

Symbolische Kommunikation und musikalische Repräsentation

Der Friede von Nijmegen (1679) im Spiegel zeitgenössischer Kompositionen

Markus Rathey

Eine strikte Trennung von geistlicher und weltlicher Sphäre ist in der vormodernen Gesellschaft kaum möglich. Die Lutherische Zweireichelehre¹ garantierte nur oberflächlich eine Trennung von weltlicher und säkularer Einflussosphäre, da beide Bereiche Teil eines theologisch legitimierten Weltbildes waren und so Vertreter beider »Reiche« ihre Position als durch Gott legitimiert ansehen konnten²; jedoch waren auch beide in ihrem Handeln gegenüber Gott verantwortlich³. Nicht zuletzt sorgten realpolitische Notwendigkeiten wie das in der Reformation etablierte landesherrliche Kirchenregiment⁴ dafür, dass eine strukturelle und organisatorische Separierung beider Sphären nicht möglich war. Die durch die Reformation und die darauf folgende Konfessionalisierung vorbereitete Privatisierung der Religion (und damit tatsächlich eine Trennung von Religion und Politik) sollte erst später im ausgehenden 18. und deutlicher im 19. Jahrhundert verwirklicht werden⁵. Im 17. Jahrhundert hingegen war der Einfluss des Lutherischen Verständnisses der beiden »Reiche« sowie ihrer direkten Abhängigkeit noch lebendig und die vor allem durch Theologen wie Johann Arndt geprägte Frömmigkeitsbewegung des frühen 17. Jahrhunderts sollte die religiöse Determinierung des alltäglichen Lebens (wie auch der Politik) noch stärker betonen. So stellt etwa Wolfgang Sommer in einem Vergleich zwischen Luthers und Johann Arndts Obrigkeitsverständnis fest⁶:

1 Vgl. Kurt Nowak, *Zweireichelehre. Anmerkungen zum Entstehungsprozeß einer umstrittenen Begriffsprägung und kontroversen Lehre*, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 78 (1981), S. 105–127.

2 Vgl. Albrecht Beutel, *Biblischer Text und theologische Theoriebildung in Luthers Schrift »Von weltlicher Obrigkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei« (1523)*, in: ders., *Reflektierte Religion. Beiträge zur Geschichte des Protestantismus*, Tübingen 2007, vor allem. S. 25–33.

3 Charakteristisch für Luthers theologisches Verständnis des Herrschers sind etwa seine Ausführungen im Widmungsbrief zur Danielübersetzung an den sächsischen Kurprinzen Johann Friedrich von 1530, in dem er empfiehlt, das Buch Daniel als Fürstenspiegel zu lesen (Martin Luther, *Deutsche Bibel XI, Abt. 2*, Weimar 1960, S. 384–385: »Denn ynn diesem kan ein Fürst lernen, Gott fürchten und vertrauen, Wenn er sihet und erkennet, das Gott die frumen Fürsten lieb hat, und so gnediglich regiert, gibt yhn alles glück und heil, Widerumb, das er die bösen Fürsten hasset, zorniglich stürtzt und wüst mit yhn umbehet. Denn hie lernt man, das kein Fürst sich sol auff seine eigen macht odder weisheit verlassen, noch damit trotzen und pochen, Denn es stehet und gehet kein Reich noch regiment ynn menschlicher krafft odder witze, Sondern Gott ists allein, der es gibt, setzt, helt, regirt, schutzt, erhelte, und auch weg nimpt, Inn seiner hand ists alles gefasset, und schwebt ynn seiner macht, wie ein schiff auff dem mehr, ia wie eine wolcken under dem himel.«

4 Vgl. Gunter Zimmermann, *Die Einführung des landesherrlichen Kirchenregiments*, in: Archiv für Reformationsgeschichte 76 (1985), S. 146–168.

5 Vgl. zu diesem Prozess Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt 1990, S. 67.

6 Wolfgang Sommer, *Gottesfurcht und Fürstenherrschaft. Studien zum Obrigkeitsverständnis Johann Arndts und lutherischer Hofprediger zur Zeit der altprotestantischen Orthodoxie*, Göttingen 1988 (= *Forschungen zur Kirchen und Dogmengeschichte* 41), S. 201.

Diente bei Luther die Verantwortung der Obrigkeit für Leib und Gut vor allem dazu, um ihre weltlichen Pflichten als gottgewollt vor papistischen und schwärmerischen Angriffen zu sichern, so bedeutet die Verantwortung der Obrigkeit für den Leib des Menschen bei Arndt, daß ihr Handeln die äußere Ermöglichung für die Herrschaft Christi im Inneren des Menschen darstellt. Auch das Leiblich-Äußere muß aber vom Leib Christi durchdrungen sein, um das Ganze des Menschseins unter die Herrschaft Christi zu stellen. Er werden also gerade ihre christlichen Aufgaben damit betont.

Gerade im 17. Jahrhundert, mit seinen konfessionell motivierten (oder zumindest legitimierten) kriegerischen Auseinandersetzungen (allen voran dem Dreißigjährigen Krieg), ist die Interdependenz von geistlicher und weltlicher Sphäre noch allerorten spürbar. Ein geradezu paradigmatisches Beispiel für die Verschränkung der beiden Ebenen im Bereich der Musik bietet Heinrich Schütz' doppelchörige Motette für den Kurfürstentag in Mühlhausen 1627, *Da pacem, Domine* (SWV 465)⁷. Während der eine Chor die Bitte um Frieden, »Da pacem, Domine«, vorträgt, begrüßt der zweite Chor die Kurfürsten, von deren Verhandlungen man sich das baldige Ende eines bereits neun Jahre währenden Krieges erhoffte. Das in der Tradition der Staatsmotette stehende Stück führt vor Augen, dass die Verwirklichung des Friedens, um den man Gott bat, von der politischen Umsetzung durch die weltlichen Herrscher abhängig war; sie wirkten als »Stellvertreter« Gottes und verwirklichten die an Gott gerichtete Friedensbitte. Schütz' Motette ist damit mehr als eine kompositorische Spielerei, sondern sie verkörpert in ihrer doppelchörigen Gegenüberstellung das in dieser Zeit maßgebliche Verständnis der beiden »Reiche«. Die greifbare Verschränkung von geistlicher und weltlicher Sphäre wird vor allem in der Mehrtextigkeit deutlich, die den religiösen mit dem politischen Text verknüpft.

Die Polytextualität in Schütz' Motette ist nur äußerer Indikator der (theologisch reflektierten wie begründeten) Interdependenz von geistlicher und weltlicher Sphäre im 17. Jahrhundert. Diese Durchdringung wird, wie bereits in der oben genannten Motette, vor allem in Krisenzeiten sichtbar, in denen göttliche und weltliche Hilfe zugleich erhofft wurde. Zwar stellt unter den Krisen des 17. Jahrhunderts der Dreißigjährige Krieg mit seinen europaweiten Verwüstungen andere Kriege zweifelsohne in den Schatten, jedoch waren auch die Jahre nach dem Westfälischen Frieden von 1648 keineswegs geprägt von Ruhe und Beschaulichkeit. Vielmehr zogen zahlreiche weitere Kriege und kleinere Auseinandersetzungen weite Teile Deutschlands und Mitteleuropas in Mitleidenschaft. Selbst wenn in einem Territorium keine Kampfhandlungen stattfanden, so konnte es doch durch Truppenbewegungen, Einquartierungen und Kontributionszahlungen negativ betroffen sein. Auch diese Krisen wurden theologisch reflektiert und haben zum Teil in der Musikgeschichte ihre Spuren hinterlassen.

⁷ Dazu Stefan Hanheide, *Musikalische Kriegsklagen aus dem Dreißigjährigen Krieg*, in: Klaus Bußmann u. H. Schilling (Hrsg.), *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, Textband II (Kunst und Kultur) zur Europaratsausstellung 1998 in Münster und Osnabrück, Münster 1998, S. 440–441, sowie den rezeptionspsychologisch ausgerichteten Aufsatz von Bernd Oberhoff, *Die doppelchörige Motette Da pacem, Domine von Heinrich Schütz – eine »politische« oder eine »psychologische« Musik? Ergebnisse eines Gruppenassoziationsexperiments*, in: ders. (Hrsg.), *Das Unbewusste in der Musik*, Gießen 2002, S. 103–137.

I

Zu den Kriegen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die auch Mitteleuropa betrafen, zählt die Auseinandersetzung zwischen Frankreich und den Niederlanden (einschließlich ihrer Verbündeten), die in den Friedensschlüssen von 1678 und 1679 ihren (vorläufigen) Abschluss fand⁸. Der als »Friede von Nijmegen« in die Geschichte eingegangene Friedensschluss wurde daher auch in Thüringen und Sachsen feierlich begangen. Eberhard Möller hat bereits vor einigen Jahren auf die Feierlichkeiten in Dresden aufmerksam gemacht, die in einem zehntägigen »Dank- und Freudenfest« gipfelten⁹. Es wurden dabei unter anderem Kompositionen von Heinrich Schütz und Vincenzo Albrici aufgeführt. Die zeitgenössischen Quellen gestatten es, sowohl die Gottesdienste als auch Teile der weltlichen Feierlichkeiten zu rekonstruieren und es zeigt sich, dass sie neben ihrer geistlichen Funktion als Dankfest für den Frieden auch als Demonstration der kulturellen und politischen Macht des sächsischen Hofes in Dresden zelebriert wurden. Das Faktum, dass auch eine Komposition des sächsischen Kurfürsten Johann Georg II. selbst aufgeführt wurde¹⁰, trug noch ein Übriges zu dieser Demonstration bei, da der Kurfürst in diesem Akt symbolischer Kommunikation nicht nur die kulturelle Potenz seiner Herrschaft, sondern mehr noch seine eigene Partizipation an diesem Symbol fürstlicher Macht demonstrieren konnte.

Die Feierlichkeiten am Dresdner Hof stellten jedoch nur einen Teil jener kulturellen und musikalischen Aktivitäten dar, mit denen der Friedensschluss von Nijmegen begrüßt wurde. Andreas Kraut, Lehrer am Dresdner Lyceum und kaiserlich gekrönter Poet, veröffentlichte etwa ein Gelegenheitsgedicht, basierend auf dem Text »Nun danket alle Gott« (Sirach 50, 24–26). Die neun im Druck erschienen Strophen verbinden in gewohnter Weise den Dank für den geschenkten Frieden mit dem Lob des Sächsischen Kurfürsten, der hier in der Gestalt Salomos, des paradigmatischen weisen Herrschers des Alten Testaments, erscheint. Die erste und letzte Strophe mögen als Beispiel genügen¹¹:

1. Nun dancket alle GOTT /
dem starcken HERren Zebaoth /
Der grosse Dinge thut an allen Enden
und weiß das Unheil abzuwenden;
Seid rüstig und bedacht /
des Höchsten Nahmen hoch zu preisen /
dann auch mit Engel-süssen Weisen
zu rühmen seine Wunder-Macht.

9. Rufft alle mit mir so:
Glück unsern theuren SALOMO!
GOTT laß uns dessen Schutz fortan geniessen /
Ihm müsse lauter Segen spriessen!
So sind wir billig froh /
und wünschen: JOVA lasse wachsen
den Rauten-Stamm der Helden-Sachsen
Sammt unsern theuren SALOMO!

8 Zur Ikonographie des Friedens von Nijmegen vgl. Hans-Martin Kaulbach, *Europa in den Friedensallegorien des 16.–18. Jahrhunderts*, in: Klaus Bußmann u. Elka A. Werner, *Europa im 17. Jahrhundert: Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 67–68.

9 Eberhard Möller, *Zur Dresdner Hofmusik unter Vincenzo Albrici. Das »Danck- und Freuden=Fest« vom 2. November 1679 und »wie es mit dem Gottesdienst selbigen Tages in der Churfl. Schloßkirchen zu Dresden gehalten worden«*, in: *JbMBM* 1999 (2000), S. 51–58.

10 Möller (wie Anm. 9), S. 53f.; bei der Komposition aus der Feder von Johann Georg II. handelte es sich um eine Vertonung des 117. Psalms »Laudate Dominum omnes gentes«.

11 Andreas Kraut, *Nun dancket alle GOTT / Der uns erlöst aus Noth! Als Der Durchlauchtigste Fürst und Herr / Herr Johann George der Ander / Hertzog zu Sachsen [...] und Chur-Fürst [...] Für den im gantzen Römischen Reiche / wieder-verliebened FRIEDEN / am 2. Novembris des 1679sten Heil-Jahrs / ein allgemeines hochfeyerliches Danck-Fest angeordnet und angestellet [...]*, Dresden 1679.

Es ist nicht bekannt, wann und wo dieser Dankgesang erklungen ist. Dasselbe gilt für ein zweites Beispiel, gedichtet (und wohl auch komponiert) von Constantin Christian Dedekind, einem der führenden Lieddichter und -komponisten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er hatte bei dem Schützschüler Christoph Bernhard studiert und nach dessen Weggang nach Hamburg von 1666–1675 die Position eines Konzertmeisters an der Dresdner Hofkapelle übernommen¹². Im Zuge der immer heftiger werdenden Spannungen zwischen den deutschen und den mehr und mehr dominierenden italienischen Mitgliedern der Hofkapelle trat er von seinem Posten zurück. Seine *Dank- und Loob-Lieder* zum Frieden von 1679 entstanden somit außerhalb offizieller Dienstverpflichtungen am Dresdner Hof¹³.

In drei Liedern paraphrasiert Dedekind die kurfürstliche Ausschreibung zum Friedensfest, begrüßt den Frieden (»GOTT Loob! der Fried ist da!«) und feiert schließlich den »Tod« des Krieges (»GOTT Loob! Bellon« ist tot!»). Noch deutlicher als Kraus gestaltet Dedekind seinen Beitrag als Herrscherlob. Hier mögen als Beispiel wiederum die erste und letzte Strophe des zweiten Liedes genügen¹⁴:

- | | |
|--|---|
| <p>1. GOtt Loob! der Fried ist da! der deutsche
Salomon/
Der/durch des Höchsten Schuzz/ den hohen
Rauten Trohn
In Sicherheit besässen/
Hat/Zeit der Friede kahn in Schwang/¹⁴
Der Friedens Lust/sein Lebenlang/
Zu keiner Zeit vergässen.</p> | <p>7. GOtt Loob! der Fried ist da! Die Pfeiffen lüdeln
laut/
Der Pauker wirbelt kraus' auf seiner Kälber-Haut/
Die Friedens-Fahnen flügen.
Es kämpfen die Trompeten schon/
Nach eingestrichnem Krieges-Lohn/
Ums Friedens Lust-Vergnügen.</p> |
|--|---|

Dedekinds Lieder (wie auch die von Kraus) spiegeln nicht nur die Friedensfeierlichkeiten, wie sie außerhalb der offiziellen höfischen Zeremonien begangen wurden, sondern sie reflektieren in charakteristischer Weise das Friedens- und Obrigkeitsverständnis, das auch den Hintergrund für die Kompositionen von Schütz und Albrici bildet, die bei den Festgottesdiensten erklingen sind.

In der nahe gelegenen Residenzstadt Zeitz, Sitz des Herzogtums Sachsen-Zeitz, einer Sekundogenitur, die 1652 aus der Teilung Kursachsens hervorgegangen war, beging man ebenfalls am 2. November 1679 ein Friedensfest, wenngleich in bescheidenerem Rahmen als am Dresdner Hof. Neben amtlichen Anordnungen, die den Verlauf des Festes regelten¹⁵, erschien auch hier eine Sammlung mit Liedern – verfasst von dem aus Zeitz stammenden Theologen und Dichter Andreas Walther (1629 bis

¹² Zu Dedekind vgl. Wolfgang Herbst, *Das »Grosse Dedekind-Gesangbuch« (Hofgesangbuch von 1694) und der frühe Pietismus in Dresden*, in: SJB 23 (2001), S. 83–97.

¹³ Constantin Christian Dedekind, [...] *Drei Dank- und Loob-Lieder/ bei [...] HERRN Johann Georgens Des Andren/ Herzogs zu Sachsen [...] und Kuhr-Fürstens [...] Wegen [...] frühlich erhaltenen lieben Friedens/auff 2. Winter-Monats 1679. herrlich abgestallten Freuden-Festes/ herzlich abgestimmt [...]*, Dresden 1679.

¹⁴ Der gedruckte Text hat hier als Marginalie die Zahl 1650 und Verweis auf das Ende des Dreißigjährigen Krieges, das in Sachsen erst 1650 gefeiert wurde.

¹⁵ *Anordnung/Welcher massen wegen hier und dar einreissenden bösen Seuchen/ und anderer göttlichen Zorn-Zeichen/ auff den 24. Tag Octobris, [...] dieses lauffenden 1679. Jahres/ ein Fast- Buß- und Bet-Tag/ Den folgenden Freytag [...] den 31. Octobr. Das Gedächtnüs des wieder auffgegangenen Evangelii/ Und denn auff den 2. Novembr. [...] wegen des [...] getroffenen Friedens Ein Lob- und Danck-Fest [...] gehalten werden soll*, Zeitz 1679; sowie: *Notul, Wie Auff sonderbare gnädigste Verordnung Der Friede/ zwischen Röm. Käyserl. Majestät und heil. Röm. Reich/ und den anderen Kronen und Potentaten/ unlängst getroffen/ Am 19. Sonntag post Trinitatis, nach den Predigten/ als in einer Vor-Dancksagung/ öffentlich soll abgekündigt werden*, Zeitz o. O. [1679].

1695) –, die den Friedensschluss feierlich begehen: *Drey Danck- Lehr- und Sontags-Lieder / auf das wegen getroffenen Friedens gnädigst angeordnete Lob- und Danck-Fest / und den XX. Sontag Trinit. A. 1679. als daran es sol gefeyret werden / Nach Anleitung der ordentlichen Evangelischen und Epistolischen Texte und zweyer [...] Danck- und Lehr-Predigten / Einfältig [...] gerichtet und verfasst [...]*, Zeitz 1679.

Weitere Quellen zu den Friedensfeierlichkeiten sind etwa aus der sächsischen Sekundogenitur Weißenfels¹⁶ wie aus Nürnberg vorhanden¹⁷, und die Liste mit Anordnungen, Dichtungen und Kompositionen zum Frieden von Nijmegen ließe sich mühelos fortsetzen.

II

Zahlreiche musikalische Quellen sind für jene Stadt überliefert, für die Schütz 1627 seine zu Beginn erwähnte doppelchörige (und doppeltextige) Friedensmotette komponiert hatte. Das thüringische Mühlhausen, obgleich Freie Reichsstadt, gehörte kaum zu den Machtzentren Mitteldeutschlands, sondern stand im Schatten einflussreicherer Fürstentümer. Dennoch hatte die Stadt im 17. Jahrhundert eine florierende Musikkultur, und auch in politischer Hinsicht beging man Feierlichkeiten wie den Frieden mit einem gewissen Stolz und Selbstbewusstsein¹⁸. Aus dem Jahr 1679 sind mehrere Kompositionen erhalten, die über die Stimmung in der Stadt sowohl vor dem Friedensschluss als auch danach Auskunft geben. Überdies enthalten auch die zeitgenössischen Chroniken Berichte über die Wahrnehmung des Krieges in der Freien Reichsstadt wie auch über die Feier des Friedens am 1. Advent 1679.

Ab 1675 waren in der Stadt hannoversche Soldaten stationiert, die von den Einwohnern nicht nur verköstigt werden mussten, sondern darüber hinaus auch für Unruhe in der Stadt sorgten. Zeitgenössische Chroniken berichten: »Während der Einquartierung gab es häufig Streit zwischen den Soldaten und der Bürgerschaft, dass auch auf beiden Seiten verschiedene Personen sind getötet worden.«¹⁹ Überschreitungen dieser Art wiederholten sich in den folgenden Jahren mehrfach. Es ist daher verständlich, wenn die Chroniken nach vollzogenem Friedensschluss und dem Abzug der Soldaten in erleichtertem Ton berichten²⁰:

Den 22. November mußten die Hannoveraner das Quartier räumen und marschieren, worüber eine große Freude in Stadt und Dörfern war; sie haben uns 4 Jahre und 2 Monate

16 Johannes Riemer, *Rede-Spiel Der Erlösten Germania. Als das mit Krieg verwirrete Europa Das Edle Friedens Kleinod Nunmehr wieder überkommen Und [...] Hr. Augustus [...] Herzog zu Sachsen [...] In seinen Erblanden den 2. Novembr. dieses 1679. Jahres Ein allgemeines Friedens-Fest angesetzt Und [...] Die [...] erreichte Vollkommenheit Seiner [...] Augustus-Burg Zu Weißenfels [...] bestetigte Wird mit denen alda Studirenden Zum Erstenmal gedachten 6 November, zum Andernahl aber den 10 dito auffgeführt werden [...]*, Weissenfels 1679.

17 *Christ-schuldiges Danck-Gebet: Welches in der Stadt Nürnberg / und dero Gebiet / auf dem Land / uf das / nechst-künftigen Sonntag / den 31. Augusti dieses lauffenden 1679sten Jahrs / angestellte Danck-Fest / Wegen des / zwischen Den höchsten Potentaten der Christenheit / getroffenen allgemeinen Friedens / zu gebrauchen*, Nürnberg 1679.

18 Zur Mühlhäuser Musikkultur im 17. Jahrhundert vgl. Markus Rathey, *Johann Rudolph Ahle (1625–1673). Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, sowie ders., *Außenwirkungen des Mühlhäuser Musiklebens im 17. Jahrhundert*, in: Mühlhäuser Beiträge 18 (1995), S. 71–76; ders., *Auswärtige Musiker in Mühlhausen. Kulturkontakte im Umfeld des Dreißigjährigen Krieges*, in: Mühlhäuser Beiträge 23 (2000), S. 121–126.

19 Reinhard Jordan, *Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen III, 1600–1770*, Mühlhausen 1906, S. 123, zum Folgenden ebd., S. 123–126.

20 Ebd., S. 127.

grausam geschoren, nämlich ein Vierteljahr das ganze Regiment und die übrige Zeit immer 5–7 Compagnien, die lagen in der Stadt und auf den Dörfern. Den 23. November, war der Tag nach dem Abmarsch, des Sonntags, als an welchem das große Dank- und Freudenfest verkündet wurde, welches an andern Orten schon längst gehalten worden, hier aber wegen des Volks ist aufgehalten worden, indem unsere Stadt den Frieden bisher noch nicht genossen; nun aber ist es auf den 30. November, als den ersten Advents-Sonntag gehalten worden.

Die Friedensfeste in Dresden und Zeitz hatten bereits am 2. November stattgefunden. Die Verzögerung in Mühlhausen belief sich damit auf etwa vier Wochen. Ehe jedoch im November die Vorbereitungen getroffen wurden und noch bevor die Musiker in Mühlhausen ihre Kompositionen für die Feierlichkeiten anfertigten, schlugen sich Friedenssehnsucht und die Hoffnung auf ein baldiges Ende des Krieges bereits in einer Komposition nieder, die der Organist an der Kirche Divi Blasii, Johann Georg Ahle (1651–1706), im Januar 1679 zur Einführung des neuen Rats komponierte²¹. Die Einführung des Rats wurde jeweils mit einem Gottesdienst begangen, spätestens seit 1651 wurde zu dieser Gelegenheit eine großformatige Komposition in Auftrag gegeben, die traditionell vom Organisten an Divi Blasii komponiert wurde²². Johann Sebastian Bachs Kantate *Gott ist mein König* (BWV 71) sollte mehrere Jahrzehnte später, im Jahre 1708, zu demselben Anlass entstehen²³.

Die funktionale Verwandtschaft zwischen Bachs Ratswahlkomposition und derjenigen Ahles lässt die Unterschiede um so deutlicher hervortreten. Während der Text von Bachs Kantate einen vorwiegend positiven und feierlichen Charakter hat, werden bei Ahle die Zustände in Mühlhausen in negativen Zügen gezeichnet, und es wird unmittelbar deutlich, in welchem Ausmaß Einquartierungen die Stadt in Mitleidenschaft gezogen haben. Selbst wenn zu dieser Zeit Lyrik nicht als Medium zum Ausdruck individueller Emotionen dient und die Dichtung mit den Stereotypen der zeitgenössischen Rhetorik operiert, so ist doch mentalitätsgeschichtlich hinter dieser Stereotypik durchaus das Verlangen nach Frieden auszumachen:

Tutti

Ach! wenn wird in unsern Landen wiedrüm ruhe sein vorhanden?

Ach! wenn wird der Friede wieder von dem himmel fahrn hernieder?

Cantus/Altus

Hat der HErr denn gantz und gar nun vergessen seiner schaar?
sol uns denn nun immerdar drücken angst und kriegsgefahr?

Tenor

Wohl dem, der in Not und Fahr auf Gott harret immerdar!
Denn Er wird sein arme Schaar nie vergessen gantz und gar.

21 Zu Ahles Biographie und Werk vgl. die Einleitung zu Johann Georg Ahle, *Schriften zur Musik*, hrsg. von Markus Rathey, Hildesheim 2008, S. 2–6.

22 Spätestens ab 1658 wurde die Komposition auch gedruckt, siehe Rathey (wie Anm. 18), S. 131.

23 Vgl. zu Bachs Kantate Daniel R. Melamed, *Der Text der Kantate »Gott ist mein König« (BWV 71)*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, Leipzig 1999, S. 160–172.

Tutti

Ach! wenn wird in unsern Landen wiederum ruhe sein vorhanden?

Ach! wenn wird der Friede wieder von dem himmel fahrn hernieder?

Cantus/Altus

Eile doch/HErr Zebaoht/ uns zureissen aus der noht:

hilf uns/o du treuer Gott/eh wir werden gantz zu spott.

Tenor

Nimmer wird zu schand' und spott/wer ie traut und baut auf Gott:

Er befreit uns aller noht/Er/der starke Zebaoht.

Tutti

Ach! wenn wird in unsern Landen wiederum ruhe sein vorhanden?

Ach! wenn wird der Friede wieder von dem himmel fahrn hernieder?

Bass

1. Sei still' und unverzaget/du meine wehrte schaar;
und erhöre/was dir saget dein Retter aus gefahr
2. Dieweil dir deine sünden nun sind von hertzen leid;
so soltu auch empfinden genad' und gütigkeit.
3. Ich wil dich wieder letzen/mein Volk/nach deiner pein:
wil dich mit ruh' ergetzen/daß du solt frölich sein.
4. Es sol nicht mehr so plagen dich deiner feinde grim:
Ich wil sie weit verjagen/ja gäntzlich bringen üm.
5. Um meines Nahmens willen wil Ich erhalten dich:
und statt und feld sol füllen mein segen ewiglich.

Tutti

Lob und dank sei Gott' erwiesen/der uns nun getröstet hat:
hochgeehret/hochgepriesen sei Er von uns früh und spat.

Es soll nun in unsern landen wiederum ruhe sein vorhanden:
es sol nun der Friede wieder von dem himmel fahrn hernieder.

Elend soll ins Elend' ziehen/krieg und jammer gantz entfliehen:
man sol fort bei uns nur sehn glük und heil und wolergehn.

Amen.

Ahle, der die meisten Texte zu seinen Kompositionen selbst verfasste und 1680 zum »Poeta laureatus« gekrönt wurde, dürfte auch die simple Dichtung zu diesem Anlass geschrieben haben. Der Text drückt Sehnsucht nach Frieden aus und richtet die Bitte an Gott, den Krieg (und damit implizit seine negativen Auswirkungen auf die Freie Reichsstadt) enden zu lassen. Die traditionelle Bezeichnung »Gott Zebaoth« (übersetzt »Gott der Heerscharen«) betont überdies Gottes Stärke und damit die Hoffnung, Gott könne in den Krieg eingreifen und Frieden stiften²⁴.

24 Auch Andreas Kraut (Anm. 11) richtete seinen Dank für den Frieden an den »starken HErren Zebaoth« (Strophe 1).

Die eingeschalteten Strophen für Bassolo repräsentieren die Perspektive Gottes und formulieren die Gnadenzusage: »Um meines Namens willen wil Ich erhalten dich.« Die Wahl des Stimmregisters dürfte dabei der Tradition entsprechen, die »vox Christi« (oder hier allgemeiner, die »vox Dei«) einem Bass zuzuweisen²⁵, wenngleich es Ahle wohl kaum um das quasi-dramatische Auftreten Gottes ging. Die Struktur des Textes zeichnet einen religiösen Erkenntnisprozess nach, der von der Verzweigung der ersten drei Strophen zur Friedenshoffnung und schließlich zum Dank führt. Den Wendepunkt bezeichnet die vox Dei in den eingeschobenen Bassstrophen.

Bei der Komposition handelt es sich um ein großformatiges geistliches Konzert, das auf dem Prinzip der Ciaccona beruht: Ein viertaktiges Thema wird im Laufe der Komposition 39mal von der Bassstimme gespielt (vgl. Notenbeispiel 1).



Darüber entwickelt Ahle einen vielfältigen Variationssatz, der sich durch eine Gegenüberstellung von Soli und Tutti, verschiedene Gruppierungen der Instrumente sowie eine rhythmische Klimax zum abschließenden »Amen« auszeichnet. In den beiden ersten Durchgängen des Bassthemas wird ein instrumentales Ritornell vorgestellt, das im Laufe der Komposition noch fünfmal unverändert wiederkehrt. Dem folgt ein vokal-instrumental besetzter viertaktiger »Refrain«, der – mit verändertem Text – ebenfalls fünfmal im weiteren Stück erscheint (Notenbeispiel 2). Eingeschoben sind in dieses Schema verschiedene Soli sowie als ein geschlossener Block die fünf Bassstrophen, die nicht nur eine eigene Melodik aufweisen, sondern mit einem eigenen instrumentalen Ritornell verbunden sind. Auch dieser Block basiert allerdings auf dem Thema der Ciaccona.

Den Abschluss bildet ein »Amen«-Abschnitt, in dem Soli und Tutti in einen engmaschigen Dialog eintreten. Um eine gesteigerte Schlusswirkung zu erzielen, ohne in ein anderes Taktmaß zu wechseln²⁶, ist das »Amen« in Triolen notiert, so dass Ahle die ostinate Basslinie unverändert beibehalten kann (Notenbeispiel 3).

Die Verschmelzung der religiösen und politischen Ebene, auf die ich zu Beginn am Beispiel von Schütz' Motette *Da pacem* aufmerksam gemacht habe, lässt sich auch hier beobachten. Allerdings sind die Ebenen nicht durch zwei unterschiedliche Texte präsent, sondern in Gestalt des Aufführungsanlasses. In einem übertragenen Sinne ergibt sich die »Polytextualität« aus der Wechselwirkung zwischen Text und Kontext. Ahles Konzert wurde als Festmusik bei der Einführung des Rates komponiert und zu dieser Gelegenheit zum ersten Mal aufgeführt. Neben seiner geistlichen Funktion im Rahmen des Einführungsgottesdienstes hatte es auch eine politische Funktion, und dies um so mehr, als der Rat jene Instanz in Mühlhausen war, die auf lokaler Ebene den Frieden, um den Gott gebeten wurde, gewährleistete oder zumindest die politischen Vorkehrungen treffen konnte, um die negativen Auswirkungen der Einquartierungen in Grenzen zu halten.

25 Zum traditionsgeschichtlichen Hintergrund dieser Zuweisung im 17. Jahrhundert vgl. Martin Geck, *Die vox-Christi-Sätze in Bachs Kantaten*, in: ders. (Hrsg.), *Bach und die Stile*, Dortmund 1999 (= Dortmunder Bach-Forschungen 2), S. 79–84.

26 Die Vertonung eines abschließenden Amens rhythmisch prononciert im Tripeltakt hat Parallelen im zeitgenössischen geistlichen Konzert. Wir finden eine ähnliche Gestaltung in dem stretta-ähnlichen Schluss von Buxtehudes *Sicut Moses* BuxWV 97 und in dem mit »Allegro« überschriebenen »Amen«-Abschnitt seines Konzerts *O lux beata trinitas* BuxWV 89.

53

VI. 1

VI. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Violine

Basso

Bc.

57

Basso

1. Sei still und un - ver - za - get, du mei - ne wer - te Schaar; und hö - re, was dir sa - get, dein Ret - ter _ aus Ge - fahr.
 2. Die - weil dir dei - ne Sün - den, nun sind von Her - zen leid; so sollst du auch em - pfinden Ge - nad und Gü - tig - keit.
 3. Ich will dich wie - der let - zen, mein Volk, nach dei - ner Pein; Will dich mit Ruh' er - getzen, daß du sollst fröh - lich sein.
 4. Es soll nicht mehr so pla - gen, dich dei - ner Fein - de Grim; Ich will sie weit ver - ja - gen, ja gänz - lich brin - ge um.
 5. Um mei - nes Na - mens Wil - len will Ich er - hal - ten dich; und Stadt und Feld soll fül - len mein Se - gen e - wig - lich.

Bc.

Notenbeispiel 2: Johann Georg Ahle, »Ach, wenn wird«, T. 53–60

Die zeitgenössische Einschätzung des Rates (der als die von Gott eingesetzte Obrigkeit fungierte) wird in einer Ratspredigt deutlich, die der Mühlhauser Superintendent Johann Adolph Frohne 1697 gehalten und in Druck gegeben hat²⁷:

Gleichwie Josua alhir unmittelbar von GOtt zum Regenten erwehlet / und von Mose auf seinen Befehl in den Obrigkeits-Stand gesetzt wurde: Also wehlet noch heute zu Tage GOtt mittelbar diejenigen Personen / die seinem Volck sollen vorstehen. Er regiret die Hertzen derer / die die Wahl haben / daß sie die von GOTT ersehenen / und keine andere Personen zum Regenten-Stuhl ziehen und erheben.

Aus der durch Gott legitimierten Einsetzung ergeben sich jedoch auch Pflichten, auf die Frohne ebenfalls hinweist:

²⁷ Johann Adolph Frohne, *Der Erleuchtete und in seiner Amts-Last Erleichterte Regent bey Auffuehrung Eines [...] Neuen Rabts der [...] Stadt Muehlhausen im Jahr Christi 1697. den 4. Febr. in der vierdten Raths-Predigt [...] in der Kirchen B. M. Virginis, Mühlhausen 1697*, S. 136. Die folgenden beiden Zitate S. 139 u. S. 303.

der Druck von Bachs Kantate *Gott ist mein König* war auch derjenige von Ahles Konzert nicht für eine Aufführung bestimmt, sondern diente einzig der Repräsentation des politischen und ökonomischen Selbstverständnisses Mühlhausens (Abbildung 1)²⁹. Auf dem Titelblatt erschien sowohl der Titel der Komposition als auch (typographisch noch hervorgehoben) eine ausführliche Widmung an den Rat. Die Verknüpfung von Friedensbitte und Ratshuldigung steht so in einem paratextuellen Verhältnis. Gérard Genette hat den Begriff »Paratext«³⁰ in die literaturwissenschaftliche Forschung eingeführt, und er erweist sich in unserem Zusammenhang als nützlich, da er die enge, keineswegs zufällige, sondern sinnkonstituierende Verbindung von Text (in diesem Fall der Komposition Ahles) und Widmung an den Rat beschreibt³¹. Für spätere Rezipienten des Druckes war damit der politische Charakter der Komposition unmittelbar deutlich. Und da der Druck als solcher Repräsentationscharakter hatte, war auch die Verknüpfung von Friedensbitte und politischer Präsentation des Rates präsent. Ahles Komposition ist damit in gleich doppelter Weise in die symbolischen Kommunikationsstrukturen des Rates und der Stadt eingebunden: einmal klanglich durch die Verwendung im Ratswechselgottesdienst und dann als Medium symbolischer Repräsentation in Gestalt des Druckes.

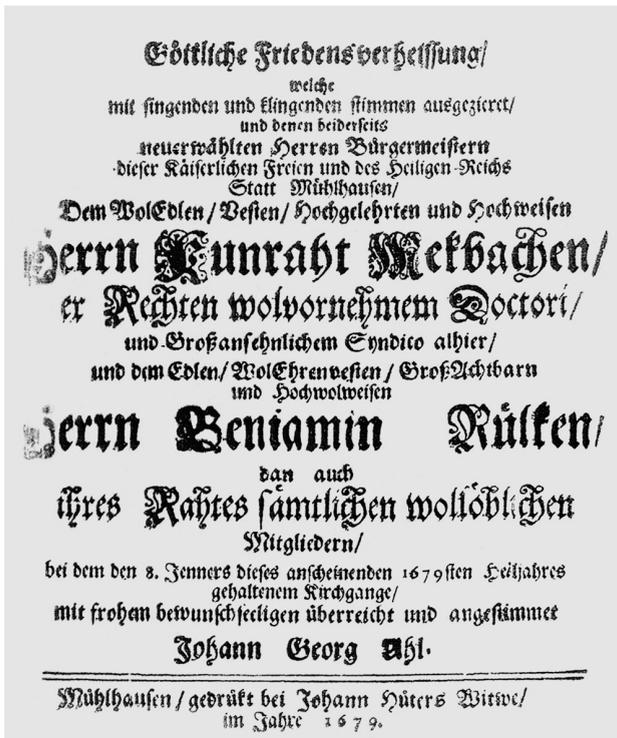


Abbildung 1: Johann Georg Ahle, *Göttliche Friedensverheissung* (1679), Titelseite

29 Vgl. zu der Kantate Alfred Dürr, *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Kassel u. a. 1995, S. 795–800.

30 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt 2001.

31 Zur paratextuellen Funktion von Widmungen ebd., S. 115–133.

Abgesehen von ihrer Funktion im politisch-sozialen Kontext Mühlhausens ist die Komposition aber auch eine aussagekräftige Quelle für die Wahrnehmung des Krieges, die die in den zeitgenössischen Chroniken ausgedrückte Klage unterstreicht.

III

Nachdem die Truppen aus Mühlhausen abgezogen waren, konnte in der Reichsstadt das Friedensfest begangen werden. Über das oben bereits zitierte Zeugnis in den zeitgenössischen Chroniken hinaus haben sich auch zu diesem Anlass musikalische Quellen erhalten. Die Zahl der Kompositionen ist sogar äußerst reichhaltig. Ahle, dem als Organist an Divi Blasii wiederum die Verantwortung für die musikalische Gestaltung zugefallen sein dürfte, komponierte ein *Pindarisches Friedenslied*, das nach Auskunft eines zeitgenössischen Drucks zum *Dank- Fried- und Freudenfest* am 30. November 1679 erklingen ist. Außerdem schrieb der Kantor an der Marienkirche, Johann Ludwig Gräfe, eine geistliche Aria sowie eine kleine Chormelodie, die zum selben Anlass musiziert wurden. Leider sind wir nicht genauer über den Ablauf der Feierlichkeiten sowie des an diesem Tag gefeierten Gottesdienstes informiert, so dass es nicht möglich ist, die genaue Verwendung der Stücke zu rekonstruieren.

Die beiden Kompositionen Gräfers erschienen in einem den Bürgermeister der Stadt gewidmeten Druck. Den Kern der geistlichen Aria – ein Typus, wie er in Mühlhausen spätestens seit Johann Rudolph Ahle häufig anzutreffen war³² – bildet ein simples achtstrophiges Lied für eine Singstimme (wohl vorzugsweise Knabensopran oder Tenor) und Generalbass im $6/4$ Takt, gerahmt durch ein geradtaktiges instrumentales Ritornell. Die Melodie ist zumeist syllabisch und wird nur gelegentlich durch die in Arien des 17. Jahrhunderts üblichen Zweiermelismen aufgelockert (Notenbeispiel 4).

Sopran/
Tenor

Nun la - chet der Him-mel, nun la - chet die Son-ne, es sin-gen und klin-gen die Men - schen mit Won-ne den

Bc.

freu - di - gen herz-lich - er - freu-en-den Ton: der Krie-gesgott ist nun ge- trie-ben davon, der Krie- gesgott ist nun ge- trie-ben da-von.

Notenbeispiel 4: Johann Ludwig Gräfe, »Nun lachet der Himmel«, T. 12–21

Der Text besingt den neu gewonnenen Frieden. Die drei letzten Strophen münden in ein Lob jener Instanzen, die den Frieden gewähren und ihn sichern: Gott (Strophe 6), der Rat (Strophe 7) und die weltlichen Herrscher Kaiser, Könige und Fürsten (Strophe 8):

32 Ahles erste nachweisbare strophische Aria erschien 1659 im Druck; vgl. Rathey (wie Anm. 18), S. 611–612.

1. Nun lachet der Himmel/nun lachet die Sonne/
es singen und klingen die Menschen mit Wonne
den freudigen hertzlich erfreuenden Thon:
der Krieges-Gott ist nun getrieben davon.
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
2. Das Zürnen des Höchsten ist wieder gestillet/
der Eyffer ist gänzlich in Gnaden verhüllet:
GOTT gönnet uns wieder den Freudigen Thon:
der Krieges-Gott ist nun getrieben davon:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
3. Das Wüten des Feindes hat Christus gedämpfet/
und mächtigst für alle die Seinen gekämpfet:
Es grünnet nun wieder der Friede durch GOTT/
die Feinde sind alle gesetzt in Spott:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
4. Die Falschheit der Fetten ist rühmlich getilget/
weil Göttliche Güte auch dieses verwillget:
daß Gottes Genade uns gönnet den Thon:
der Krieges-Gott ist nun getrieben davon:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
5. Die Felder/die Wälder beginnen zu scheinen/
zu geben/zu schencken das hertzliche meinen/
wo alles mit Freude nach hertzlicher Lust/
den Menschen und Thieren bleibt immer bewusst:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
6. Laß stehen/laß bleiben den Frieden viel Jahre/
O Höchster! uns alle für Kriegen bewahre!
beschirme/beschütze/behüte die Stadt/
und was sie von innen und aussen nur hat:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
7. Laß Rahthauß/laß Kirchen/laß Schule fort blühen/
laß Unfried und Mißgunst gar ferne entfliehen/
laß immer bey allen erhalten den Sinn/
daß wir in Friede stets wallen dahin:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
8. Laß Fried und Gerechtigkeit hertzlich sich grüssen/
laß beyde einträchtigst sich immerdar küssen:
Laß Kayser/laß König/laß Fürsten zugleich/
den Frieden geniessen im Römischen Reich:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.

Jede Strophe endet mit dem Refrain in den beiden letzten Zeilen; zu diesem treten jeweils die Instrumente im fünfstimmigen Satz hinzu. Zudem schlägt Gräfe vor, der Refrain könne auch von zusätzlichen Sängern gesungen werden³³.

Mit der Simplizität des Satzes kontrastiert die umfangreiche Besetzung. Für das jeweils einleitende Ritornell verlangt Gräfe zwei Violinen oder Flöten, zwei Violen oder Posaunen, ein Fagott oder Cello sowie Generalbass. Der Refrain soll ausschließlich mit Blechblasinstrumenten besetzt werden. Gräfe rechnet mit zwei Trompeten und drei Posaunen. Zwar werden mehrere Instrumente wechselweise von einer Person gespielt worden sein (die erste Trompete, erste Violine und erste Flöte etwa von demselben Musiker), wie dies bei Stadtpfeifern üblich war³⁴. Dennoch ist die Besetzung mit einer Singstimme, Generalbass und jeweils fünf Instrumenten äußerst reich und gibt einen Eindruck davon, mit welchem Aufwand das Friedensfest in Mühlhausen begangen worden sein muss.

Die musikalische Substanz der Aria Gräfes ist recht einfach. Das Ritornell basiert auf einem simplen, rhythmisch aufgelockerten Kadenzschema. Ausgehend von C-Dur erreicht Gräfe in einer knappen Modu-

33 »Nach Belieben kan zur letzten Clausula der Texte unter die Instrument-Stimmen wol geleget/ und also diese Arien mit 5. Stimmen verstärcket werden.«

34 Zum Instrumentarium und zur Ausbildung von Stadtpfeifern im 17. Jahrhundert vgl. u. a. Martin Wolschke, *Von der Stadtpfeiferei zu Lebrlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1981 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 59), S. 33–43, sowie Heinrich W. Schwab, *Zur sozialen Stellung des Stadtmusikanten*, in: Walter Salmen (Hrsg.), *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1971 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 24), S. 9–25.

lation die Dominante G-Dur, um rasch über die Subdominante wieder nach C zurückzukehren. Das gleiche Schema wird, melodisch und rhythmisch leicht variiert, unmittelbar wiederholt (Notenbeispiel 5).

The image shows a musical score for measures 1-10 of Johann Ludwig Gräfe's 'Nun lachet der Himmel'. The score is in common time (C) and G major. It features six staves: Flute 1 and 2 (VI. 1/2), Trumpet 1 and 2 (Vla. 1/2), Bassoon/Viola (Fagotto/Violone), and Bass (Bc.). The music shows a melodic and rhythmic pattern that repeats with slight variations. The bass line includes fingering numbers 4, 5, and 6.

Notenbeispiel 5: Johann Ludwig Gräfe, »Nun lachet der Himmel«, T. 1–10

Der Aria folgt am Ende des Druckes eine für Singstimme und Generalbass gesetzte Choralmelodie, die von den Knaben der Mühlhäuser Schulen gesungen wurde: *Neue Gesangsweise / zu dem so wohl zur- als auch aus der Kirchen durch die Schul-Jugend abgesungenem Danck-Liede*. Bei dem Lied handelt es sich um den Choral »Herr, sei gelobt aus Herzensgrund«. Der Text erscheint erstmals in der Mitte des 17. Jahrhunderts in den von Justus Gesenius und David Denicke herausgegebenen Hannoverschen Gesangbüchern³⁵, wo es unter der Überschrift »Dancksagung für den frieden und bitte ümb dessen erhaltung« abgedruckt ist. Traditionell wurde das Lied zu der Melodie »Wo Gott der Herr nicht bei uns hält« (Wittenberg 1529)

35 Albert Friedrich Wilhelm Fischer u. Wilhelm Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts II*, Gütersloh 1905, Reprint Hildesheim 1964, S. 465.

gesungen. Gräfe ersetzt jedoch die aus der Reformationszeit stammende Weise durch eine neue im Dreiertakt, die durch ihren initialen Quartsprung, ihren pulsierenden Dreierhythmus sowie den aufwärts gerichteten Duktus bereits den freudigen Charakter des Festtags aufnimmt (Notenbeispiel 6).

The image shows a musical score for voice and bassoon. The voice part is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Herr sei ge - lobt aus Her - zens - grund, aus dank - ba - rem Ge - mü - te. Wir rüh - men all zu die - ser Stund, GOTT, dei - ne gro - Be Gü - te. The bassoon part is in the same time and key signature, starting with a bass clef. The score includes repeat signs and a first ending bracket.

Notenbeispiel 6: Johann Ludwig Gräfe, *Neue Gesangsweise*, T. 1–9

Kunstvoller als Gräfes Beiträge zum Friedensfest, sowohl was die Dichtung als auch deren kompositorische Umsetzung anbetrifft, ist Ahles Komposition. Auch er wählt als Genre die strophische Aria, entscheidet sich jedoch nicht für das einfache Strophenmodell, das der Aria des Marienkantors zugrunde liegt, sondern für das komplexere und kunstvollere Modell der Pindarischen Ode. Magus Daniel Omeis gibt eine knappe Beschreibung des Modells, das die Form des Ahleschen Textes gut umreißt³⁶:

Die Pindarische Oden haben den Namen von dem Griechischen Poeten *Pindaro* [...] Also folgen auch im Teutschen drei Strophen auf einander: Der erste heisset der **Satz** / die andere der **Gegensatz** / die dritte der **Nachsatz**. Die zwei ersten sind an der Zahl und Geschlecht der Verse einander gleich: Der dritte is gemeinlich kürzer / und den beeden vorigen weder an der Verse Zahl / noch dem Reim-Geschlecht / gleich; sondern bleibet frey / und stehet nach des Dichters Belieben einzurichten.

Die Kunst-Zierde eine Teutsche **Pindarische Ode** / der Erfindung nach / recht zu machen / bestehet hierinne / daß in der ersten Strophe etwas gesetzt wird / deme in der andern etwas entgegen gesetzt; und der Nachsatz oder Nachklang machet von beeden den Ausspruch.

Kurz gefasst besteht das rhetorische Prinzip der Pindarischen Ode also auf dem Prinzip von These, Antithese und Synthese. Ahle interpretiert jedoch sehr frei und verzichtet auf eine strikte antithetische Gegenüberstellung in Satz und Gegensatz. »Der erste Satz« beschreibt zunächst das Scheinen des Friedenslichts, das später im »Gegensatz« freudig begrüßt wird. Der »Nachsatz« ist ein Aufruf, den erlangten Frieden zu feiern:

Der erste Satz

Erste Singstimme.

Was doch sieht man also glimmern /
also schimmern?
was doch für ein schöner schein
bricht herein?
Ist die Sonne / die so blinkert /
die so flinkert /

Der erste Gegensatz

[Erste Singstimme.]

Ei! willkommen / glantz der wonne /
zweite Sonne /
die so süß' hereinher strahlt /
die so prahlt!
Ei! sei tausendmahl willkommen /
lust der frommen /

³⁶ Magnus Daniel Omeis, *Gründliche Anleitung zur teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst durch richtige Lehr-Art deutliche Regeln und reine Exempel vorgestellt* [...], Nürnberg 1712, S. 104–105.

die in solcher frohen zier blickt herfür?
 Zweite Singstimme.
 Nein! des teuren Friedens licht
 ist itzund mit güldnen wangen
 aufgegangen:
 das macht so die trauernacht zu nicht.

die itzt alle freudiglich grüssen dich!
 [Zweite Singstimme.]
 Sei willkommen / edler Stern /
 der so durch sein holdes blikken
 kan erkwikken
 alles / was man siehet nah und fern!

1. Nachsatz

Spielet / ihr Spieler / spielt GOTTE zu ehren /
 der uns den Frieden nun wieder läst sehn!
 Singet / ihr Sängere / last frölich euch hören!
 frölich soll ieder den Höchsten erhöhn.
 Singet und klinget / ihr Kristlichen Brüder /
 liebliche lieder /
 welche das leiden in freude verkehrn!
 Last uns den HERREN mit herlichen weisen
 rühmen und preisen!
 last uns mit danken sein' ehre vermehrn!

Die zweite Strophe ist eine Kaiserhuldigung, in der Leopold I. (1640–1705, Kaiser seit 1658) als Friedensbringer gepriesen wird. Mühlhausen war als Freie Reichsstadt unmittelbar dem Kaiser als oberster politischer Instanz unterstellt. Unerwähnt bleibt, dass nicht Leopold, der auf der Seite der Niederlande stand, als Gewinner aus dem Krieg hervorgegangen war, sondern Ludwig XIV. von Frankreich, dessen Macht durch den Friedensschluss ausgeweitet und bestätigt wurde. Es ist allerdings zu vermuten, dass den Bürgern von Mühlhausen die Grenzverschiebungen im Westen des Reichs relativ gleichgültig waren. Und so konnte man singen:

Der zweite Satz

[Erste Singstimme.]
 Fort nun / fort / ihr jammerwaffen!
 gehet schlaffen!
 Fliht nun / fliht / ihr plagen ihr /
 gantz von hier!
 Weiche / grimmer Krieg / entweiche
 aus dem Reiche /
 da der Große LEUPOLD itzt herrschend sitzt!
 [Zweite Singstimme.]
 Fort / du landesverderber du!
 fort mit deinem heergewimmel!
 fort! der himmel
 schickt uns nun den Frieden wieder zu.

Der zweite Gegensatz

[Erste Singstimme.]
 Der du Deutschland so erfreuest
 und verneuest /
 güldner Friede / sei gegrüst
 und geküst!
 Sei gegrüst / du Kriegsverdringer /
 Ruhebringer!
 sei geküst / du Himmelssohn / unsre Krohn!
 [Zweite Singstimme.]
 O wie letzt uns dein gesicht!
 o! wie macht dein glantz so glänzen
 unsre gränzen /
 du der erden süßes Freudenlicht!

Der zweite Nachsatz

Ehre sei GOTTE dem HERRN in der höhe /
 Friede den Kristen / und stätige ruh!
 Unfried und jammer und kummer vergehe!
 Kriegesnoht fliehe nach Trazien zu!
 Fried' und Gerechtigkeit müssen sich küssen /

müssen und grüssen /
 müssen uns wiederum werden bekant!
 Güht' und Treu müssen einander begegnen /
 müssen und segnen /
 müssen stäts kröhnen das Deutsche Land!

Ahle trägt der Form der Pindarischen Ode Rechnung, indem er die drei Formteile kontrastierend vertont. Einem achttaktigen Vorspiel schließt sich »der erste Satz« im geraden Takt an (Notenbeispiel 7). Die ariose Melodik ist durch lange Ketten von Zweiermelismen aufgelockert. Der »Gegensatz« folgt dem gleichen Melodiemodell. Zum »Nachsatz« wechselt Ahle dann in einen $\frac{6}{4}$ Takt, wobei die Kontur der Melodie jedoch erhalten bleibt. Man könnte somit von einer Form der melodischen Variation sprechen, womit Ahle in gewisser Weise den Variationsgedanken, der seine Friedensbitte vom Beginn des Jahres bestimmt hatte, wieder aufnimmt.

Der erste Satz

Erste Singstimme

Was doch sieht man al - so glimmern, al - so schimmern? was doch für ein schö - ner Schein bricht herein?
 Ists die - Son - ne, die so blinkert, die so flin - kert, die in - sol - cher fro - hen Zier blickt herfür?

Zweite Singstimme

Bc.

7 8 6 6 # 6 6 4 #

Nein! des teu - ren Frie - dens Licht ist itz - und mit güld - nen Wangen auf - ge - gangen: Das macht so die Trauer - nacht zunicht.

6 6 6 5 5 8 5 5 6 6 7 6 4 3

Der erste Gegensatz

Erste Singstimme

Ei! will - kommen, Glanz der - Won - ne, zwei - te - Son - ne, die so süß her - ein - her strahlt, die so prahlt!
 Ei! sei tau - send - mal will - kommen, Lust der From - men, die itzt al - le freu - dig - lich grü - ßen dich!

Zweite Singstimme

Bc.

7 8 6 6 # 6 6 4 #

Notenbeispiel 7: Johann Georg Ahle, *Pindarisches Friedenslied*, T. 9–18

Sei willkom - men, ed - ler Stern, der so durchsein hol - des Blicken kann er - quikken al - les, was man sie - het nah und fern!

Nachsatz

Spie - let — ihr Spie - ler, spielt GOT - TE — zu Eh - ren, der uns den Frie - den nun wie - der — läßt sehn!
Sin - get, ihr Sän - ger, laßt fröh - lich — euch hö - ren! fröh - lich soll je - der den Höch - sten er - höhn.

Sin - get und klin - get, ihr christli - chen Brü - der, lieb - li - che Lie - der, wel - che das Lei - den in Freu - de verkehrn!

Laßt uns den HERREN mit herr - li - chen Wei - sen rüh - men und prei - sen! Laßt uns mit Dan - ken sein' Eh - re vermehrn!

Notenbeispiel 7: Johann Georg Ahle, *Pindarisches Friedenslied*, T. 19–36

Die Instrumentation Ahles ähnelt der Gräfes: Das Vorspiel rechnet mit zwei Trompeten, drei Posaunen und Generalbass, während die Gesangsabschnitte nur vom Continuo begleitet sind. Während Ahle in den Gesangsabschnitten ein breiteres harmonisches Spektrum entfaltet, beschränkt sich das Vorspiel weitgehend auf ein beständiges Pendeln zwischen der Tonika C-Dur und der Dominante G-Dur. Zudem weist die Melodik des Instrumentalsatzes eine deutliche Dreiklangsbetonung auf. Hier dürften instrumententypische Beschränkungen ebenso eine Rolle gespielt haben wie der Wunsch Ahles, in seiner Friedenskomposition die militärische Sphäre musikalisch abzubilden.

Anders als die Friedensbitte vom Beginn des Jahres, deren politischer Charakter nur im Aufführungskontext und der Widmung des anschließenden Drucks manifest wurde, sind sowohl in Gräfes als auch in Ahles Werken zum Friedensfest die religiöse und die politische Sphäre bereits im zugrunde liegenden Text verschränkt. Wenn dann Ahle und Gräfe ihren Drucken der Komposition jeweils eine Widmung an den Rat hinzufügen, so verstärkt dieser Paratext nur den bereits vorhandenen politischen Charakter.

IV

Die Publikationsgeschichte von Ahles Friedenskomposition ist komplexer als die von Gräfes Werk. Während letzteres in einem originalen Druck von 1679 vorliegt, ist der Druck Ahles verschollen. Allerdings wurde die Komposition wieder abgedruckt in Ahles *Unstrutischer Apollo/begreifend X. Sonderbahre Fest-Lob- Danck- und Freudenlieder* (Mühlhausen 1681). Der Druck reproduziert nicht nur die Komposition von 1679, sondern nimmt auch dessen Paratext auf, indem der an dritter Stelle erscheinenden Friedenskomposition auch das (vermutlich) originale Titelblatt vorangestellt wird:

Pindarisches Friedenslied/als alhier/den 30. Wintermohndes im 1679. Jahre/das Fried- und Freudenfest hochfeierlich begangen wurde/dem großen Friedens-GOTTE zu schuldigsten ehren frölich angestimmt/und denen (Tit.) Herren Bürgermeistern/Herrn Kunraht Mekbachen/ beider Rechte wohlvornehmen Doktorn/und hochansehnlichem Sindikus/Herrn Gottfried Stühler/Herrn Paul AdolfRohtschiern/Herrn Benjamin Rülken/ und Herrn Kristof Belstätten/wie auch allen anderen der dreien Rächte groß- und wohlansehnlichen Mitgliedern/mit hertzlicher glükwünschung unterdienstlich überreicht.

Die Reproduktion des Titelblatts im Rahmen des Neudrucks war kaum notwendig. Es hätte eine knappe Überschrift genügt, um auf den ursprünglichen Entstehungsanlass hinzuweisen. Die Wiedergabe des Titelblatts macht jedoch deutlich, dass der politische Anlass (zu dem neben der Kaiserhuldigung des Texts auch die paratextuelle Huldigung des Rats und seiner Bürgermeister gehörte) untrennbar mit der Komposition verknüpft ist. So hat selbst der Wiederabdruck noch eine Gedenk- und Huldigungsfunktion³⁷.

Ahle war sich jedoch auch dessen bewusst, dass die Komposition durch ihre Anlassgebundenheit kaum wieder zu einer anderen Gelegenheit verwendet werden konnte. Er fügte daher dem Druck von 1681 einen geistlichen Text bei, der alternativ gesungen werden konnte. Die geistliche Parodie, *Pindarisches Krieges- und Siegeslied auf das Fest des Erzengels Michaels*, macht sich die martialische Stimmung der Friedenskomposition zunutze und hebt sie auf eine geistliche Ebene. Statt des Krieges zwischen Frankreich und den Niederlanden geht es nun um den apokalyptischen Kampf zwischen Gut und Böse.

Wir sind, anders als dies für Dresden der Fall ist, nicht darüber unterrichtet, wie die Friedensfeierlichkeiten in Mühlhausen im Einzelnen abgelaufen sind. Es ist zu vermuten, dass im Festgottesdienst wie außerhalb noch weitere Kompositionen musiziert wurden, die entweder nicht mehr erhalten sind oder zumindest nicht dem Anlass zugeordnet werden können. Wie in Dresden, so dürften auch in

³⁷ Ähnliches gilt für einige weitere Stücke derselben Sammlung. Für eine Komposition im *Unstrutischen Apollo* verfügen wir auch über die Vorlage: eine Huldigungskomposition zur Geburt des Erzherzoglichen Prinzen im Jahre 1678 (*Freudenlied [...] bey dem [...] angesteleten und hochfeierlich begangenen Dank- Lob- und Freudenfeste [...]*, Mühlhausen 1678), die nicht nur unverändert übernommen, sondern deren Titelblatt auch leicht verkürzt in den Wiederabdruck von 1681 aufgenommen wurde.

Mühlhausen Psalmkompositionen erklingen sein. Die Mühlhäuser Kirchen verfügten über ein umfangreiches Repertoire³⁸. Auch ist anzunehmen, dass ein *Te Deum* musiziert wurde, das traditionell zum Standardrepertoire von Sieges- und Friedensfeiern zählte³⁹. In den Mühlhäuser Inventaren lassen sich etwa *Te-Deum*-Kompositionen von Walliser und Lymburg nachweisen, und es ist zu vermuten, dass man noch weitere besaß. Die reiche Instrumentation der Kompositionen von Ahle und Gräfe legt zudem den Schluss nahe, dass wohl auch die übrigen aufgeführten Werke reich instrumentiert waren, womit das Friedensfest in der thüringischen Reichsstadt ebenfalls dem Vorbild des kurfürstlichen Hofes in Dresden nahe gestanden haben wird.

Wie in Dresden, so sind auch hier weltliche und geistliche Ebene, politische und religiöse Botschaft miteinander verschränkt, sei es durch die Texte, den Verwendungskontext oder paratextuelle Verknüpfungen. Die Feiern und die auf ihnen musizierten Kompositionen erfüllen eine wichtige soziologische Funktion im Rahmen der zeitgenössischen Gesellschaftsordnung, indem sie auf die Untrennbarkeit von Religion und Politik, oder allgemeiner, von religiöser und gesellschaftlicher Ordnung hinweisen. Die hier untersuchten Kompositionen sind dabei eine aussagekräftige kultur- wie mentalitätsgeschichtliche Quelle, die es ermöglicht, die Wahrnehmung von Krieg und Frieden im späten 17. Jahrhundert zu rekonstruieren. Zugleich bilden sie den musik- und sozialgeschichtlichen Hintergrund für Johann Sebastian Bachs 1708 für den Ratswechsel in Mühlhausen komponierte Kantate *Gott ist mein König* BWV 71, deren Text eine vergleichbare Kombination von theologischer Interpretation und Obrigkeitshuldigung darstellt.

38 Vgl. die Übersichten zum Mühlhäuser Musikalienrepertoire in Daniel R. Melamed, *Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen*, in: BJ 88 (2002), S. 209–216, und Markus Rathey, *Ein unbekanntes Mühlhäuser Musikalienverzeichnis aus dem Jahre 1617*, in: Mf 51 (1998), S. 63–69, sowie ders. (wie Anm. 18), S. 64–77.

39 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik als politische Repräsentation. Zur Vertonung des Te Deum laudamus im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Peter Ackermann u. a. (Hrsg.), *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1996 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24), S. 117.