem aus der juristischen Fachrichtung. Auch findet sich unter den Dichtern kein einziger Musiker: weder Sebastian Knüpfer noch Johann Schelle, die den akademischen Musikdirektor als städtische Kollegen hätten grüßen können, ebenso nicht (zur Hochzeit) der alternde Heinrich Schütz, der auf musikalischer Seite als einer der sächsischen Förderer Fabricius'

Tabelle 3: Ausgewählte Dichter in den Gelegenheitschriften (1665–79)

Name; Beruf; <u>jünger</u> als Fabricius	Hochzeit	Tod M. Fabricius	Tod W. Fabricius
Alberti, Valentin; Theologe; Kommilitone?	Hochzeit	Tod M. Fabricius	Tod W. Fabricius
Eckholt, Amandus; Jurist	Hochzeit		
Feller, Joachim; Tertius Nikolaischule, akad. Bibliothekar			Tod W. Fabricius
Geißler, Friedrich; Jurist; <u>jünger</u>		Tod M. Fabricius	
Horn, Michael Heinrich; sächsischer Leibmedikus		Tod M. Fabricius	Tod W. Fabricius
Ittig, Thomas; Theologe; <u>jünger</u>		Tod M. Fabricius	
Keimel, Johannes; Jurist; <u>jünger</u>			Tod W. Fabricius
Kühlewein, Georg Wilhelm, Bürgermeistersohn; Jurist; <u>jünger</u>	Hochzeit		
Lange, Samuel; Theologe	Hochzeit		
Lehmann, Georg; Pastor Nikolaikirche		Tod M. Fabricius (Leichenpredigt)	
Löscher, Caspar, Kommilitone?; Theologe	Hochzeit		
Noricus, Johann Ernst; Jurist; <u>jünger</u>	Hochzeit		
Pflaume, Johann Caspar; Jurist; <u>jünger</u>	Hochzeit		
Philippi, Johannes; Jurist	Hochzeit		
Rappolt, Friedrich; Rektor Nikolaischule	Hochzeit	Tod M. Fabricius	
Rechenberg, Adam; Theologe; <u>jünger</u>		Tod M. Fabricius	
Schertzer, Johann Adam; Professor für Theologie (auch für Fabricius)	Hochzeit	Tod M. Fabricius	Tod W. Fabricius
Schlumpff, Christian; Jurist; <u>jünger</u>	Hochzeit		
Thilo, Johannes; Vesperprediger Nikolaikirche			Tod W. Fabricius (Leichenpredigt)
Wagner, Paul; Bürgermeister	Hochzeit		

gelten kann<sup>27</sup>, oder (später) einer der Fabricius-Schüler im Bereich der Musik. Rätselhaft bleibt auch, auf welcher Grundlage sich Fabricius' Verbindungen nach Jena ergaben – zu dem aus Lübeck stammenden Sebastian Nieman, dem damaligen Jenenser Rektor und späteren Generalsuperintendenten für Schleswig<sup>28</sup>, ließe sich eine Art landsmannschaftlicher Verbindung konstruieren, doch nähere Bedingungen hierfür sind nicht erkennbar.

Dies lässt den Werner Fabricius so erscheinen, wie er bei etwa von Zedler beschrieben und auf dem Titelblatt aller Hochzeitsgratulationen genannt wird: Es ist die Würdigung eines

27 Ein Widmungsgedicht Schützens findet sich 1662 in Fabricius' *Geistlichen Arien*. Vgl. die Wiedergabe bei Maul (wie Anm. 10), S. 56; ohne die persönliche Nachschrift in Schütz GBr, S. 383.

28 Dass sich ihre Wege zuvor gekreuzt hätten, ist anhand der Lebensdaten nicht erkennbar; vgl. für Nieman: Zedler (wie Anm. 15), Bd. 24, Sp. 761, und Arends (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 111.



„N[otarius] p[ublicus] c[aeasarus], & Musici Athenarum Lipsiensium Famigeratissimi“<sup>29</sup> – Zedler schreibt<sup>30</sup>: „Ein Notar.[ius] publ.[icus] Caes.[areus] und Organist zu Leipzig“. Doch diese Titulatur blieb nicht lebenslang für Fabricius charakteristisch, obwohl er sich beruflich nicht weiter veränderte; auf keinem der späteren Titelblätter ist mehr von der juristischen Funktion die Rede, sondern es wird stets eine Stufenfolge gebildet, in der zunächst auf die Berühmtheit des Musikers allgemein verwiesen wird, dann konkret auf das Musikdirektorat an der Universität und schließlich auf die städtische Funktion des Nikolaiorganisten<sup>31</sup>.

Dies erschließt ein weites Feld für inhaltliche Überlegungen: Auch bei seiner Hochzeit 1665 hatte Fabricius schon die beiden musikalischen Funktionen inne; strebte er aber damals noch eher nach Anerkennung als Jurist? Ferner: Kaum einer der Leipziger Organisten des 17. Jahrhunderts hatte nicht auch eine irgendwie geartete akademische Bindung; welche Ausnahmefunktion ergibt sich also für Fabricius in diesem Feld? Und schließlich, auf den Anfang zurückkommend: Zu überlegen ist, wie weitgehend die gesellschaftliche Verankerung, die sich im Œuvre jener Leipziger Organistengruppe zeigt, ein Ausgangspunkt dafür war, dass es (im Laufe eines Jahrzehnte überspannenden Wirkens) zu einer Änderung darin kam, wie die Organistenfunktion eingeschätzt wurde.

Daran, dass Fabricius in Leipzig als Musiker galt und von Anfang an in dieser Berufsrichtung Achtung genoss, kann kein Zweifel bestehen: In keinem der Gedichte auf ihn findet sich je eine Anspielung auf ein juristisches Wirken. Im Vorspann der *Deliciae* mag das noch verständlich sein, weil es sich ja um Musik handelt. Dies aber gilt für die Gedichte der anderen Drucke nicht; wohl spielt der Anlass ihrer Entstehung (Hochzeit, Tod) eine Rolle, doch für das persönliche Profil Werner Fabricius' wird stets nur auf dessen musikalische Fähigkeiten hingewiesen, nicht auch auf juristische. Und so sehr sich im Lauf der Zeit Entwicklungen innerhalb des Autorenkreises zeigen oder das musikalische Wirken Fabricius' in der Titelblattgestaltung in den Vordergrund tritt, erscheint der Fundus der Gedicht-Topoi als konstant: Die musikalischen Anspielungen sind über die Zeiten hinweg austauschbar.

Dies alles lässt sich nur so zu einem Gesamtbild zusammenfügen, dass Fabricius sich als Organist deshalb eine herausgehobene Stellung erarbeiten konnte, weil er als Jurist in höheren gesellschaftlichen Kreisen verkehren konnte. Oder genauer: Wenn Fabricius schon in seinen Leipziger Anfängen so weit Beachtung fand, dass er im Spannungsfeld zwischen Tobias Michael als Thomaskantor sowie den gleichfalls von Organistenposten aus aufstrebenden Rosenmüller und Krieger Tritt fassen konnte, muss das auch musikalische Gründe gehabt haben. Doch diese allein hätten ihm nicht die gesellschaftliche Position erschlossen, die er um 1665 ausfüllte. Fabricius erscheint somit gerade nicht als Organist, der anfangs ein wenig akademische Erfahrung gesammelt hatte – oder der wie Samuel Michael lediglich den gesellschaftlichen Status eines „Juratus“ der Universität<sup>32</sup> inne hatte. Viel eher wirkt Fabricius' Wirken auf ganzer Breite wie ein institutioneller Übergreif der Universität in das städtische Gemeinwesen.

29 „Des überaus berühmten Musikers des Leipziger Wissenschaftslebens“ bzw. in geringfügig anderer Fassung der Musikerbezeichnung, hier zitiert nach *Faustissimis Nuptiis* [...]. In *Cum Juno pronubio* lautet die Bezeichnung „Academ.[iae] Lips.[iensis] Musicu[s] Celebratissimu[s]“.

30 Zedler (wie Anm. 15), Bd. 9, Sp. 50.

31 So in *Musica Davidica* (1679): „[...] Weitberühmten *Musici* allhier, der Löblichen Universität *Chori Musici Directoris*,“ wie auch E. E. Hochweisen Rath's wohlbestallten Organisten zu *S. Nicolai*“. Knapper in der Hochzeitsmusik für seinen Schwager (1664): „[...] *Academix & ad D. Nicolai Lipsiensium Musicus*“.

32 Steude (wie Anm. 3), Sp. 162.

Dieser Übergriff wird nicht nur in seiner musikalischen Entwicklung deutlich, die vom akademischen Posten an der Paulinerkirche in den städtischen an der Nikolaikirche hinüber wuchert, sondern noch viel klarer im Gesellschaftlichen, das sich in den Gedichtfolgen spiegelt.

Fabricius hatte in der akademischen Welt Fuß gefasst; er hatte nicht nur einen avancierten Fachabschluss erlangt, sondern er unterhielt für lange Zeit Verbindungen in dieses Fachgebiet, so dass gerade jüngere Aspiranten hoher juristischer Funktionen zu ihm Kontakte unterhielten. Aber er gelangte nicht erst als Jurist in die herausgehobene musikalische Stellung; vielmehr entfaltete sich das musikalische Ansehen, das er genoss, von vornherein parallel zu der akademischen Qualifikation, und dank dauerhafter akademischer Präsenz wurde die Achtung für sein musikalisches Amt zum Selbstläufer.

### Davidische Musik

So brachte Fabricius zwar ein zweifellos günstiges musikalische Profil mit, als der „niedersächsische“ Reichsstand Hamburg ihm das Studium im obersächsischen Leipzig ermöglichte. Doch erst in der Mischung mit den außermusikalischen Potentialen, die das Akademische Fabricius erschloss, konnte sich eine weiter reichende Ausstrahlung ergeben.

Diese schließlich zeigt sich auch noch in der Leichenpredigt für ihn, die der Nikolai-Vesperprediger Johannes Thilo verfasste; seit einem Hinweis Robert Eitners auf das Stolberger Exemplar dem Inhalt nach bekannt<sup>33</sup>, hat sie in Diskussionen um Musik und Theologie (und speziell: um die Orgel in der Kirche) keine Rolle gespielt. Als *Musica Davidica* betitelt, erweist sie sich jedoch als außerordentlich inhaltsreiche Positionsbestimmung – und zwar wiederum im Hinblick nicht nur auf Fabricius selbst, sondern auch auf die Funktion, die seine akademische Umwelt in ihm verkörpert sah.

David gilt als idealer Herrscher und überkonfessionell als ein musikalisches Sinnbild<sup>34</sup>. Doch in der Detailbehandlung dieser Vorstellung ergeben sich massive Unterschiede. Wie etwa ist der 150. Psalm gemeint: Handelt es sich um einen biblischen Rundumschlag durch ein kirchliches Instrumentarium, so dass Posaunen, Psalter, Harfe, Pauken und Reihen, Saiten und Pfeifen in ein aktuelles, zwangsläufig mehrstimmiges und instrumentenspezifisch figuriertes Musizieren zu übersetzen wären, oder handelt es sich um die (primär calvinistische) Gegenposition, derzufolge dieses alttestamentliche Denken zunächst christlich zu überformen sei und daher sich ausschließlich sinnbildlich im Herzen der Gläubigen abspiele? Diese Frage prägte theologische Fundamentaldiskussionen zwischen Anhaltiner Calvinisten und Wittenberger Lutheranern in der Zeit kurz vor 1600; sie vermischte sich mit der späthumanistischen Distanz gegenüber einer Musik, die eine Funktion im philosophischen Weltverständnis übernahm, und führte zu zurückhaltenden Positionen auch der lutherischen Theologie gegenüber kirchlichem Musizieren<sup>35</sup>. Insofern müsste zunächst ermittelt werden, welche theologische Facette Davids hinter dem von Thilo gewählten Titel steht.

33 *Leichenserzone auf Musiker des 17. Jahrhunderts*, in: *MfM* 7 (1875), S. 177–188, hier S. 180 f.

34 Im Überblick vgl. Walter Salmen, *König David – eine Symbolfigur in der Musik*, Freiburg, Schweiz 1995; Lise Lotte Möller, *König David und die Musik in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1966.

35 Zu Details vgl. den Schlussabschnitt dieses Artikels; für zahllose theologische Anregungen danke ich Hans-Heinrich Tegtmeier, Jork.



Predigttext<sup>36</sup> ist eines der zahlreichen, die Musik scheinbar nur streifenden Bibelworte: Psalm 71, Vers 19–24a, beginnend mit „GOTT, deine Gerechtigkeit ist groß, der du große Dinge thust, wer ist dir gleich?“ Von der Musik heißt es dort:

So dancke ich dir auch mit Psalterspiel für deine Treue, mein GOTT, ich lobsinge dir auff der Harffen, du Heiliger in Israel. Meine Lippen, und meine Seele, die du erlöset hast, sind frölich, und lobsingen dir. Auch dichtet meine Zunge täglich von deiner Gerechtigkeit.

Psalterspiel als Mittel des Dankes und Lobgesang auf der Harfe führen unmittelbar ins Zentrum der theologischen Musikdebatten, und sie sind dem Prediger willkommene Einfallstore in die Diskussion einer Kirchenmusik, in der die Beteiligung von Instrumenten essentiell ist. Er eröffnet so sein Exordium:

Andächtige GottErgebene Zuhörer. So eine Kunst und Wissenschaft auff Erden viel ungleiche Urtheil der Menschen Kinder ausstehen müssen, so hat gewiß die edle Musica solche über sich müssen ergehen lassen.

Und nachdem sich Thilo mit den antiken und außerchristlichen (vor allem: türkischen) Kritikern der Musik befasst hat, kommt er auf die von ihm favorisierten biblischen Gegenpositionen zu sprechen: auf die ausdrückliche Förderung der äußerlich klingenden Musik. Dass der theologische Konflikt Thema seiner Predigt ist, wird also im Exordium von dessen Eröffnung an deutlich gemacht.

Damit dringt in Thilos Bild Davids eine weitere Facette dieses königlichen Musikers ein: Lutherische Rechtgläubigkeit setzt sich von jeglichem Unglauben gerade mit Hilfe der Musik ab – vor allem der Instrumentalmusik in der Kirche. Die erste Erwähnung Davids durch Thilo deutet diesen Zusammenhang an; er führt aus<sup>37</sup>:

David nachdem er viel Kriege und Gefahr überstanden, und nunmehr guten Frieden hatte, verfertigte auff allerley Art der Poesie schöne Gesänge und Lob-Gesänge zur Ehre GOTTes, und nachdem er allerley Musicalische Instrumente zubereitet, unterwies er die Leviten selbst nach denselben das Lob GOTTes abzusingen.

Diese Profile werden im weiteren Verlauf noch deutlicher; besonders leicht erschließen sie sich, wenn der Argumentationsgang von hinten aufgerollt wird: nicht also indem der argumentatorische Rahmen bis hin zum eigentlichen Thema verengt wird, sondern indem ausgehend vom Ziel die strategischen Voraussetzungen erschlossen werden.

Im Predigthauptteil, der *Tractatio*, handelt Thilo drei Themenkreise ab<sup>38</sup>:

Einmal *Musica Davidica Objectum vel Textum*, was er denn musicirt, und wovon er seine Music angestellet.

Zum andern *Musica Davidica Organon vel Instrumentum*, worauff und womit er musicirt.

Zum dritten *Musica Davidica Modum*, die Art, wie er musicirt.

Diese Zusammenstellung wird vorbereitet durch ein Porträt Fabricius' als Musiker:

Wie manchen schönen Text hat er seinem GOTT zu Ehren componirt! Wie herrliche Instrumenta, Orgelwerck, Positive, Psalter und Harffen hat er dazu gebraucht! Wie eine Gravitätische Manier hat er auch dabey angewendet, und so wol seine eigne Hertzens Andacht dadurch zuerkennen gegeben, als auch die Zuhörer darzu angereizet. Man betrachte seine herrliche Concerten, Moteten und Leichgesänge, was für ein sonderbarer Geist der Andacht und Hertzbeugung ereignet sich doch darinne! Da wird man ja nichts liederliches, nichts unbeschei-

36 Die folgenden Zitate nach Konvolut Nr. 8, S. 7 f.

37 Ebd., S. 12.

38 Ebd., S. 19; die folgenden Zitate ebd. S. 18f. Die Absatzgliederung ist jeweils original.

dentliches darinne finden, sondern was erbar ist, was wol lautet, was gerecht, was keusch, was lieblich ist, ist etwa eine Tugend, so hat er solche in seiner Music mit herrlichen Inventionen zu exprimiren nachgedacht. Und solches alles nach dem Exempel Königs und Propheten Davids, welcher wie ein Andächtiger, wie ein Kunstreicher, wie ein fleißiger Vocal und Instrumental Musicus er gewesen sey, nicht allein sein gantzes Psalter-Buch, sondern auch insonderheit unsere wenige Textworte [der Predigttext] zu Genüge bezeugen.

Diese Vorbereitung der Predigtgliederung enthält alles, was die theologischen Auseinandersetzungen prägt: Der geistliche Text wird komponiert, und dieses Menschenwerk setzt die „Inventionen“ eines Künstlers (der damit automatisch in der Nachfolge Davids steht) voraus. Der Gebrauch der „Instrumenta“, insbesondere der Orgel, nimmt eine Schlüsselstellung ein. Und die Wirkung, die Fabricius mit seinen Kompositionen bei seinem kirchlichen Publikum erzielt hat, erhält den Charakter eines Beweises: Denn wer die Andacht weckt, hat nichts Schlechtes getan.

Hergeleitet wird dieses Porträt (das dann zur Darlegung des Predigt-Dreischritts führt) aus einer Abgrenzung gegenüber all der Musik, die abzulehnen sei. Sie wird über Bibelzitate eingeführt, in denen ein nicht gottgefälliger Umgang mit Musik beschrieben wird (wie in Daniel 3, Vers 4–7). Und so steht als Vermittlung zwischen diesem Negativen und dem als musterhaft geschilderten Eindruck der Musik Fabricius' ein Bindeglied, in dem weitere Kriterien gebildet werden: solche, die als Abgrenzung zu „schlechter“ Musik und zugleich als Grundlage für eine Definition „guter“ Musik (wie von Fabricius verkörpert) dienen können:

Wenn ein Musicalischer Text etwas in sich hält, so zu GOTTes Ehre, oder zur Erbauung des Nächsten, oder sonst zu ziemender Gemüths Belustigung angesehen ist, so mag auch der Klang und Gesang, der darnach eingerichtet ist, deßwegen wol bestehen. Doch man hat weiter acht zugeben auff das Instrumentum, womit man musiciret. Denn nicht ein iedwedes liederliches Instrument, so etwa bey Bauren-Zechen gebrauchet wird, sich zum Lobe GOTTes, oder andern wichtigen Dingen, in der Kirchen und anderswo schicket. Man hat auch zubeobachten *Modum* die Art und Weise des Klanges und des Gesanges. Die heutige Italiänische Manir, da man etwas mehr heraus lachet, als heraus singet, seltsame Tremulanten und andere wunderliche Dinge machet, kann GOTT in seiner Kirchen nicht wolgefällig seyn.

Insofern wird die kirchliche Musik auch in der eigentlichen Predigtauslegung an ein dreifaches Gerüst von Bedingungen geknüpft: Der Text leistet einen Fundamentalbeitrag zum gottgefälligen Charakter von Musik; diese darf nur mit angemessenen, kirchlichen Instrumenten betrieben werden (womit die Orgel in jedem Fall eine Schlüsselposition erhält<sup>39</sup>), doch es ist auch die stilistisch „richtige“ Ebene zu treffen (hier treffen sich die Ablehnung der „lachenden“ italienischen und die Würdigung von Fabricius' gravitatischer Manier). Nur in diesem letzten Punkt ergibt sich in der eigentlichen Auslegung jedoch keine auf David bezogene Vertiefung; vielmehr werden hier die Begriffe „andächtig“, „bedachtsam“ und „täglich“ mit der Art und Weise, wie das musikalische Gotteslob vonstatten gehen sollte, herausgearbeitet – und die Bedachtsamkeit bezieht sich nicht auf das Tempo (etwa im Gegensatz zur italienischen Manier), sondern nur darauf, dass nichts ungeprobt an die Öffentlichkeit dringen sollte<sup>40</sup>.

Wie bereits mehrfach angedeutet, erscheint konsequent, dass im Abschnitt über die Instrumente der Punkt erreicht ist, an dem es zum Fundamentalvergleich zwischen Fabricius

39 In der Auslegung (ebd., S. 37) wird dies eigens als Schlussteil des zweiten Abschnittes dargestellt: unter Rückgriff auf die Ulmer Orgelpredigt von Conrad Dietrich.

40 Ebd., S. 39 f.



und David kommt. Für die Instrumente wird eine Gleichsetzung zwischen Psalterspiel und Orgelspiel postuliert, und Thilo leitet daraus ab<sup>41</sup>:

Auf diese Weise hätte David eben die Kunst getrieben, die unser Seeliger Herr Mit-Bruder profitirt hat, nemlich einen lieblichen Organisten nach Art und Weise seiner Zeit gegeben.

So erreicht die „Davidische“ Eskalation hier einen Höhepunkt: David ist nicht nur als universal idealer Musiker gefasst; vielmehr erhält er in Fabricius ein aktuelles Ebenbild in lutherischer Rechtgläubigkeit und ebenso in idealer kirchenmusikalischer Perfektion.

Wenn es nun in einer Predigt um den Nutzen instrumentaler Musik geht, ist unumgänglich, dass diejenigen, die sie ablehnen, nicht dem wahren, hier gepredigten Glauben anhängen. So kann die Predigt auch nicht schließen, ohne dass diese Abgrenzung ausdrücklich vorgenommen wird<sup>42</sup>:

Nun aus dieser Davids Music lernen wir, wie wir so wol mit der *Vocal* als *Instrumental*-Music unsern Gottes-Dienst verrichten können. Bekant ist, wie der Zwinglianische Schwarm-Geist die Musik anfiht, und wider dieselbe sehr schimpfflich schreibet. Pflaget die *Musicam Figuralem* ein Katzen-Geschrey, die Orgel eine Himmlische Sack-Pfeiffe zunennen. Die Heidelberger im Bericht lassen sich vernehmen, es werde der Gottes-Dienst durch die Music mehr gehindert, als gefördert.

Nach einer Reihe weiterer Vorwürfe, die sich aus Thilos Sicht als antimusikalische Irrlehren erwiesen, leitet er den Schluss ein, indem er ein Zitat aus dem Kolosserbrief fort-schreibt<sup>43</sup>:

*Lasst das Wort Christi unter euch wohnen in allerley Weißheit, lehret und vernahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen, und geistlichen lieblichen Liedern, und singet dem HErren in eurem Hertzen, da traun nicht allein die innerliche Hertzens-Music, wie die Calvinisten abermals fälschlich excipiren, sondern auch die Eusserliche vocal- und Instrumental-Music commendiret wird, diewel der Apostel klärlich saget, daß wir uns untereinander damit ermahnen, und damit erbauen sollen.*

Es folgen noch einige einschlägige Luther-Zitate, ehe die Predigt mit Überlegungen zur Engelmusik, die die Sterbenden aufnahme, schließt<sup>44</sup>.

In diesen anticalvinistischen Positionen steht Thilo in einer Linie mit den theologischen Orgel-Parteinahmen von Hector Mithobius (Otterndorf/Elbe)<sup>45</sup>. Wichtig ist ferner, dass es bei Thilo (wie bei Mithobius) nicht nur um die Absicherung von Mehrstimmigkeit und Instrumentalem pauschal geht, sondern konkret um die Orgelmusik, die er wiederum als Kernpunkt in Fabricius' Schaffen sieht. So werden hier, auch im obersächsischen Raum, Positionen feststellbar, die in der Zeit vorher für den „niedersächsischen“ charakteristisch zu sein scheinen.

41 Ebd., S. 33 f.

42 Ebd., S. 43.

43 Ebd., S. 46; Hervorhebung original. Wichtig ist an dieser Stelle die Einbeziehung eines neutestamentlichen Zitats in die Diskussion, weil ein allzu weit gehender Rekurs auf den Psalter auch als Aussparung christlicher Fortentwicklungen alttestamentlicher Positionen hätte gelten können. Vgl. hierzu Joyce L. Irwin, *Neither Voice nor Heart Alone: German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York u. a. 1993 (= American University Studies 7: Theology and Religion 132), S. 15.

44 Zu Luther ebd. S. 47, zur Engelmusik S. 51.

45 Vgl. Christian Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik: Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966, S. 23 ff.

Fabricius hat diesem allen selbst aktiv Vorschub geleistet. In der Vorrede seiner *Deliciae harmonicae*<sup>46</sup> verweist er gleich zu Anfang darauf,

daß nicht allein fromme Gottsfürchtige Männer beydes an Menschlicher Stimme, sowol auch an Seitenspiel sich erlustiget, sondern auch GOtt selbst ein angenehmer Dienst mit *Vocal-* und *Instrumental-*Gesäng iederzeit erwiesen worden, wie erleuchteter Leute Exempel in der Bibel gnugsam erweisen, so mit Mund und Seiten Gott gelobet, auch solchen also zu loben allem Volcke fleissig anbefohlen.

Hauptzielrichtung seiner Ausführungen ist im Folgenden auf der einen Seite die heilende Kraft der Musik (nach dem Beispiel Sauls), andererseits die neue Offenheit des Baus von Tasteninstrumenten, objektivierbare Harmonie nicht mehr allein aus Längenverhältnissen abzuleiten, sondern auch aus Volumen und Materialbeschaffenheit, und dabei schließlich zu einer plausiblen Überwindung von differenzierten Subsemitonia-Tasten zu gelangen<sup>47</sup>.

Beide Ansätze zielen in Richtung einer akademischen Aufwertung der Musik: Auch die Praktikabilität des Spiels auf Tasteninstrumenten, die das abstrakt Messbare der quadrivialen Musikanschauung hinter sich lässt, kann begründet werden, so dass sich die Überwindung der musiktheoretisch einst so essentiellen reinen Quinten und Quarten nicht als Makel erweise. Ebenso wird Anerkennung für die Musik auf der Seite der Theologie gefordert. Beides mag verwundern: Es findet sich in einem Druck, der weder Musik für Tasteninstrumente enthält noch Musik mit geistlichem Text, sondern Suiten, als deren Aufführungsort ausdrücklich die außerkirchliche Atmosphäre angesprochen wird. Fabricius schreibt:

Nachmals können auch gute Künste zu einer zugelassenen Ergänzung unsers, entweder wegen zugestandenem Unglücks traurigen, oder von vielen Geschäften abgematteten Gemüthes gebraucht werden, bevorab die Music, wegen ihres herrlichen *Effects* in dergleichen Fällen, wie solche viel heilige und Gottsfürchtige Männer gebraucht haben: Zu welchem Ende ich gegenwärtige Arbeit zum Druck außgefertiget, daß solche zu einer verordneten Ergänzung des Gemüths bey ehrlichen Zusammenkunfften möchte dienen, [...].

In diesen Rahmen gehört auch, dass Fabricius sich (zuvor) in einer Weise von „schlechter“ Musik abgrenzt, wie dies auch einem Theologen aus der Feder geflossen sein könnte:

Wie nun diese Göttliche Gabe der Music nicht nur ein *Objectum* der Ohren, sondern des Gemüths befördert und zu Erweckung sonderlicher *Devotion* und Andacht uns vom Höchsten unfehlbar geschencket, also irren heute zu Tage weit, so solche zu aller Uppigkeit und Wollust der eusserlichen Sinnen und des Leibes anwenden, und wird der Teuffel nicht allein nicht damit vertrieben, (so solche zur Leichtfertigkeit und Leibes-Lust, als Fressen, Sauffen, Erweckung unzüchtiger Gedancken und grössern Untugenden gebraucht wird,) sondern auch damit gelocket, und nimpt dieser böse Geist offermals daher gelegenheit, die Menschen in eusserste, ja mehr als bestialische Laster zu stürzen: Auch wird die herrliche Kunst der Music mit keinem geringen Macul beflecket, von denen, die davor halten, (welches sie mit ihrem Leben erweisen) es sey die Music nur deßwegen, Bier und Wein damit in den Leib zu befodern, darzu sie von ihnen auch treulich angewendet wird [...].

46 Konvolut Nr. 1, Fol. a iir.

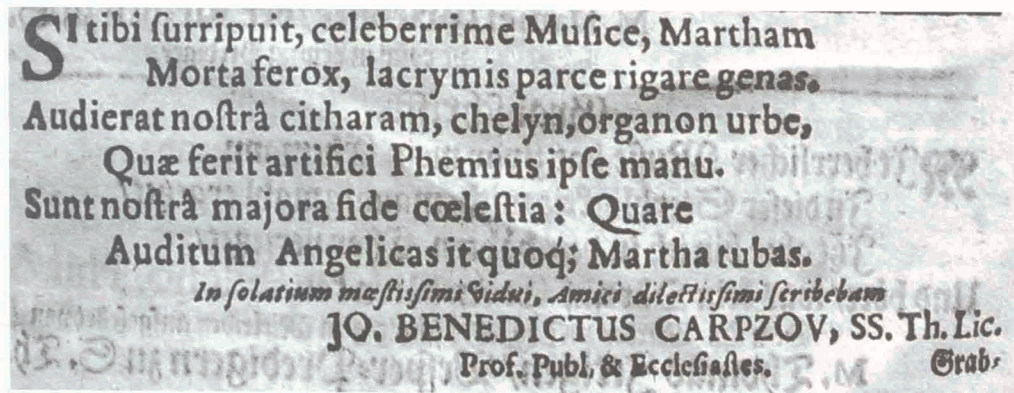
47 Ebd., Fol. a iiv: Es „ist doch gewiß, daß die *intervalla sonorum exactissimè in numeris* zu haben, und ist von des *Pythagoræ* Zeiten biß hieher in keinen Zweifel gezogen worden, ob zwar einen *Scrupul* einwirfft die heutige *Dispositio* der Instrument Claviren, als ob der *numerus harmonicus* übergangen worden, so hat doch solches wegen leichteren Brauchs auß gutem Bedacht geschehen müssen, daß *Qvinten*, *Qvarten*, und andere *Intervalla* nicht in ihre natürliche *Distantz*, wie sich solche *in numeris* verhalten, gebracht werden, damit die *Claves* nicht überhäuffet, und wegen der Menge zum Gebrauch unbequem wären, denn sonstn iedes *Comma* einen absonderlichen *Clavem* haben müste [...]“. Die nächsten Zitate ebd. bzw. Fol. a iiir/v.



Insofern relativiert sich auch Thilos Hinweis auf Fabricius' „gravitatische“ Art: Mehr als das, was Fabricius nicht ohne Grund gerade in der Vorrede eines Tänze-Druckes, noch dazu seines Erstlings<sup>48</sup>, ausführt, braucht auch mit jener Bemerkung nicht gemeint zu sein.

So spannt sich ein Bogen von Fabricius' Vorrede von 1656 zu Thilos Trauerpredigt von 1679. Andere Autoren reihen sich in ihn ein; denn unter denen, die Martha und Werner Fabricius unter Bezugnahme auf Musikalisches ein Gedicht widmeten, sind weitere Theologen. Besonders hervorzuheben ist dabei dasjenige Johann Benedict Carpzows zum Tod Martha Fabricius' (Abbildung 3), in dem am offensten auch die instrumentalen Anteile einer kirchlichen Musikpflege angesprochen werden – wiederum nicht als durch Verinnerlichung überformte „Instrumente“ des Glaubens, sondern als unmissverständliche Realien. Ebenso treten die Rektoren in den Nachrufen auf Martha und Werner Fabricius ausdrücklich für eine lutherische Förderung der Musik ein; in demjenigen auf Werner Fabricius dient ein Calvisius-Zitat als Ausgangspunkt dafür, die Grundlagen lutherischer Musikanschauung darzustellen (von Luthers Beziehungen zu Senfl übergehend zu einem Resümee der von Johannes Nucius als Musikrechtfertigung herangezogenen Bibelstellen), ehe der Fabricius-Nachruf in diesen geistlichen Kontext gestellt wird<sup>49</sup>.

Abbildung 3: Johann Benedict Carpzow, Gedicht zum Tod Martha Fabricius' (1674), Konvolut Nr. 13, fol. [2]<sup>f</sup>



Insofern kommt es in Thilos Trauerpredigt zu einem umfassenden Resümee: für das im Akademischen ebenso breit wie tief verankerte Wirken Fabricius' auch in musikalischer Hinsicht, für die Aufwertung der Organistenszene aus städtischer Perspektive<sup>50</sup>, schließlich durch eine breite theologische Unterstützung kirchenmusikalischer Konzepte.

48 In der Widmungszuschrift an die Leipziger Senatoren Kühlewein und Pincker als „Primitiæ Musicas“ bezeichnet.

49 Ebenso setzt der Martha-Fabricius-Nachruf bei musikalischen Bezugspunkten an.

50 Vgl. auch die Widmung der *Deliciae* (wie Anm. 48), ferner Küster (wie Anm. 9), S. 27–31.

In den wenigen Marginalien zu Thilos Predigt<sup>51</sup> wird Hector Mithobius nicht erwähnt; ebenso wird übergangen, dass ‚lutherische Einstellung gegenüber der Musik‘ seit Generationen keineswegs eine klar geregelte Größe ist – erst recht werden abweichende Vorstellungen nicht berücksichtigt, wie sie sich beispielsweise bei Theophil Großgebauer oder im Umfeld Philipp Jacob Speners finden (dessen *Pia desideria* sind vier Jahre zuvor erschienen). So entsteht der Gesamteindruck einer klaren Spaltung in der reformatorischen Gesamtströmung: Es gibt echte Lutheraner; andere können nur reformierten Bekenntnissen nahe stehen, die abgelehnt werden. Nebenbei bedeutet dies, dass die Annahme eines „Frühpietismus“ in der Behandlung musikhistorischer Fragen zumindest differenzierter erfolgen muss, möglicherweise aber gar nicht sinnvoll ist<sup>52</sup>.

### Fabricius' Tod und die mitteldeutsche Kirchenmusik

„Obersachsen“ insgesamt war – ähnlich wie Leipzig (und am ehesten noch mit Ausnahme von Bugenhagens pommerscher Heimat) – von einer eher reduzierten Position der Orgelkunst geprägt. Zwar hatte es fulminante Orgelpredigten gegeben (ähnlich wie die personalisierte Thilos musikhistorisch kaum ausgewertet)<sup>53</sup>. Den Ausgangspunkt distanzierterer Einstellungen bildeten die Diskussionen, die sich der Konkordienformel von 1577 anschlossen: Insbesondere in der Auseinandersetzung zwischen Wittenberger Theologieprofessoren und den Calvinisten in Anhalt ging es eher um die Frage, ob die Musik nicht doch eher verdiene, unter die „mittleren“, neutralen *Adiaphora* des Religiösen gerechnet zu werden, nicht also gänzlicher Ablehnung anheim fallen sollte<sup>54</sup>. Demgegenüber erweist sich Thilos Position, die die Musik (und speziell die mit Orgel) weit über die *Adiaphora* hinaushebt, als Quantensprung, und zwar ausdrücklich auch für Leipziger Verhältnisse: Sowohl die spärliche Überlieferung Leipziger Orgelmusik zwischen spätem 16. und spätem 17. Jahrhundert als auch die Probleme, eine Leipziger Organistenkultur dieser Zeit zu fassen, sind zwar auch von exogenen Faktoren (wie Überlieferungszufällen) abhängig, stehen aber im Einklang mit Positionen, die sich nach den Diskussionen der 1580er Jahre für die Stellung der liturgischen Musik insgesamt ergaben.

Auf ihrer Grundlage verschoben sich schon um 1600 die obersächsischen Gewichte, wie erwähnt, in Richtung auf das schulisch organisierte, bei den Kantoren angesiedelte Musikle-

51 Zudem beziehen sich die meisten auf Bibelstellen.

52 Dies wird entsprechend deutlich durch die Beiträge von Christian Bunnens (*Zusammenhänge von Frömmigkeit und Musik in der Zeit Buxtehudes*, S. 54–66) und Hartmut Lehmann (*Buxtehude und der frühe Pietismus*, S. 67–76) in: Arnfried Edler und Friedhelm Krummacher (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, Kassel u. a. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35).

53 Allen voran in Meißen 1604, später Mittweida 1648, verstärkt erst seit den 1670er Jahren. Vgl. die Übersicht bei Ernst Koch, *Musik der Menschen und Musik der Engel: Theologische Aspekte von Orgel und Orgelmusik in Predigten des 17. und 18. Jahrhunderts aus Anlaß der Weihe von Orgeln im obersächsisch-fränkischen Raum*, in: Heimo Reinitzer, *Die Arp-Schnitzger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, Hamburg 1995, S. 14–29 (Textübersicht S. 29); inhaltlich gerafft als: *Orgelweihpredigten des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem obersächsisch-fränkischen Raum*, in: Dieter Breuer (Hrsg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Wiesbaden 1995 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25), S. 297–303 (die Übersicht hier S. 302 f.).

54 Im Überblick vgl. Irwin (wie Anm. 43), S. 11–20. Zu den Zusammenhängen zwischen theologischer und humanistischer Kritik an Musik vgl. Koch (wie Anm. 53), S. 18; Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 54), S. 613.



ben; ihnen wuchs daher in den Städten tendenziell die musikalische Führungsrolle zu. So leistungsfähig der sächsische Orgelbau war (nicht zuletzt mit Gottfried Fritzsche, der aber kaum ohne Grund nach Norden abwanderte), bestand auch für Zeitgenossen Anlass, die Unterbewertung der Orgelkunst zu beklagen. 1648 hieß es in einem Gedicht zur Einweihung der Orgel in Pirna<sup>55</sup>:

Noch fällt mir eines bey, mein Pirna, zu gedencken,  
Ob endlich möchtest du auch dahin seyn zu lencken.  
Die Orgel ist gemacht, der Gottesdienst geziehrt,  
Du hast in diesem fall gethan, was sich gebührt.  
Das nechste scheint zuseyn, das, die der Kirchen dienen,  
Nicht möchten leiden Noth, daß du auch endlich ihnen  
Behülflich woltest seyn! Die Orgel klinget wohl,  
Noch klingt es besser doch, wo Sold ist, da er soll.

Auch Leipzig machte in dieser Hinsicht keine Ausnahme. An beiden Hauptkirchen waren die Organistenposten 1636 (auf Jahrzehnte hinaus) mit 100 Gulden dotiert<sup>56</sup>; im norddeutschen Raum entsprach das den Organistengehältern in Kiel oder in reichen agrarisch geprägten Landgemeinden an der Nordseeküste<sup>57</sup>. Nicht also nur an den Hamburger Hauptkirchen erhielten Organisten mehr Geld; anderthalb Mal so viel wie ein Leipziger Hauptkirchenorganist verdienten etwa die Kollegen in Norden (Ostfriesland), Delmenhorst, Stade, Meldorf oder Tönning – und auch Fabricius' Vater hatte in Itzehoe und Flensburg höhere Geldeinkünfte gehabt. Sicher, neben dem *Salarium fixum* gab es auch Zusatzeinkünfte – allerdings wiederum nicht nur in Leipzig, wo obendrein die Lebenshaltungskosten traditionell hoch waren, weitaus höher als an den genannten Vergleichsorten. So wird verständlich, dass sich Albert Schop aus Hamburg, Organist in Güstrow, nicht einmal auf den Weg nach Leipzig machte, als man ihm den Posten des Thomasorganisten anbot<sup>58</sup>.

Kritik an der Orgelkunst blieb in Sachsen auf der Tagesordnung, nicht zuletzt gefördert durch die Diskussionen, die sich fortan auch mit Pietisten ergaben. Christian Gerbers Äußerungen zu diesem Thema lesen sich wie ein radikaler Gegenentwurf zu Johannes Thilos Predigt; Gerber, 1660 geboren und damit generationsmäßig von den Äußerungen Thilos kaum entfernt, schreibt in seiner postum veröffentlichten *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen* Folgendes über Orgeln und „Kirchen-Music“<sup>59</sup>:

Man ist an solche Dinge dermassen gewohnt, daß man meynet, der Gottesdienst könne ohne dieselben nicht bestehen, oder leide doch grossen Abbruch, wenn Orgeln und *Instrumental-Music* hinweg blieben: Ja viele sehen diese Dinge nicht anders als ein *essential-* oder wesentliches Stücke des Gottesdienstes an, so sie doch mitnichten sind: Sondern der Gottesdienst bestehet in Beten, Singen, Loben und Anhörung der Betrachtung des Göttlichen Wortes, wozu Orgeln und andere *musicalische Instrumenta* nicht vonnöten seyn.

55 Tobias Petermann, *Poetische Glückwüntzschung Zu dem neuen grossen Orgel-Werck zu Pirna*, Dresden 1648; Exemplar: Universitäts- und Landesbibliothek Halle (Saale), Yd 3704.

56 Vgl. hierzu bereits Wustmann (wie Anm. 1), S. 149.

57 100 Gulden meißnisch (zu 21 Groschen) entsprechen 262,5 Mark lübisch (3 Mk = 1 Rthl. à 24 Groschen); das *Salarium fixum* ohne Akzidentien betrug in Oldenswort (Eiderstedt) 250 Mk (seit 1638), in Wöhrden (Süderdithmarschen) 288 Mk (ab 1671) und lag an vielen anderen Orten ähnlich hoch, allerdings gebildet durch eine Organistenumlage (und nicht durch direkte Zahlungen). In Borstel (Altes Land) beliefen sich die fixen Einkünfte einschließlich Organistenumlage so auf 305 Mk (vor 1716).

58 Küster (wie Anm. 9), S. 29.

59 Christian Gerber, *Historie der Kirchen-CEREMONIEN in Sachsen*, Dresden/Leipzig 1732, S. 279; für Kopien danke ich Nozomi Sato, Tokyo.

Äußerungen wie diese, die aus Thilos Sicht wohl die eines calvinistischen Ungläubigen gewesen wären, und auch die Vergleichszahlen der Gehälter deuten an, wie radikal und zugleich neu das für Sachsen war, was Thilo in der zitierten Weise äußerte; und da es sich um eine Predigt handelte, die zum Druck befördert wurde, war dies auch nicht nur eine Äußerung für den Moment, sondern gehörte – wie alle anderen gedruckten Predigten – fortan zum theologischen Allgemeindiskurs.

So verfestigt sich der Eindruck, dass Fabricius für Sachsen viel mehr war als ein erfolgreicher örtlicher Musiker und ein fruchtbarer Lehrer auf tastenmusikalischem Sektor; mit seiner Kunst, die ihre Wurzeln unzweifelhaft in dem aus Bugenhagens Kirchenordnungen abgeleiteten Berufsbild hatte, wurde er zu einem theologischen Paradigma (zu einer „Ikone“ neuer theologischer Zielsetzungen); die akademische Präsenz, die er verkörperte, verschaffte seiner Kunst eine Position auch im wissenschaftlichen Leben – und damit auf neue Weise auch in der Theologie. Das lag in der Luft; die Förderung Rosenmüllers und Kriegers in den Leipziger Juristenkreisen bot für dieses Wirken Fabricius' offenkundig einen idealen Nährboden. Doch Fabricius war für diese Situation auch eine ideale Person – als Teilhaber am Wissenschafts- und am Musikbetrieb.

In das Denken, das von Fabricius' Stellung ausgeht, reiht sich dann auch Johann Kuhnau ein, fünf Jahre nach Fabricius' Tod zum Organisten an der Thomaskirche ernannt. Dass unter den Stoffen, die er in seinen *Biblischen Sonaten* als virtuose Tastenmusik fasste, auch die Heilung Sauls durch die Musik Davids zu finden ist, lässt sich, weil nahezu selbstverständlich, kaum auf Fabricius zurückführen. Auch alle übrigen Sonaten enthalten mindestens einen dezidiert musikalischen Abschnitt (Lamenti, Freudengesänge etc.). Für die Gesamtsicht der kirchlichen Musikanschauung in Sachsen ist aber wichtig, dass auch „Der Kampf zwischen David und Goliath“ vorkommt: das klassische Sinnbild eines musikalischen David, der bis in Musik für Tasteninstrumente hinein Rechtgläubigkeit vertritt. Eine (wenn nicht die) Grundlage hierfür hat Fabricius mit seinem Leipziger Wirken gelegt.



## Anhang

Tabelle 4: Fabricius-Konvolut der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Sign. F 9580

- 1 Werner Fabricius, *Deliciae harmonicae*, Leipzig 1657. RISM A/I: F 30, komplettes Exemplar (keine handschriftlichen Zusätze). Vorangestellt elf Glückwunschedichte
- 2 Johann Jacob Löw von Eysenach: *Canon perpet. à 6. voc.* („Werner, dich, dich muss man loben“). Autograph
- 3 *Faustissimis Nuptiis [...] Wernerii Fabritii [...] cum Virgine Martha Cortbumia [...] apprecantur Patroni, Fautores & Amici*. Leipzig [1665]. 20 Glückwunschedichte
- 4 *Cum Juno Pronubo virum [...] Wernerum Fabritium, [...] Virgini [...] Marthae Cortbumiae [...] bona verba cecinit in parnasso Jenensi Musarum novenarius*. Leipzig [1665]. Fünf Glückwunschedichte aus Jena (das vierte von fünf Personen unterzeichnet)
- 5 *Cupido der beste Musicus bey Höchstglücklicher Hochzeit-Freude [...] vorgestellt Von Ihrer Magnificentz Herrn D. Samuel Langens, Prof. Publ. und Superintendentis in Leipzig Sämtlichen Tischpurschen*. Leipzig [1665]. Gedicht in zwölf Strophen, ohne Autorenangabe
- 6 Werner Fabricius: *Wohlgemeinte Abend-Music*. Hamburg 1664. RISM A/I, F 37. Zur Hochzeit von Gerhard Cortum („Seelsorgern zu Bergerdorff“) mit Maria Ericks aus Hamburg
- 7 Gregor Michael: *Amoris Castissimis [...]*. Zur Hochzeit von Stephan Fabricius („Gardingensis Diaconi“) mit Salome Faber aus Rendsburg in Husum. Schleswig 1675. Glückwunschedicht eines Pastors aus Flensburg
- 8 Johann Thilo: *Musica Davicica [?], oder Davids-Music bey Volckreicher Leichbestattung Des [...] Wernerii Fabricii, [...] fürgetragen*. Leipzig [1679]. Leichenpredigt über Ps. 71, 19–23 [recte 24a]; mit „Lebens-Lauff“. Johann Albert Fabricius gewidmet
- 9 *Rector Academiae Lipsiensis [...] Wernerii Fabricii [...] funus [...] indicit*. [Leipzig, 1679]. Lateinische Version des Lebenslaufes in 8., mit diesem aber nicht völlig identisch.
- 10 a) *Abdanckung, Im Trauer-Hause gehalten von M. Job. Dornfelden, der Philosophischen Facultät zu Leipzig Assessorn*.  
b) *Die letzte Ehre, welche Ihrem Liebgewonnenen Freunde Tit. Herrn Wernerio Fabricio sel. Erwiesen Die Nachfolgende*. Sieben Gedichte, auf der verso-Seite des Textschlusses von Nr. 10a beginnend
- 11 Georg Lehmann: *Das Treu-seyn eines gläubigen Christen [...] Bey Volckreicher Leichbestattung Der [...] Marthen, geborner Cortbumen, Deß [...] Herrn Wernerii Fabricii, [...] Ehe-Liebsten*. Leipzig 1674. Leichenpredigt über Offb. 2, 10; mit „Lebens-Lauff“ sowie Gedenkgedicht des Bruders Gerhard Cortum
- 12 *Rector Academiae Lipsiensis ad exuvias Marthae [...]*, Leipzig [1674]. Trauerrede mit biographischen Elementen
- 13 *Unsterbliches Ehren-Denckmahl*. Leipzig 1674. Zum Tod von Martha Fabricius. 17 Gedenkgedichte sowie Wiedergabe des Epitaphtextes in der Paulinerkirche
- 14 Johann Gottfried Herrichen: *Magistrum Juveni [...] Job. Alberto Fabricio [...] palma pennaq; plaudente*. Leipzig [1688]. Griechisches Gedicht
- 15 Johann Albert Fabricius: Handschriftliche Zusätze zur Familiengeschichte

Abbildung 4: Wiedergabe des Epitaphs für Martha Fabricius in der Leipziger Paulinerkirche (1674). Konvolut Nr. 13, letzte Seite

Solget das Epitaphium der Seel. Fran / so / wie es in der Pauliners  
Kirche in Leipzig in Stein eingehauen zu finden ist:

Siste Gratum Viator  
FOEMINA,  
Cujus Exuvias hoc prope saxum mollis terra servat,  
fuit MARTHA  
Sed quæ instar Mariæ,  
Partem Optimam semper elegit, semper invenit,  
Ante omnia DEUM Ter OPTIMUM  
& in Eo Omnia,  
Post hunc PARENTES OPTIMOS,  
M. JOH. CORTHUMFUM, Oppidi Bergersdorffii Myrtam,  
Et MARIAM gente GATHMANNIAM  
Nata A. M. DC. XLIV. D. XX. Januar.  
Deinde MARITUM OPTIMUM  
WERNERUM FABRICIUM  
Musicum Lipsiensem Decantatissimum  
Inito A. M. DC. LXXV. III. Jul. Matrimonio,  
Et in hoc LIBEROS OPTIMOS,  
MARIAM ELISABETHAM,  
JOH. ALBERTUM,  
MARTHAM  
VITAM denique OPTIMAM per ipsam mortem  
Quâ placidè beateq; functa est  
A. M. DC. LXXIV. D. XXI. Nov.  
Sic COELUM  
Sanctam recepit Animam,  
Quo Filiolam natu Majorem jam præmiserat.  
Sic BERGERSDORFIUM  
Suam amisit MARTHAM, quæ mater hęc mortua est,  
Sed ex eâ natam viventemq; MARTHAM suo fovet sinu  
Sic MARITO  
Nihil superest, præter sylvissimum Filiolum  
Ac Acerbissimum Desiderium,  
Quod Hoc Monumento publicè testari voluit,  
Corpus hoc loco Corpori, Animam Animæ in cælo juncturus.  
Molliter Ossa quiescant.  
Ilicet.



