

# Die Ausbreitung der französischen Musik im Gebiet der welfischen Höfe im späten 17. Jahrhundert

## Von Gelehrsamkeit und Galanterie

Joachim Kremer

Auf den ersten Blick scheinen die welfischen Höfe um 1700 wenig mit Heinrich Schütz zu tun zu haben, demgegenüber viel mit Hannover.

Hier ist der beste Kern von Franckreichs Wissenschaftt  
Zu einem hohen Baum und reiffster Frucht gediehen.  
Hier fühlt Apollo selbst der muntern Lieder Krafft  
Und muß / als halb beschämt / mit seiner Leyer fliehen.

Mit diesen anerkennenden, an die kurfürstliche Residenzstadt Hannover gerichteten Worten äußert sich Georg Philipp Telemann 1718 in einem erläuternden Begleitschreiben zu seiner ersten Autobiographie<sup>1</sup>. Und dennoch wirft die Ausbreitung der französischen Musik im Gebiet der welfischen Höfe im späten 17. Jahrhundert die Frage nach der Position Schützens auf, nämlich in Bezug zu jenen neuen französischen Elementen in Wissenschaft und Kultur des deutschsprachigen Raums, die Telemann andeutet. Damit leisten sie auch einen Beitrag zum Schütz-Bild, denn die ersten Spuren für ihre Wirksamkeit an den Welfenhöfen sind schon vor seinem Tod im Jahre 1672 zu erkennen.

### 1. Die Kritik des Neuen

Das Eindringen französischer Musik in Deutschland und auch in den welfischen Herzogtümern ist in der Vergangenheit mehrfach beschrieben worden. Die Beispiele sind hinlänglich bekannt, wenn auch detaillierte Quellenbelege oft fehlen und man vermutlich nicht exakt klären kann, was genau jeweils musiziert, aufgeführt und studiert wurde. Bei einem Überblick fällt aber auf, dass diese neue französische Komponente in der deutschen Musik schon früh und noch zur Lebenszeit Heinrich Schützens zu finden ist. Die intensive Welle der »italianità« hatte seit den Studienjahren einer ganzen Gruppe von Komponisten bei Giovanni Gabrieli im frühen 17. Jahrhundert die deutsche Musik derart bestimmt, dass Modernität eng mit Affekthaftigkeit verbunden wurde, was in Deutschland wortstarke Beschwerden und Grundsatzserklärungen im Blick auf die geistliche Musik provozierte. Theophil Großgebauers *Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion* (Rostock 1661) ist nur eine dieser Positionierungen; Gerber, Muscovius, Motz und Mithobius bezogen weitere Standpunkte in dieser Debatte<sup>2</sup>. Die Tatsache, dass im Bereich der geistlichen Musik gestritten und gerungen wurde, ist nicht neu und im Grunde auch nicht erstaunlich, da doch die

<sup>1</sup> Johann Mattheson, *Grosse General-Bass-Schule. Oder: der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage* [...], Hamburg 1731, S. 172.

<sup>2</sup> Geoffrey Webber hat sie im Rahmen seiner Studie über *North german church music in the age of Buxtehude* (Oxford u. a. 1996) zusammenfassend dargestellt.

gesamte Geschichte der Kirchenmusik als Diskursgeschichte zu verstehen ist<sup>3</sup>. Eine bewusste Standortbestimmung eines Musikers in dieser Problemlage stellt Samuel Scheidts Brief an den Quedlinburger Kantor Heinrich Baryphonus von 1651 dar:

Es ist jetzo eine so nährische Musik, daß ich mich verwundern muß, da gilt falsch und alles [sic!], da wird nicht mehr in acht genommen, wie die lieben alten von der Composition geschriben. Es soll eine sonderlich hohe Kunst seyn, wann ein hauffen Consonantien unter einander lauffen. Ich bleibe bei der reinen alten Composition, und reinen Regeln. [...] Ich hoffe, es soll die neue falsche Müntze abkommen, und neue Müntze wieder nach dem alten Schrot und Korn gemüntzet werden.<sup>4</sup>

Schützens drei Jahre ältere *Geistliche Chormusik* von 1648, mit der er die Aufmerksamkeit nach der reichhaltigen Entwicklung des Concerto-Prinzips, zu der er ja selbst beigetragen hatte, wieder auf den Kontrapunkt als Fundament der Komposition richtet, ist auch vor diesem Hintergrund ein bemerkenswertes Dokument: Die Vorrede war bemüht, die »Componisten anzufrischen / das / ehe Sie zu dem *concertiren* den *Stylo* schreiten / Sie vorher diese harte Nuß (als worinnen der rechte Kern / und das rechte Fundament eines guten *Contrapuncts* zusuchen ist) auffbeissen«<sup>5</sup>. Und es ist (im Gegensatz dazu) erstaunlich, wie Schützens Schüler Matthias Weckmann z. B. in seinem geistlichen Konzert *Wie liegt die Stadt so wüste* von 1664 gerade diese moderne, von der *seconda pratica* herkommende Affekthaftigkeit musikalisch nutzt, substantiell sogar auf sie angewiesen ist.

Nicht lange nach diesen Innovationen italienischer Provenienz setzt eine Umorientierung ein, die die französische Kultur in den Blick nimmt, und um die Bedeutung dieser musikalischen Erweiterungen ermessen zu können, ist auf die Gesamtheit der Frankreichrezeption zu schauen.

## 2. Französische Kultur in Hannover

Herzog Johann Friedrich von Braunschweig-Calenberg (1625–1679) und seine Frau, die aus der Pfalz stammende Benedikta Henriette (1652–1730), waren sowohl an italienischer wie auch französischer Musik interessiert, wobei die Kammermusik in Hannover französisch ausgerichtet war. Benedikta war in Paris erzogen worden, die Affinität zur französischen Kultur zeigt sich in Hannover jedoch in weit mehr als nur der Musik. Präzise unterscheidet Alice Perrin-Marsol in ihrer Studie über das »französische Gedächtnis« der Wolfenbütteler Bibliotheca Augusta zwischen »totem« und »lebendigem« Gedächtnis, wobei letzteres immer auf den »Umgang mit den Druckwerken« abzielt. Sie fragt grundsätzlich, ob es im Herzogtum ein »französisches Gedächtnis« gab, denn unter Herzog Augusts Förderung wuchs der Bestand an französischen Büchern von 450 Titeln im Jahre 1625 auf über 4000 bei seinem Tode 1666<sup>6</sup>. Ein über ganz

3 Joachim Kremer, Art. *Musik, kirchliche*, in: Enzyklopädie der Neuzeit 8, Stuttgart 2008, Sp. 870–876.

4 Zitiert nach: Gert Richter, *Überlegungen zu Samuel Scheidts Traditionsverständnis im Hinblick auf englisch-niederländische Einflüsse*, in: ders. (Hrsg.), *Samuel Scheidt. Wirkungskreis, Persönlichkeit, Werk. Bericht über eine Konferenz am 17. und 18. Oktober 1987 im Händel-Haus Halle anlässlich des 400. Geburtstages von Samuel Scheidt*, Halle / Saale 1989 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 5), S. 50 f.

5 NSA 5, hrsg. v. Werner Breig, Kassel u. a. 2003, S. XVII.

6 Alice Perrin-Marsol, *Das französische Gedächtnis einer deutschen Bibliothek: Wolfenbüttel, »kulturelle Konstruktion« des Herzogs August d. J. zu Braunschweig und Lüneburg (1579–1666)*, in: Eva Dewes u. Sandra Duhem (Hrsg.), *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, Berlin 2008, S. 67–88, hier S. 76.

Europa reichendes Netz auch in Paris agierender Agenten, die ihm diese Bücher besorgten, bewirkte, dass sie den wichtigsten fremdsprachigen Teilbestand der Bibliothek ausmachten. Darüber hinaus kann über die Auswertung der Register der Bibliotheksbenutzer als sicher gelten, dass nach Augusts Tod bis 1714 ungefähr zehn Prozent dieses Bestandes ausgeliehen und auch gelesen wurde<sup>7</sup>.

Christian Thomasius stellte in seiner Schrift *Von Nachahmung der Franzosen* 1687 fest, dass alle Lebensbereiche in einem solchen Maße französischen Einfluss erkennen ließen, dass »die alten Teutschen«, würden sie »anitzo auferstehen«, keinesfalls der Meinung wären,

daß sie in ihren Vaterlande und bey ihren Landsleuten wären, sondern sie würden sich vielmehr einbilden, daß sie in einem frembden Lande bey unbekanten und gantz andern Menschen sich aufhielten; so grosse Enderungen sind, ich will nicht sagen, in tausend, sondern nur in etlichen hundert Jahren darinnen fūrggegangen<sup>8</sup>.

In diesem Zusammenhang sind vor allem die zunehmenden Druckpublikationen in deutscher Sprache aufschlussreich, die französische Kultur und insbesondere die französische Sprache vermittelten. Die folgenden Titel aus dem Zeitraum von 1656 bis 1694<sup>9</sup> belegen anschaulich diesen Sachverhalt:

- Nathanael Duëz, *Kurtze Frantzösische Grammatica*, Hanau 1656 (spätere Auflagen und Überarbeitungen 1659–1699)
- Nicolas de Bonnefons, *Der Frantzösische Baum- und Stauden-Gärtner* [...] *In die deutsche Sprache gebracht Von Georg Greflinger*, o. O. 1665 (spätere Auflage: Hannover 1677)
- ders., *Der Frantzösische Becker*, o. O. 1665 (spätere Auflage: Hannover 1677)
- ders., *Der Frantzösische Küchen-Gärtner* [...] *In die deutsche Sprache gebracht Von Georgio Greflingern*, o. O. 1665 (spätere Auflage: Hannover 1677)
- Nathanael Düez, *Verschiedene Frantzösisch- und Teutsche Sprüch-Wörter* / *Welche in gemeinen Gesprächen üblich* / *und vor diejenigen* / *so beyde Sprachen zu lernen begierig* / *sehr nütz- und dienlich sind*, Frankfurt / M. 1679
- Anon., *Neue Vollkommene Frantzösische Aussprache und Orthographie* / *oder Die allerleichteste Unterweisung unter allen recht Frantzösisch Auszusprechen und zu Schreiben* / *aus den besten und Gelehrten Frantzosen zusammen getragen und auff eine gantz neue Art eingerichtet für Die Teutsche Nation und Für die Fremden* / *die die Teutsche Sprache verstehen*, o. O. 1687
- Anon., *Sehr Nutzliches Sprachbüchlein* / *In Frantzösisch und Teutsch* / *Darzwischen die Frantzösische Außsprach mit Teutschen Buchstaben* / *auff das deutlichste auff Unsere Teutsche Sprach beschrieben* / *worinnen die Conjugationen, unterschiedliche Gespräche* / *sampt etlichen der schönsten Sprüchen Salomonis* / *wie auch noch vielen Wörteren zufinden* [...], Straßburg 1687
- Peter Canel, *Teutsche und Frantzösische Gespräch* / *Darinnen von den üblichsten Thun* / *und handeln des Lebens und von der Art einen Zierlichen* / *und zu solcher Zeit gangbaren Brief zu schreiben* / *gehandelt wird. nebenst* / *Einem Wörter-reichen Büchlein* / *in welchem alle gemein- und nothwendigste der teutschen Sprach Wörter* / *und Redens-Arten in einer sehr schönen* / *und curiosen Ordnung angeführet werden*, Nürnberg 1689
- David Funck (Hrsg.), *Das Frantzösische Zepter. Oder Kurtzer doch warhaffter Entwurff Des Königreichs Franckreich und aller darinnen befindlichen Provintzen* / *Städte* / *Ertz-Bisthümer* / *Bisthümer* / *natür-*

7 Ebd., S. 86.

8 Christian Thomasius, *Von Nachahmung der Franzosen*, hrsg. v. A. Sauer, Stuttgart 1894 (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts), S. 3.

9 Die Formulierungen nach: <http://www.vd17.de/>.

*lichen Seltenheiten / Fruchtbarkeit / etc. Mit beygefüger Land Mappe von diesem Königreich [...] samt den Abrissen der vornehmsten Städte, Nürnberg [ca. 1690]*

– Anon., *Die heutige allgemeine Frantzösische Eitelkeit / oder Gehörnte Fontangen-Lust / Welche bey dem heutigen stolzen Weiber-Völcke gar sehr überhand genommen hat [...] beschrieben / von einem Fromm-Wohl- und Hertzlich-meinenden, o. O. 1693*

– Anon., *Die Wagschale der Frantzosen / Das ist: Historische Beschreibung Franckreichs / Darinnen nicht nur desselben Königreichs itzige Beschaffenheit / sondern auch dieser beschriebenen Nation grosse Untreue / [...] mit vieler glaubwürdigen [...] Zeugniß und Exempeln fürgestellt wird, Altenburg 1694*

Anders als bei diesen Büchern oder solchen aus dem Bereich der Romanliteratur, der Philosophie und der Staaten- bzw. Rechtsgeschichte geht es bei musikalischer Rezeption um real Klingendes, also um ein »lebendiges Gedächtnis«, das immer auf den »Umgang mit den Druckwerken« abzielt, gewissermaßen einen Verhaltensmodus erfragt<sup>10</sup>. Dies gilt auch für Theaterstücke, die in den welfischen Residenzen aufgeführt wurden: Ab 1668 wirkte an den Höfen Osnabrück-Iburg, Celle-Lüneburg und Hannover abwechselnd eine Truppe französischer Komödianten, die Werke von Corneille, Molière und Marivaux spielten, und zwar wie bei der Hannoveraner Hochzeit von Prinzessin Sophie Charlotte mit Kurprinz Friedrich von Brandenburg 1684 auch mit musikalischen Einlagen<sup>11</sup>. Die französischen Komödianten traten unter der Leitung von Auguste Pierre Pâtissier de Chateauneuf auf, und Chateauneuf war auch die zentrale Figur bei der Ausgestaltung eines bei der Hochzeit aufgeführten Singballetts.

### 3. Französisches Musizieren

Im Rahmen des Symposiums der Karlsruher Händel-Akademie 2011, das sich dem Stuttgarter Kapellmeister Johann Sigismund Kusser widmete, stand auch das Vorwort der 1682 dem württembergischen Herzogsverwalter Friedrich Carl von Württemberg-Winnental gewidmeten Suitensammlung *Composition de musique* zur Diskussion. In dieser Vorrede stellte Kusser dem Vergnügen, das die Aufführung der Musik bewirke, die, wie er sagt, »an sich todte Composition« gegenüber. In den Worten Kussers klingt das wie folgt: Da der Herzog »in / und bey Aufführung der Frantzösichen Musicalien Sich biß dahero mehr in dem Schatten der vor und an sich selbst todten Composition, als dem hellen Licht / vollkommen und Art-geziemender Darstellung derselben / [...] Ihr Gnädigste Zufriedenheit umb etwas spühren lassen«, so wolle Kusser ihm dieses Werk widmen<sup>12</sup>. Aus dem Gegensatz »todte Composition« versus »Darstellung« folgt, dass französische Aufführungspraxis die klingende Gestalt über das Notat hinaus bestimmt und ein im Vergleich zur Notation anderes (nun eben klingendes) Ergebnis hervorbringt als das, was der Betrachter auf dem Papier erkennt, getreu der Erkenntnis, dass die Noten allein nicht die Musik ausmachen. Wie gründlich diese französische Art studiert und geübt werden musste, wird auch aus verschiedenen Quellen des 18. Jahrhunderts ersichtlich, besonders aus Kussers Bemühen um die Perfektion der Aufführung. Die Beschreibung seiner Probenarbeit durch Johann Mattheson im Jahre 1739 belegt seine aufführungspraktische Akribie:

<sup>10</sup> Perrin-Marsol (wie Anm. 6), S. 81.

<sup>11</sup> Rosenmarie Elisabeth Wallbrecht, *Das Theater des Barockzeitalters an den welfischen Höfen Hannover und Celle*, Hildesheim 1974 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 83), S. 203 und 123 ff.

<sup>12</sup> Johann Sigismund Kusser, *Suiten für Orchester*, hrsg. v. Rainer Bayreuther, Mainz u. a. 1994 (= Musikalische Denkmäler 11), Einleitung, [S. 1].

Er war unermüdet im Unterrichten; ließ alle Leute, vom grössesten bis zum kleinsten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich ins Haus kommen; sang und spielte ihnen eine iede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bey einem ieden ins besondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß ihn iedermann lieben, und für treuen Unterricht höchst verbunden seyn musste. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur öffentlichen Aufführung, oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze: da wuste er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabey oft übergingen. Hergegen besänftigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachte Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreifen dürffen. Er kan zum Muster dienen.<sup>13</sup>

Und dass diese Mustergültigkeit auch gesucht und geschätzt wurde, belegt die Verpflichtung Kussers am Ansbacher Hof, wo er die Geiger im französischen Stil unterrichten sollte, und zwar in einem »täglichen Exercitij«<sup>14</sup>. Eine ähnliche Präzision hinsichtlich der Aufführung ist auch aus Hannover überliefert, wo der Geiger und »Maître des Concerts« Jean Baptiste Farinelli vor dem Beginn

selbst eine Violine rein stimmte, und zwar mit Bogenstrichen, nicht mit Fingerknippen; wenn das geschehen, strich er sie dem ersten Violinisten, eine Saite nach der anderen, so lange vor, bis beide ganz richtig zusammenstimmten. Hernach that der erste Violinist die Runde, bei einem ieden insonderheit, und machte es eben so. Wenn nun einer fertig war, musste er seine Geige alsobald niederlegen, und sie so lange unberühret liegen lassen, bis alle andre auf eben dieselbe Weise gestimmt hatten. [...] Und solches that eine schöne Wirkung. Bey uns stimmen sie alle zugleich, und halten das Instrument unter dem Arm. Das giebt niemahls eine rechte Reinigkeit.<sup>15</sup>

Spezifische Verzierungstechniken (Johann Caspar Ferdinand Fischers *Pièces de Clavessin* op. 2 von 1696 enthalten auch eine Verzierungstabelle), die Praxis der Überpunktierung und das vielfältig zu differenzierende Inégal-Spiel<sup>16</sup> sowie die Größe der französischen Besetzung, die die Außenstimmen stärker besetzte, schufen die Notwendigkeit zur systematischen Probenarbeit. Auch Stricharten gehörten dazu, wie die Klage des Ansbacher Violinisten Johann Andreas Mayer belegt, der vom »ganz kurzen Strich« sprach, der sein solistisches Auftreten unmöglich mache<sup>17</sup>. Tempi waren ebenfalls zu üben (Muffat und Fischer beschreiben Unterschiede in Tempo und Mensur), so dass französische Musik nicht ohne vorheriges gründliches Studium gespielt werden konnte.

Aber der französische Einfluss ist auch in zahlreichen anderen Spuren erkennbar und nicht unwesentlich ist diese Ausrichtung mit der eingangs erwähnten Herzogin Benedikta Henriette und auch mit der

13 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 3. Teil, 26. Kapitel, §8, S. 481.

14 Hans Scholz, *Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1911, S. 13.

15 Mattheson (wie Anm. 13), S. 483; Georg Fischer, *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, Hannover u. Leipzig 1899, S. 22 f.

16 Zur inégalité vgl. Judith Eleanor Carls Caswell, *Rhythmic inequality and tempo in french music between 1650 and 1740*, Ph. D. Diss., Minneapolis 1973; Johan Byrt, *Elements of rhythmic inequality in the arias of Alessandro Scarlatti and Händel*, in: EM 35 (2007), S. 609–627.

17 Michael Neil Robertson, *The courtly consort suite in german speaking Europe, 1660–1706*, Surrey 2008, S. 122.

ebenfalls schon genannten Sophie Charlotte, der Tochter von Herzog Ernst August, verbunden; letztere hielt sich 1683/84 in Paris und Versailles auf und ehelichte 1684 den preußischen Kurprinzen Friedrich von Brandenburg. Die Musik zum anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführten Festprolog komponierte Farinelli, die darauf folgende Komödie *L'Inconnu* Thomas Corneilles von 1678, dem Titel zufolge »Meslée d'ornemens et de Musique«, war ebenfalls von Farinelli aufgeführt worden, und sogar der Pariser *Mercure Galant* berichtete von der Vermählung: Daraus – und aus dem in der Herzog August-Bibliothek erhaltenen Textdruck – ist zu ersehen, dass es sich bei *L'Inconnu* um ein Singballett gehandelt hat, das aus einer Folge von zehn Entrées, Rezitativen und Arien bestand<sup>18</sup>.

Sicher gab es schon vorher Spuren französischer Musik am Hannoveraner Hof, z. B. die *Mélanges* [...] *contenant plusieurs chansons, motets, Magnificats, préludes & allemandes*, die 1657 Henry Du Mont veröffentlicht hatte. Wie auch seine *Motets à deux voix* sind Teile dieses Drucks 1958 bei einem Orgelumbau in Hüpede (Ortsteil von Pattensen) entdeckt worden, wo die Musikalien um 1700 zur Verklebung der Windladen verwendet worden waren<sup>19</sup>. Der Gitarrist Francesco Corbetta war 1652/53 in Hannover; 1670 beschreibt er im Vorwort zu seiner Sammlung *La Guitarre Royale* seine Begegnung mit Jean-Baptiste Lully. Die französische Sängerin Anne Sophie Bonne war von 1668 bis 1677 am Hannoveraner Hof. Mit der Hochzeit zwischen Sophie Charlotte und Friedrich 1684 und vor allem auch dem Besuch der dänischen Königin Sophie Amalie 1681 waren aber eindeutige und nach außen gerichtete Signale für die Modernität und Aktualität des Hannoveraner Hofes gegeben: Anlässlich des Staatsbesuchs wurde unter Mitwirkung des adligen Publikums das Opéra-Ballet *La chasse de Diane* aufgeführt, wobei der klangliche Aufwand bemerkenswert ist: Sackpfeifen, Flöten, Pauken, Trompeten, Oboen, Streicher boten eine enorme klangliche Vielfalt, und die Festbeschreibung vermerkt ausdrücklich:

Die Französischen Violinisten spielten, wie gewöhnlich, recht vortrefflich, und die ganze Abend-Taffel durch ließ Herr Farinell die Arien des berühmten Lulli hören, welcher alles durch seine angenehme Symphonie in Verwunderung setzte.<sup>20</sup>

Ab 1685/86, also nach dem Ausscheiden Clamor Heinrich Abels und Nikolaus Adam Strungks, bestand die Hannoveraner Kapelle nur noch aus französischen Musikern. 1687 wurde Farinelli Nachfolger Agostino Steffanis als Kapellmeister.

#### 4. Was veränderte der französische Geschmack?

Insgesamt findet sich – wenn man von französischer Musik im Gebiet der welfischen Residenzen spricht – ein breites Spektrum an Frankreich-affinen Erscheinungen, die nicht auf komponierte Musik beschränkt werden können. Aber statt nur Kompositionen und Lücken in der Quellenüberlieferung zu benennen, stellt sich die weit über den welfischen Bereich hinausgehende Frage, was die französische Kultur nachhaltig veränderte. Ist sie mehr als nur ein neues, ein zusätzliches Element höfischer Kultur? Von der Hannoveraner Herzogin Benedikta Henriette ist bekannt, dass sie ihre Bücher und die Gitarre

<sup>18</sup> Vgl. die Beschreibung aus dem *Mercure galant* in: Heinrich Sievers, *Hannoversche Musikgeschichte. Dokumente, Kritiken und Meinungen*, Bd. 1, Tutzing 1979, S. 89–91.

<sup>19</sup> Sievers ebd., S. 61f.

<sup>20</sup> *Nachricht, was bei der Zusammenkunft [...] zu Herrenhausen passiret, de Anno 1681*, in: Carl Ernst von Malortie, *Der hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August und der Kurfürstin Sophie*, Hannover 1847, Anlagen, S. 82.

sehr schätzte, und dabei denkt man natürlich an den Gitarristen Francesco Corbetta und seine *La Guitarre Royale*. Französisches Repertoire pflegte auch Benediktas Tochter, Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg, aber in einem Bereich, der nicht mit der öffentlichen Repräsentation verbunden war: Ihr Notenbuch *Liure de son altesse*<sup>21</sup> enthält Transkriptionen aus französischen Opern, die von 1683 bis 1687 im Druck erschienen und eine Parallelerscheinung zu den Lully-Transkriptionen des Lüneburger Organisten Christian Flor darstellen, zudem auch Tanzsätze von Pascal Colasse, Jacques Champion des Chambonnières und Charles Tessier<sup>22</sup>. Man kann dies alles pauschal als französischen Einfluss werten, sollte aber bedenken, für welche soziale Sphäre die Musik bestimmt war. Zwischen der privaten, gleichwohl nach innen gerichteten Form der Repräsentation und der öffentlichen im Rahmen eines Hochzeitsfestes wäre jedenfalls zu unterscheiden. Somit scheint, dass die Hochzeitsfeier 1684 und auch der Staatsbesuch der dänischen Königin 1681 deutliche Momente einer musikpolitischen Außendarstellung waren: ein offenes Bekenntnis zur französischen Kultur.

Mit der französischen Musik ist aber auch die Kultur der Galanterie verbunden, die wesentlich einen Verhaltenskodex transportierte (weswegen es kein Zufall ist, dass die Belege im Kontext von Festveranstaltungen überliefert sind)<sup>23</sup>. Die galante Art zu leben ist eine auf soziale Kommunikation angelegte Lebensart, weswegen im Lehrkonzept der Ritterakademien und so genannten Ritterschulen die höfisch-galanten Fächer zu finden waren. Selbst in einer freien Stadt gab es dieses im Grunde höfisch-aristokratische Moment, und zwar mit der »Ritter-Schul«, die der Tanzmeisters Charles Deshayes (des Hayes) – »der Profession nach ein Tantz= und französischer Sprachmeister« – 1681 in Hamburg für die »Adeliche und Kunstbegierige Jugend« einrichten wollte<sup>24</sup>. Sein Ansinnen, »in lingua Latina, Cosmographia, Geometria, Geographia, ja gantzer Historia und Mathesi, auch wol gantzer Philosophia und allen ihren Theilen« zu unterrichten<sup>25</sup>, provozierte eine Beschwerde der Professoren des Gymnasiums, aber bemerkenswert sind doch die Fächer Tanzen, Fechten, alternativ zur Lateinischen Sprache »Vocal= und Instrumental-Music«, Zeichnen, das Herstellen von Rissen und »Fortification«, die in der Gelehrten-schule nicht unterrichtet werden<sup>26</sup>. Für die hamburgischen »Jeunes Gentils Hommes et pour les Enfan[t]s de qualité« deckten diese Desiderate den Bedarf an einer an höfischen Idealen ausgerichteten Bildung ab, bei der man lernte »à dancer à faire des armes [et] à monter à Cheval«<sup>27</sup>. Die ansehnliche Zahl von in Hamburg – z. B. zu Beginn des 18. Jahrhunderts – ansässigen Tanz- und Fechtmeistern und vor allem von Sprachmeistern<sup>28</sup> weist auf das Interesse breiter Kreise an dieser Ausbildung hin. Nicht nur

21 Linda Maria Koldau, *Frauen, Musik, Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln u. a. 2005, S. 203.

22 Ulrich Leisinger, *Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalie von Braunschweig-Lüneburg*, in: JbMBM 1999, Eisenach 2000, S. 169–189; Koldau (wie Anm. 21), S. 204 ff.

23 Dazu grundsätzlich: Jörn Steigerwald, *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*, Heidelberg 2011; Ruth Florack u. Rüdiger Singer, *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.), *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin u. Boston 2012 (= Frühe Neuzeit 171), S. 1–16.

24 Vgl. die Beschwerde der Gymnasialprofessoren vom 28. April 1681 und die von Deshayes am 9. Mai 1681 unterzeichnete »Bitt=Schrift« in: Staatsarchiv Hamburg, Akademisches Gymnasium, C 1, S. 58 f.

25 Staatsarchiv Hamburg, Akademisches Gymnasium, C 1, S. 58. Den Unterricht erteilten teils Deshayes, teils »andere Meister«.

26 Vgl. »Intimation des Charles Deshayes«, in: Staatsarchiv Hamburg, Akademisches Gymnasium, C 1, S. 63 f.

27 So kündigte Deshayes sein Unterrichtsangebot an; vgl. Staatsarchiv Hamburg, Ministerium, III A 1.f., S. 1545.

28 Vgl. z. B. die Auflistung der Tanz-, Fecht- und Sprachmeister in: *Jetzt belebtes Hamburg | Oder Aufrichtig und wol=*

»Gentils Hommes« oder »Enfan[t]s de qualité« im engeren Sinne nahmen dieses Bildungsangebot wahr, sondern auch Kinder der »unteren Mittelschicht« wie Johann Mattheson<sup>29</sup>. Sein Bildungsweg belegt anschaulich das Interesse dieser Schicht an höfischer Bildung, denn er nahm Unterricht im »Tantzen, Reissen, Rechnen [...] bey heranwachsenden Kräfte[n], im Fechten [...] und] im Reiten«<sup>30</sup>.

Französisch-galante Lebensart ist also die übergeordnete Kategorie, in die die Rezeption französischer Musik seit etwa 1680 eingebunden ist, und gerade deshalb wurde sie zunächst als ein »periculum in mora« bekämpft. Es waren Pastoren und Sittenwächter, deren Kritik heftig und wortreich eingekleidet war: beispielsweise der Hamburger Pastor Peter von Hessel, der schon 1675 die Tendenz zum »Dantzen und Complementieren« beklagte, oder der Eutiner Hofprediger Christian von Stöcken, der allerlei moralische Fehlleistungen als Ausdruck »französischer Schmincke« verwarf<sup>31</sup>. Es entzündet sich also am Französischen ähnlich wie bei Baryphonus eine Modernitätskritik und eine Modernitätsverweigerung, die nun aber noch mehr Bereiche betrifft als nur die Gottesfurcht im allgemeinen: Es geht um eine Lebensführung, die die Soziabilität als solche betrifft; deshalb werden auch in der Ausbildung der Galanterie Fähigkeiten gelehrt, die die Kommunikation fördern, etwa das »Complimentieren« und das Briefeschreiben, Reiten und Fechten. Diese Neuordnung kommunikativer Prozesse verschiebt bis dahin geltende Werte, etwa auch den auf Gelehrsamkeit fußenden Musikbegriff, und deshalb wäre die umfassende Gelehrsamkeitskritik des beginnenden 18. Jahrhunderts ohne diesen Hintergrund der wesentlich mit französischer Kultur verbundenen Galanterie kaum denkbar. Johann Burkhard Menkes *Zwey Reden Von der Charlataneria Oder Marktschreyerey der Gelehrten*, einem »Werkgen / so mit denen Possen und Thorheiten der Falschgelehrten angefüllet«<sup>32</sup>, hatten diese sich über das Jahrhundert hinziehende Gelehrsamkeitskritik eröffnet und nachhaltig gewirkt. Und dass damit zunächst auch musikalische Gelehrsamkeit an Stellenwert verlor, zeigen die musiktheoretischen Abhandlungen der ersten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts, die statt kontrapunktischen Regeln den »goût« beschworen.

Mit dem Verhaltenskodex der Galanterie wurde aber auch das musikalische »Verhalten« wichtig, und zwei Bereiche erfuhren eine enorme Aufwertung: die Aufführungspraxis, die ausgehend von den französischen Spielweisen und Verzierungstechniken eine differenzierte Kenntnis und ein nachhaltiges Üben erforderte, und die Lebensführung. Letztere sollte ab 1713 nachdrücklich in der Biographik erkannt werden, und deswegen zielten schon die ersten Aufrufe Matthesons zur Verfertigung seiner *Grundlage einer*

*gemeinte Nachricht derer Namen / Characters und Wohnungen so wohl aller auswärtigen Hohen Puissancen [...]*, [Hamburg] 1712, S. 70 f.

<sup>29</sup> Hans Joachim Marx, *Johann Mattheson (1681–1764): Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten*, Hamburg 1982, S. 14.

<sup>30</sup> Ebd., S. 40.

<sup>31</sup> Joachim Kremer, »... französische, italienische und andere thörichte welt eitelkeiten«: *Protektion und Abwehr französischer Einflüsse um 1700*, in: Carsten Lange, Brit Reipsch, Wolf Hobohm (Hrsg.), *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg 12.–14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage*, Hildesheim u. a. 2009 (= Telemann-Konferenzberichte 12), S. 82–92.

<sup>32</sup> Johann Burkhard Menke, *Zwey Reden Von der Charlataneria Oder Marktschreyerey der Gelehrten [...] ins Teutsche übersetzt / auch mit verschiedenen Anmerkungen vermehret Von H. Z. I.*, Cosmopolis [Leipzig] 1714, Widmung. Das Titelpapier zeigt die Bissigkeit der Reden, indem es mit bewusster Falschschreibung nach Sebastian Brant zitiert: »Muntus fuld tezibi« (»Mundus vult decipi«). Zur literarischen Produktion vgl. die Bibliographie in: Leonhard Forster, »*Charlataneria eruditiorum*« zwischen Barock und Aufklärung in Deutschland, in: Sebastian Neumeister (Hrsg.), *Res Publica Litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, Teil 1, Wiesbaden 1987 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 14,1), S. 212–215.

*Ehren-Pforte* auf Informationen ab, die die Lebensart der modernen Musiker erkennen lassen. Denn Mattheson wollte keine Musikgeschichte schreiben:

Aus Büchern verlange nichts oder gar wenig zu schreiben; von Todten auch nicht viel; von Antiquitäten / die wir doch reichlich haben / noch weniger; aber von neuen / lebendigen / künstlichen / galanten und wolgesinneten Subjectis einen honorablen Catalogum von etwa ein paar Alphabeten zu füllen / wäre meine Freude.<sup>33</sup>

Schützens Plädoyer für die »harte Nuß« des Kontrapunkts von 1648 geht in eine andere Richtung als das wenig später einsetzende intensive Interesse an französischer Kultur. In keiner Weise kann seine damit dokumentierte Haltung als eine Art Vorbereitung gelten. Als er sein Plädoyer formulierte, war noch nicht absehbar, in welchem Maße eine neue Stilistik um sich greifen und alle Lebensbereiche erfassen würde, nämlich die französische Galanterie, und dass diese in einem solche Maße zum Synonym für Kultur und Zivilisation geriet, dass sie im frühen 18. Jahrhundert – noch vor einer neuen Natürlichkeitsdebatte – als Gegenmodell zu jeder Barbarei dienen konnte<sup>34</sup>. Zur Schütz-Zeit bereits begonnen, trug die Rezeption des Französischen bald nach seinem Tode wesentlich dazu bei, neue Fragen und damit auch neue ästhetische Fixpunkte zu etablieren. Im Gegensatz zu Schütz verstanden die Anhänger einer galanten Lebensform Musik als soziale Aktion. Für kodifizierte Regeln des alten Kontrapunkts hatten sie wenig übrig.

**33** Johann Mattheson, *Anrede / An alle tüchtige Compositeurs und rechtschaffene teutsche Virtuosen*, in: ders., *Matthesons Harmonisches Denckmahl*, London 1714. Vgl. dazu Joachim Kremer, »Vom Geschlecht deren Bachen«. *Kommentierte Quellen zur Musikerbiographie des frühen 18. Jahrhunderts*, Neumünster 2014.

**34** Johann Heinrich Zedler, Art. *Lebens=Art*, in: ders., *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 16, Halle u. Leipzig 1735, Sp. 1272–1276, besonders Sp. 1276.