

Musik im frühen lutherischen Gottesdienst

Das Beispiel der Domkirche in Ribe um 1560

Konrad Küster

Lutherischer Gottesdienst und die Funktion, die die Kirchenmusik in ihm einst hatte, sind Themen, in denen Mythenbildung und Wunschenken eine gewichtige Rolle spielen. Es ist, erstens, richtig: Luther trat für die Volkssprache im Gottesdienst ein; das heißt aber nicht, dass die lateinischen Elemente damit verschwanden. Je größer der Ort, die Kirche und die ihr angeschlossene Schule waren, desto mehr strahlte das Lateinische auf den Gottesdienst aus; das Prinzip der Lateinschule bot hierfür einen konkreten Anlass¹. Und, zweitens: Sicher, Luther leistete einen fundamentalen Beitrag für das deutschsprachige geistliche Lied; sieht man aber die Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts durch, ist nicht zu erkennen, dass ein Gemeindelied im Gottesdienst als generelle oder essentielle Komponente vorgesehen war².

Drittens: Die Kirchenordnungen vermitteln alles andere als ein einheitliches Bild, wenn es um den Detailablauf des Gottesdienstes geht. Zu Luthers Zeit ist lutherischer Gottesdienst ganz verschiedenartig gefeiert und dargestellt worden. Wo genau was geschah, ist kaum zu klären; auch nach 200 Jahren waren die Bedingungen noch nicht normiert³. Und schließlich, viertens: Es gibt zahlreiche reformations-

1 Nicht bei: Martin Luther, *Deutsche Messe und Ordnung Gottes dienstes zu Wittenberg fürgenommen*, [Augsburg] 1526; digital: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00022395/images/index.html> (09. 11. 2015). Das Lateinische jedoch wird erwähnt in der Wittenberger Kirchenordnung von 1533, siehe Ernst Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. I/1, 1. Hälfte, Leipzig 1902, S. 704 (im Folgenden zitiert *Kirchenordnung Wittenberg 1533*): »Darnach singt der priester [...] credo in unum deum, Darauf singen die schuler patrem lateinisch, alsdan mit dem volk wir gleuben alle an einen gott«.

2 Diese Feststellung reicht weit zurück: Julius Smend, *Die evangelischen deutschen Messen bis hin zu Luthers Deutscher Messe*, Göttingen 1896, S. 260: »Wenn man die ungeheure Bedeutung des deutschen Liedes für die Reformation erwägt, wird man erstaunt sein, von dessen Klängen in unsern Gottesdienstordnungen [d. h. in den von Smend herangezogenen, bis 1526] verhältnismäßig so wenig zu vernehmen. [...] Der Weg zum evangelischen Kirchenliede ist fast nirgend in der Richtung betreten worden, daß man an Stelle des hergebrachten, vorschriftsmäßigen Klerikalgesanges sofort die frischen Töne volkstümlicher Glaubensäußerung gehört hätte«. Und selbst wenn Lieder erwähnt werden, lassen sie sich nicht automatisch als »Gemeindelieder« auffassen; hierzu im Folgenden mehr.

3 Ein zweifellos extremer, aber kaum einzigartiger Fall: Im vormals schwedischen Herzogtum Bremen-Verden wurde zwischen 1716–19 eine Generalvisitation abgehalten; sämtlichen Gemeinden (abgesehen von der Domgemeinde Bremen sowie den Gemeinden der Städte Buxtehude und Stade) wurden 250 standardisierte Fragen gestellt. In sämtlichen 47 Gemeinden, die eine Orgel hatten, wichen die Gottesdienstabläufe voneinander teils radikal ab, auch von einem Ort zum nächsten. Es gab neun verschiedene Anfangslieder (27 Mal *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*, viermal *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*, je dreimal *Herr Gott, dich loben wir* oder *Wir glauben all an einen Gott*, zweimal *Ach, Herr Gott, Vater*, je einmal *Liebster Jesu, wir sind hier*, eine liturgische Kyrie-Melodie oder ein Bußlied sowie fünfmal ein frei wählbares Lied). Von der Predigt als Ordnungs-Konstante aus betrachtet, gab es keine weitere Einheit, die in allen Gottesdienstordnungen an gleicher Stelle vorkam: weder die Epistel (entweder gleich nach dem Eingangslied oder kurz nach dem Gloria oder von diesem noch durch einen weiteren »Textgesang« abgesetzt) noch das Glaubenslied (abgesehen von den drei Gemeinden, die es als Eingangslied benutzten, in 18 weiteren nicht vorkommend, sondern vielfach durch

nahe Sammlungen figuraler Musik, Drucke, die für eine gottesdienstliche Nutzung entstanden sein müssen; doch keine der Kirchenordnungen lässt auch nur erahnen, dass und wie Figuralmusik in den Gottesdienst implementiert werden konnte.

Die Probleme lassen sich anhand der Wittenberger Situation verdeutlichen. Ins Zentrum seien hier drei Quellen gerückt und in zeitlicher Folge benannt: Martin Luthers Schrift *Deutsche Messe und Ordnung Gottes diensts zu Wittemberg fürgenommen* von 1526, ferner die Kirchenordnung für Wittenberg von 1533⁴ und schließlich der detaillierte Reisebericht, den Wolfgang Musculus von den Wittenberger Konkordienverhandlungen im Mai 1536 dem Rat der Stadt Augsburg erstattete⁵.

Die drei Konzepte unterscheiden sich deutlich, obwohl sie kaum zehn Jahre auseinander liegen und alle auf denselben Ort bezogen sind. Luther selbst bietet lediglich ein elementares Gerüst, quasi aus dem ersten Bewusstsein heraus dafür, dass die Reformation auch den Gottesdienst tangiere. Sein Konzept war also eine Anregung, keineswegs nur für Wittenberg, wo dann 1533 eine sehr viel differenziertere, spezielle Gestaltung formuliert wurde, auch nicht nur für ähnlich zentrale Städte, sondern für den nachreformatorischen Gottesdienst insgesamt. Umso mehr wundert es aber, dass das, was Musculus drei Jahre nach der Formulierung der Wittenberger Kirchenordnung in der Stadt erlebte, sich von diesen Regeln markant unterschied. Keine der drei Quellen zeigt ein dominantes Mitwirken der Gemeinde im Gottesdienst. Und nur Luthers Elementar-Ordnung ist rein volkssprachig; gerade die Wittenberger Praxis sah aber grundlegend anders aus.

In Tabelle 1 (vgl. S. 35 f. im Anhang dieses Beitrags) ist der Ablauf der drei Ordnungen synoptisch dargestellt. Von ihnen ausgehend lassen sich einige strukturelle Details herausarbeiten. Das erste von ihnen betrifft Sprachliches: In der Praxis Wittenbergs konnte Musculus beobachten, dass das Lateinische eine herausragende Rolle spielte. Sogar die Lesung von Epistel und Evangelium erfolgte auf Latein.

Ein zweiter Aspekt betrifft die Mitwirkenden in der Musik. Nur an einer Stelle spricht Luther ausdrücklich von Gemeindegesang, und zwar für das deutsche Credo, und laut Wittenberger Ordnung ging diesem gemeinsamen Lied, wenn die Zeit reichte, ein lateinisches Credo der Schüler voraus. Musculus aber berichtet gar nicht davon, dass »das Volk« hier etwas sang. Er erlebte ferner zwischen Epistel und Evangelium das Chorlied *Gott der Vater wohn uns bei*. Chorgesang muss auch für die Gesänge »sub communionem« angenommen werden: Die Aufgabe, ein lateinisches Agnus Dei, ein deutsches Confiteor oder ein lateinisches *Pange lingua* zu singen⁶, lag zweifellos nicht bei der Gemeinde, sondern bei einer Sängergruppe. Veritable Gemeindelieder gab es somit nicht – nicht einmal in dem von Musculus erlebten Festgottesdienst aus Anlass des Treffens von Reformatoren.

eines – von mehreren verschiedenen – Predigt-Eingangsliedern ersetzt). Die Quelle befindet sich im Niedersächsischen Landesarchiv, Standort Stade, Rep. 83 STD Nr. 1217–1237; überblickshaft vgl. Konrad Küster, *Orgel – Musik – Liturgie: Nachreformatorische Entwicklungen in Bremen-Verden und Hadeln*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte 104 (2006), S. 123–168, hier S. 145–149; ders., *Im Umfeld der Orgel: Musik und Musiker zwischen Elbe und Weser*, Stade 2007 (Schriften der Orgelakademie Stade 2), S. 40–42 und 90 f.

4 Zu beiden siehe Anm. 1.

5 In: Theodor Kolde (Hrsg.), *Analecta Lutherana: Briefe und Actenstücke zur Geschichte Luthers. Zugleich ein Supplement zu den bisherigen Sammlungen seines Briefwechsels*, Gotha 1883, S. 216–230, hier besonders zum Gottesdienst am Sonntag Exaudi (28. Mai), S. 226–228. – Die unterschiedlichen (und hier zitierten) Aufbauelemente der drei Schriften werden in Tabelle 1 dargestellt.

6 *Kirchenordnung Wittenberg 1533* (wie Anm. 1).

Das Gesamtbild wird viel verständlicher, wenn man es im Licht der traditionellen Messfeier betrachtet – zunächst also nach den Kriterien des Ordinariums. Für das Kyrie gibt es eine größere und eine kleinere Variante, mit neun oder drei Anrufungen. Luther spricht nur von der kleineren; laut der Wittenberger Kirchenordnung sollte nach nur drei Anrufungen kein Gloria eintreten. Für das Credo ist das deutsche Glaubenslied die Normalkonzeption, die aber durch einen vorgeschalteten lateinischen Schülergesang erweiterbar ist. Sanctus und Agnus Dei begleiten das Abendmahl; Musculus jedoch hat kein Sanctus protokolliert.

Diese Ordinariums-Teile werden mit Überresten des alten Propriums verbunden. Unbestritten ist nur die Rolle des Introitus. Laut der Wittenberger Kirchenordnung gab es zwar ein lateinisches Alleluja der »kinder«, manchmal ein Graduale, in jedem Fall die Sequenz (sofern liturgisch vorgesehen), nach der Predigt dann weder Offertorium noch Communio; doch diese Segmente sind in den beiden anderen Aufstellungen nicht zu finden. Dass die Sequenz in Musculus' Gottesdienst-Erlebnis fehlte, verwundert nicht: Für Exaudi war sie gar nicht vorgesehen⁷. Das, was er stattdessen hörte, war laut Wittenberger Kirchenordnung intendiert; nach Alleluja und Graduale konnten die Kinder »ein deutsch lied aus der heiligen schrift« singen, das obendrein die beiden Gesänge »umb der kurz willen« völlig ersetzen konnte. *Gott der Vater wohn uns bei* allerdings ist ebenso wenig ein Lied »aus der heiligen schrift« wie das von Luther 1526 vorgeschlagene *Nun bitten wir den heiligen Geist*.

Am Rande zu betrachten ist, was Musculus über die Orgelmitwirkung berichtet: Der Introitus wird von der Orgel vorweggenommen, ebenso spielt die Orgel vor dem Kyrie, vor *Gott der Vater wohn uns bei* und vor *Wir glauben all an einen Gott*; ferner wirkt sie neben dem Chor am Gloria mit. Weil zeitgenössische Quellen ansonsten sehr schweigsam sind, was die Orgelmitwirkung betrifft, wird dies weiter zu berücksichtigen sein.

Schwieriger ist die Frage der Figuralmusik zu klären. Dass Begriffe wie »pueri« oder »Kinder« auf sie verweisen, ist zumindest nicht pauschal anzunehmen; diese Knaben sangen das Kyrie, das lateinische Credo, laut Kirchenordnung ferner irgendetwas im Bereich Alleluja/Graduale/Lied, möglicherweise also einstimmig. Eher böte das Wort »chorus« einen Anhaltspunkt. Laut Musculus sang ein solcher den Introitus, das Gloria, die Lieder *Gott der Vater wohn uns bei* und *Wir glauben all an einen Gott*, ferner die Kommunionengesänge – allerdings auch die Antwort »Et cum spiritu tuo« auf das »Dominus vobiscum« des Priesters. Möglicherweise verweisen die Begriffe also nur auf Art und Größe der Sängergruppe; in keiner dieser Aufstellungen ist wohl von Figuralmusik die Rede.

Doch es gab sie, nicht zuletzt in den Drucksammlungen, die Georg Rhau seit 1538 nahezu systematisch für sämtliche Herausforderungen des geistlichen Lebens erscheinen ließ, also im unmittelbaren Anschluss an die liturgische Situation, die Musculus miterlebt hatte. Wie aber lassen sich diese Bände mit den dargestellten liturgischen Anforderungen in Beziehung setzen? Sicher, mehrere der Rhau-Drucke waren auf die Vesper und andere Überreste des alten Stundengebets ausgerichtet; doch die Frage, wie der Hauptgottesdienst gestaltet wurde, stellt sich dennoch⁸.

⁷ Sondern nur zu Weihnachten bis Fastenzeit, Ostern bis Christi Himmelfahrt sowie an Pfingsten; vgl. *Kirchenordnung Wittenberg 1533* (wie Anm. 1).

⁸ Propriumsgesänge der Messe: vgl. Georg Rhau, *Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuausgabe*, Bd. 8, Kassel etc. 1988 (*Officia paschalia de Resurrectione et Ascensione Domini*, Wittenberg 1539), sowie Bd. 12, Kassel etc. 1999 (*Officia de Nativitate*, Wittenberg 1545). Ordinariumssätze finden sich nur im ersten der genannten Titel.

Schon für den Introitus entstehen Probleme: Wie weit richtet sich die Wahl des Psalms nach alten liturgischen Vorgaben, also nach einem traditionellen Proprium? Nur dann lässt sich hier quasi automatisiert eine figurale Vertonung einsetzen. Spielt aber auch dann die Orgel (wie von Musculus berichtet) oder wird sie durch den Chor ersetzt? Wie geht man mit unverbindlicheren Wittenberger Angaben zu Alleluja, Graduale und vor allem dem deutschen Lied um? Nach welchen Kriterien wurde hier eine Auswahl getroffen? Und wann wurde tatsächlich nur das Lied gesungen (also als Melodie), wann hingegen eingebettet in eine der mehrstimmigen Bearbeitungen, wie sie seit 1524 von Johann Walter vorgelegt wurden⁹? Oder waren seine Gesänge tatsächlich für die Schule gedacht – so, wie Luther dies in der Vorrede der Druckausgabe beschreibt¹⁰?

Ähnliches wie für Rhau gilt für den Umgang mit zeitgenössischen Musikhandschriften, etwa aus Torgau¹¹: Teils enthalten sie Gesänge, die in der Liturgie des Hauptgottesdienstes gar nicht enthalten sind (Hymnen, Responsorien), teils sind die für die lutherische Messfeier erforderlichen Gesänge dort gerade nicht mehrstimmig vorhanden. Und wenn Walters Liedsätze en bloc in diesen Bänden auftauchen¹², ist damit nicht mehr über eine gottesdienstliche Nutzung gesagt als mit ihrer Druckausgabe.

So muss man versuchen, die liturgische Situation zu verstehen. Bei allem Interesse an früher lutherischer Kirchenmusik ist zu respektieren, dass es für die Reformation der Kirche Wichtigeres gab als die Musik. Eine Rolle spielte viel eher die Residenzpflicht der Priester, also das Junktum zwischen geistlicher Versorgung der Gläubigen und der ökonomischen Versorgung des geistlichen Standes durch entsprechende Pfründen; theologisch ging es um Fragen der Rechtfertigung und des Abendmahls, um Sterben und Erlösung und nicht zuletzt um den Umgang mit religiösen Büchern, vor allem mit der Bibel. Musik und ihr Anteil an der Gestaltung des Gottesdienstes waren demgegenüber etwas Untergeordnetes.

Verstehen muss man auch die Gottesdienstordnungen. In ihnen wurde Essentielles definiert, trotz großer Unterschiede in den überkommenen liturgischen Formen, und diese Rahmenregeln sollten als eine kirchliche Normalität bis hinunter in die ländlichen Filialen kirchlicher Subzentren anwendbar sein. Wenn aber dort gottesdienstliche Musik reguliert wurde, ging es (wie 1526 bei Luther) zuallererst um liturgische Texte, die einstimmig im deutschen Sprechgesang vorgetragen werden sollten. »Musik« im engeren Sinne brauchte mit keinem Wort erwähnt zu werden, wohl nicht zuletzt deshalb, weil größere Kirchenmusik eben im Prinzip dort akzeptiert war, wo es sie überhaupt gab. Rein quantitativ war sie aber eine Ausnahme.

Will man weiter in die Tiefe gehen, ist also besonderes Fingerspitzengefühl notwendig. Keineswegs darf man dieser historischen Undurchschaubarkeit eine spätere Sicht überstülpen, etwa im Hinblick auf

9 Zu den Ausgaben von Johann Walter, *Geystliches gesangk Buchleyen*, Wittenberg 1524ff., vgl. RISM A/I, Nr. 167–173.

10 »Vnd sind dazu auch ynn vier stimme bracht, nicht aus anderer vrsach, denn das ich gern wollte, die jugend, die doch soll vns mus ynn der Musica vnd andern rechten künsten erzogen werden, etwas hette, damit sie der bul lieder vnd fleyschlichen gesenge los würde, vnd an der selben stat, etwas heylsames lernet, [...]«. Zitiert nach: Johann Walter, *Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524 zu drei, vier und fünf Stimmen*, Neue Partitur-Ausgabe nebst Klavierauszug von Otto Kade, Berlin 1878 (unpaginierte letzte bedruckte Seite vor dem Notenteil). Online: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0006/bsb00064562/images/index.html?id=00064562&fip=193.174.98.30&no=&seite=25> (30. 12. 2015).

11 Für einen Überblick siehe: Carl Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften*, Kassel und Basel 1949, S. 8–11.

12 Ebd., S. 32f., S. 64–69.

den Gemeindegesang¹³ oder eine dominante Kantorenkunst. Denn sonst wirken Quellen des 16. Jahrhunderts, die etwas Abweichendes beschreiben, wie Rückfälle gegenüber einer präsumtiven reformatorischen Grundidee – die es so aber zuvor gar nicht gegeben hatte. Das angeblich Moderne des lutherischen Gottesdienstes ist also erst in deutlich späterer Zeit entstanden.

Anders sind auch die so traditionell wirkenden liturgischen Bücher nicht zu verstehen, die in vergleichsweise großem Abstand zur Reformation erschienen: weder die lange Auflagensgeschichte der *Psalmodia* von Lucas Lossius seit 1553 noch die Entstehungsgeschichten der Gradualien von Niels Jespersøn in Dänemark (1573) und Franciscus Elerus in Hamburg (1588)¹⁴. Und diese Erscheinungsdaten erklären noch etwas weiteres: Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, vor allem in dessen letztem Viertel, trifft man häufig als Einband kirchlicher Rechnungs- oder auch städtischer Rechtsbücher auf Pergamentseiten, die aus liturgischen Handschriften stammen. Diese jedoch waren offensichtlich nicht deshalb makuliert worden, weil sie schon seit Jahrzehnten durch die lokale Reformation überholt worden waren und weil erst nach einiger Zeit begriffen wurde, wie unnötig sie geworden waren; vielmehr deutet sich an, dass sie bis unmittelbar vor ihrer Makulierung in den lutherischen Gottesdiensten benutzt und erst durch die neuen Gradualien (etwa seit Lossius) verdrängt wurden.

Dies alles führt nun dazu, populäre Vorstellungen von lutherischer Musikkultur grundlegend zu überdenken, einschließlich der schwer strukturierbaren Äußerungen Luthers über Musik¹⁵. Was man bräuchte, um Licht in die frühe Musikkultur lutherischer Gottesdienste zu bringen, wäre zunächst eine klare und autoritative Gottesdienstordnung. Die Startbedingungen in Deutschland sind hierfür schlecht. Um ferner auch noch über Figuralmusik sprechen zu können, müssen nicht unbedingt die verwendeten Noten überliefert sein; vielmehr bedarf es lediglich eines bibliographisch verlässlichen Überblicks, was am Ort tatsächlich an Musik zur Verfügung stand. Das darin gespiegelte Repertoire muss aber zugleich erkennbar machen, wie sich Sammler, Drucker oder Komponisten den liturgischen Gebrauch der Musik gedacht haben; dies wiederum muss vor Ort mit der gültigen Gottesdienstordnung zur Deckung gebracht werden können. Diese reziproke Bedingung (zwischen ursprünglicher Werkidee und Liturgie sowie zwischen Liturgie und vorliegendem Repertoire) wirkt einfacher, als sie letztlich ist: Denn selbst dann, wenn in einem Notendruck eine Information über die liturgische Nutzbarkeit der in ihm enthaltenen Kompositionen gegeben wird, ist damit noch nicht garantiert, dass alle Empfänger des Materials dieses auch wirklich mit den lokal herrschenden Bedingungen verbinden konnten.

13 So wird bisweilen die Benutzung von Kirchenliedern automatisch als »Gemeindelied« aufgefassen (auch wenn die Gemeindemitwirkung nicht erwähnt wird), die dokumentierte Ausführung durch Schüler aber als Begleitung; so etwa Matthias Figel, *Der reformatorische Predigtgottesdienst: Eine liturgiegeschichtliche Untersuchung zu den Anfängen des evangelischen Gottesdienstes in Württemberg*, Epfendorf 2013 (Quellen und Forschungen zur württembergischen Kirchengeschichte 24), insbesondere S. 255 f. (Lindau), S. 313 (Biberach), S. 333 (Heilbronn), S. 337 (Schwäbisch Hall) und S. 371 (Württemberg).

14 Lucas Lossius, *Psalmodia, hoc est Cantica Sacra Veteris Ecclesiae Selecta*, Nürnberg 1553; Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00029543-0> (30. 2. 2015). – Niels Jespersøns *Graduale 1573*, Faksimile mit Nachwort von Erik Abrahamsen (1935), Erik Dal und Henrik Glahn, Kopenhagen 1986. – Franciscus Elerus, *Cantica sacra*, Hamburg 1588 (Faksimile hrsg. von Klaus Beckmann, unter dem Verfasser-namen »Franz Eler«), Hildesheim etc. 2002.

15 Zu den Problemen vgl. Wolfgang Herbst, *Vom Umgang mit Luthers theologischer Musikanschauung*, in: SJB 35 (2013), S. 7–15, hier besonders S. 9.

Ribe

Sehr weitgehend möglich wird dies alles für die Domkirche von Ribe (traditionell im Deutschen als »Ripen« bezeichnet) an der dänischen Nordseeküste – als ideale Kreuzung der erforderlichen Materialien¹⁶.

In Dänemark waren mit der Reformation zentral klare liturgische Muster entwickelt worden. 1536 war das Luthertum zur Staatsreligion erklärt worden (früher als in allen anderen Ländern); im Anschluss an die landesweit in Kraft gesetzte Kirchenordnung aus demselben Jahr wurde 1539 ein Gottesdienstablauf definiert¹⁷. Die Bestimmungen wurden 1540 auf einer Synode in Kopenhagen weiterentwickelt; dieser Stand war noch 1573 Grundlage für Niels Jespersøn in seinem Graduale, das somit nur in kleinen Details Fortentwicklungen gegenüber der Substanz von 1539 zeigt. Diese Regelungen¹⁸ sind weitaus detaillierter als die gleichzeitigen deutschen – und vor allem: Punktuell wurden sie sogar begründet. Das gilt auch für den Umgang mit der lateinischen Sprache: Bereits 1539 in Sonderfällen zugelassen (vor allem im Hinblick auf die Lateinschulen und das Erlernen der »Lingua franca«)¹⁹, wurde er mit den Synodenbeschlüssen von 1540 noch erweitert. So stand außer Zweifel, dass an Bischofskirchen das Lateinische eine Schlüsselposition hat, mindestens an hohen Festen. Folglich sind für dänische Domkirchen lutherische Gottesdienstabläufe insgesamt klarer zu beschreiben als etwa für Wittenberg.

Für die musikalischen Anteile muss man die Riber Kathedralschule und ihre Musikverantwortlichen (»Rektoren«) in den Blick nehmen. Ein erster musikalischer Kontakt von Ribe nach Wittenberg äußerte sich 1539, als der langjährige Domorganist Johannes von einer Reise dorthin zurückkehrte und die Leitung der Schule und der Schulmusik übernahm²⁰. Zwar war er somit in Wittenberg, während Rhau seine ersten Drucke herausbrachte; allem Anschein nach hat er davon aber nichts nach Hause mitgebracht.

Angeschafft wurden manche dieser Drucke vom Amtsnachfolger der Jahre 1542–50, Johann Pedersen Grundit²¹. In den Fokus der Betrachtung rückt hingegen Hans Thomissøn²², der als Übernächster

16 Die vertiefenden Detailuntersuchungen wurden ermöglicht im Rahmen des Projekts »Musik und Religion zwischen Ribe und Rendsburg« im Rahmen des Programms »Interreg IV A Sønderjylland-Schleswig-K.E.R.N« des Europäischen Fonds für regionale Entwicklung, 2013–2015.

17 Max W. Olsen, *Den Danske Kirkeordinants af 1539 og andre Aktstykker vedrørende den lutherske Kirkereformations Indførelse i Danmark*, Kopenhagen 1936 (in freier Transkription; zur lutherischen Messe S. 68–71, zur Predigt S. 72 f.); dort auch die »Synodalbeslutninger« von 1540 (S. 139 ff., zur Messe S. 142–145). Der lateinische Textentwurf (1537) und die Kirchenordnung im Originalwortlaut von 1539 bei Martin Schwarz Lausten (Hrsg.), *Kirkeordinansen 1537/39*, København 1989.

18 Im Überblick auch Erik Abrahamsen, *Liturgisk musik i den danske kirke efter reformationen*, Kopenhagen 1919, S. 78 bis 85 (mit einem Generalüberblick, daraufhin die Zusammenstellung einer rein dänischen und einer rein lateinischen Option, die beide durch die Kirchenordnung ermöglicht wurden). Hilfreich ist ferner die sehr sorgfältige Bestandsaufnahme (noch nicht durch jüngere Interpretationen überformt) bei Christian Thorning Engelstoft, *Liturgiens eller Alterbogens og Kirkerituals Historie: udarbejdet med stadigt Hensyn til det efter allerhøieste Befaling forfattede Udkast til en Alterbog og et Kirkeritual for Danmark*, Kopenhagen 1840 (hier besonders S. 69 f. für normale Sonntage und S. 83–85 für Festtage).

19 Nämlich in allen Teilen, in denen nicht ausdrücklich Verkündigung betroffen ist, also in Gebeten, Lesungen und vor allem der Predigt.

20 Petrus Terpger, *Ripæ Cimbrica, seu urbis Ripensis in Cimbria sitæ descriptio*, Flensburg 1736, S. 492; gleichlautend mit *Liber Scholæ Ripensis*, S. 72: Viborg, Landsarkivet for Nørrejylland, C-0638 (Ribe Katedralskole), Nr. 141. Zur Beschreibung dieser Quelle siehe Bjørn Kornerup, *Ribe Katedralskoles historie: Studier over 800 aars dansk skolehistorie*, 2 Bde., Kopenhagen 1947/52, Bd. 1, S. 352 und 354.

21 Zu den Rektoren vgl. Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 248–264 (1542–1561), 299–304 (1561–1569), 309–311 (Hegelund als Rektor).

an der Kathedralschule als Rektor wirkte, von 1557–1561. Auch er benutzte jenes urlutherische Figuralmusik-Repertoire Georg Rhais: Werke, denen lateinische Texte zugrunde liegen. Doch er erweiterte den Skopus auf charakteristische Weise.

In die dänische Kirchengeschichte ist Thomissøn als Stifter eines Gesangbuchs eingegangen – des ersten, das (wie das heute übliche) den Titel *Den Danske Salmebog* trägt²³. 1569 gab er es in Druck, nun in seiner neuen Position als Propst für Kopenhagen; die Wurzeln des Werkes lagen aber in seiner Riber Wirkungszeit²⁴. Für die weitere Betrachtung von Interesse ist, dass das Gesangbuch (ähnlich wie oben für Walters mehrstimmige Bearbeitungen erwähnt) offensichtlich seine hauptsächliche Zielgruppe in den Schulen fand. Laut königlichem Autorisierungspatent sollte es »in allen Schulen« gebraucht werden; auch andere Gesangbücher der Folgezeit waren ausdrücklich für Schüler bestimmt²⁵. Wie ein Musikunterricht vonstattenging, in dem die Lieder Berücksichtigung fanden, berichtet wenige Jahre später ein Schüler Thomissøns, Peder Hegelund, der in Ribe erst als Rektor, später als Bischof wirkte²⁶. Aus seiner Anfangszeit als Riber Rektor haben sich Kalenderaufzeichnungen erhalten. Demzufolge startete er mit Beginn des Kirchenjahrs 1569/70 einen Durchgang durch Thomissøns eben erschienenen *Psalmebog* und bezieht sich ausdrücklich auf dieses, indem er sogar dessen Folio-Nummern benennt. In diesem Unterricht mag er der Praxis gefolgt sein, die für Thomissøn, seinen Lehrer, ein Impuls zu Anlage des *Psalmebog* gewesen war²⁷. Gerade in kleineren musikalisch-kirchlichen Milieus als eine Domkirche und ihre Kathedralschule es sind, reichten die Folgen dieses Unterrichts zwangsläufig auch in die Kirche hinein, weil die liturgischen Gesänge dann normalerweise in der Volkssprache vorzutragen waren; damit war dann aber der kirchliche Gebrauch, auf den Thomissøn verweist²⁸, bereits abgedeckt. Dass er schließlich als dritte Nutzungsform auch den privaten Rahmen (»huse«, also Häuser) benennt, verweist auf die Akzeptanz allein bei einem reichen Publikum, denn der Anschaffungspreis seines Werkes lag ähnlich hoch wie der einer Kuh²⁹. Primär war diese Nutzungsmöglichkeit folglich nicht.

Damit begegnet man bei ihm einer ähnlichen Dichotomie wie bei Luther³⁰: Neben fundamentalen Verdiensten um das volkssprachige geistliche Lied entfaltete sich sein Wirken in einer städtischen Gottesdienstauffassung, in der das Lateinische selbstverständlich war. Thomissøn, wie Luther Theologe, war dabei aber zugleich auch stärker im Musikalisch-Praktischen tätig.

22 Zu seiner Biographie im Überblick: http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Thomissøn, bzw. ausführlicher auf Dänisch: Jens Lyster, *Hans Thomesen*, in: *Arkiv for Dansk Litteratur* (http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.xsql?nnoc=adl_pub&ff_id=78&cp_fpkat_id=biog; 30. 12. 2015).

23 Noch in anderer Orthographie: Hans Thomissøn, *Den Danske Psalmebog met mange Christelige Psalmer*, København 1569 (Faksimile, Odense 1968).

24 Thomissøn (wie Anm. 23), Vorwort, fol. d ij^v – d iij^r.

25 Zu beidem vgl. Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 261. Vgl. ebenso Anm. 29.

26 Zu Hegelund als Rektor vgl. Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 309–311; zu Hegelunds musikalischem Wirken vgl. die in Anm. 27 genannte Edition.

27 Bue Kaae, *Peder Hegelunds almanakoptegnelser, 1565–1613*, 2 Bände, Ribe 1976, Bd. 1, S. 58. Zur Interpretation vgl. Peder Hegelund, *Lad af, o hjerte sorrigfuld! Her frem, her frem, i syndere alle*, Hamburg 2015 (online: http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/21_Hegelund_Lad_af_o_hjerte.pdf, 30. 12. 2015), Vorwort, S. 7 f. (dänisch, mit Liederfolge), S. 12 f. (deutsche Zusammenfassung). Zu Thomissøn wie Anm. 23.

28 Thomissøn (wie Anm. 23), Vorwort, fol. d iij sowie [d iij]: »[...] i eders Kircker, Scholer oc Huse«.

29 Peder Severinsen, »Efterskrift«, in: Thomissøn (wie Anm. 23), jedoch Faksimile Kopenhagen 1933, S. [2] und [4 f.] am Bandende.

30 Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 261.

Den Schlüssel zu seiner Figuralmusikpraxis bietet eine Übersicht über die Musikalien, die an der Kathedralschule in Ribe zur Verfügung standen. Um etwa 1580 retrospektiv angelegt, ist sie Teil eines *Liber Scholae Ripensis*³¹, einer umfassenden Aktensammlung, deren hauptsächlicher Schreiber der damalige Rektor Hegelund war. Das Musikinventar ist in seinen Informationen luxuriös: Genannt werden nicht nur Titel, die eine Identifizierung der (in der Regel gedruckten) Werke ermöglichen, sondern zugleich die Namen der musikalisch verantwortlichen Lehrer, die mit den Noten irgendetwas Besonderes getan hatten. Meistens handelt es sich um die Anschaffung (wie bei Johann Pedersen Grundit), im Hinblick auf Thomissøn manchmal auch um das Einbinden. Die Angaben zu den Bänden werden gruppenweise zusammengefasst (vgl. die Abbildung auf S. 38 im Anhang dieses Beitrags); so entstehen Tabellenfelder, die vielfach mehr als nur einen Titel enthalten (in Tabelle 2 sind die auf diese Weise zusammengehörigen Titel mit derselben Nummer versehen; siehe Anhang). 1947 ist dieses Inventar erstmals beschrieben worden; 1973 wurde es komplett ediert, 1977 erstmals teilreproduziert³². Die fortschreitende bibliographische Arbeit (von RISM) ermöglicht es nun, fast alle Titel zu identifizieren – abgesehen von wenigen, für die die Angaben tatsächlich zu wenig konkret sind.

In der Wirkungszeit des Organisten Johannes (der nach Wittenberg reiste) lag bereits das Graduale von 1495 (Nr. 13) vor, ebenso wohl die Missae (Nr. 2), vermutlich – da als Einzahl von einem »in grandi pervetusto libro« die Rede ist – als Chorbuch. Auf dieser Basis mag die Kirchenmusik in Ribe um 1530 gestaltet worden sein, möglicherweise also als Wechsel zwischen einstimmigem Proprium und potentiell mehrstimmigem Ordinarium. Die nächsten Titel erwarb Johann Pedersen Grundit zwischen 1542 und 1550, und zwar die Offertorien-Sammlungen Georg Rhaus für die Weihnachts- und für die Osterzeit, ferner die Responsorien Balthasar Resinarius', schließlich ein Sammelwerk, dessen Titelangaben für eine eindeutige Identifizierung nicht ausreichen, das aber unter anderem Werke Josquins enthielt³³. Aus der Zeit des nächsten Rektors, Jacob Sørensen (»Severini«), stammte ein offenkundig vierstimmiges Sammelwerk, das gleichfalls nicht näher zu identifizieren ist (Nr. 8), weil es einen extrem häufig verwendeten Titel trägt; denkbar ist, dass es sich um eine lokale handschriftliche Sammlung handelte. Außerdem kaufte Sørensen die neue *Psalmodia* von Lucas Lossius, im Endeffekt als Ersatz für das Graduale von 1495³⁴. Die erforderliche Klarheit (reziprok zwischen Repertoire und Liturgie) lässt sich aber erst für das Reper-

31 Zur Quelle vgl. Anm. 20; in diesem Teil unpaginiert, etwa in der Bandmitte stehend.

32 Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 261; Bengt Johnsson, *Den danske skolemusiks historie indtil 1739*, Kopenhagen 1973, S. 55–57; Niels Schiørring, *Musikkens Historie i Danmark, Bd. 1: Fra Oldtiden til 1750*, Kopenhagen 1977, S. 201.

33 Für einen Überblick lässt sich heranziehen: Stephanie P. Schlagel, *Josquin des Prez and His Motets: A Case Study in Sixteenth-Century Reception History*, Chapel Hill 1996, S. 335 f.; zur eindeutigen Identifizierung müssten drei Bedingungen erfüllt sein: 1.) der Erscheinungsort Nürnberg, 2.) der Begriff Motette im Titel, 3.) das Vorhandensein von sechs Stimmbüchern. Das trifft auf keinen der genannten Nürnberger Drucke zu, der bis 1550 erschien und Werke Josquins enthält. »Motette« in der Titelformulierung kommt hingegen im Augsburger *Liber selectarum cantionum* (1520⁴) vor, doch es handelt sich um einen Chorbuch-Druck (vgl. <http://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00083822>). Am ehesten kommt somit der Nürnberger Druck *Novum et insigne opus musicum* von 1537 in Betracht (1537¹; vgl. <http://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00083303>); er besteht aus sechs Stimmbüchern. 1538³ umfasst nur fünf Stimmbücher, da »Quinta et Sexta Vox« in einem Band zusammengefasst sind; vgl. http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00019297?&derivate=HisBest_derivate_00005111; 30. 12. 2015).

34 Die Bedeutung Lossius' in Dänemark mag sich auch aufgrund von dessen direkter Beziehung zum König Christian III. ergeben haben, und das Werk wurde den beiden Söhnen des Königs, Frederik und Johann, gewidmet; vgl. S. H. Poulsen, *Reformationstidens danske liturgi*, in: Ders. (Hrsg.), *Danske messebøger fra reformationstiden*, Kopenhagen 1959, S. 3–131, hier S. 83; doch war die Durchschlagskraft des Werkes ja überregional. Hegelund lässt den Eindruck

toire Thomissøns gewinnen. Denn aus dem Blickwinkel der Liturgie betrachtet, ist besonders informativ, dass er manchmal zwei Bände in einem einzigen zusammenfassen ließ: Eine solche Material-Bündelung ist nur dann sinnvoll, wenn die betreffenden Bände denselben liturgischen Zweck erfüllen sollen³⁵. Demnach ließ er einen Band mit Gesängen primär für die Vesper zusammenfügen (Nr. 4); ein weiterer Band enthielt alle freieren Gesänge, und zwar Hymnen ebenso wie die deutschsprachigen Lieder Johann Walters (Nr. 5). Die letzteren müssen aus sprachlichen Gründen primär in der Schule Verwendung gefunden haben; dänische Textierungen oder eine Adaptierung für einen Gebrauch in der dänischen Liturgie werden nicht erwähnt. Demzufolge wären auch die Hymnen eher dem schulischen Ambiente zuzurechnen; da eines der zugehörigen Stimmbücher an den Motettenband (Nr. 4a) angebunden wurde, war aber auch an eine Nähe zum Repertoire des Offiziums gedacht.

Für den Hauptgottesdienst hingegen stand zunächst der dritte Band der Liste zur Verfügung, der die Drucke Rhaus für die Weihnachts- und Osterfestzeit umfasste³⁶. Offenbar jedoch war Rhaus Sammlung für die Passionsliturgie nicht vorhanden; er hätte zwischen die beiden anderen Teile eingefügt werden müssen. Ferner lag der durch Thomissøn neu angeschaffte Druck mit Ordinariums-Zyklen von Clemens non Papa vor (Nr. 1); im Hinblick auf die lutherische Messfeier ist ferner Lossius' *Psalmodia* als Graduale von Bedeutung. Unklarer bleibt die Rolle dreier weiterer Bände, die der Schule zu einem unbekanntem Zeitpunkt gestiftet wurden (eher erst nach Thomissøns Zeit³⁷), außerdem die nicht identifizierte Sammlung, die Sørensen beschafft hatte, sowie – mit klar pädagogischer Zielsetzung – Fincks *Practica musica* als musiktheoretisches Basis-Kompendium.

Offensichtlich hatten die Verantwortlichen einen guten Überblick über den Notenmarkt, denn Lossius' *Psalmodia*, Fincks Lehrbuch und Clemens non Papas Messen wurden unmittelbar nach Erscheinen erworben. Zu den letzteren stehen die Propriumsgesänge in einem eigenartigen stilistischen Kontrast: Die Werke, die Rhau in ihnen zusammengetragen hatte, stammen von Musikern, die nach Luthers Thesenanschlag nur noch wenige Jahre gelebt hatten. Der Stilunterschied zwischen diesen Werken und denen des alten Chorbuches (wenn es eines war; Nr. 2) kann nicht groß gewesen sein. Clemens' Messen hingegen sind Werke einer anderen Generation.

Das Repertoire wirkt minimalistisch; dass hier an einer Domkirche gerade so viel Musik angeschafft worden war wie liturgisch erforderlich, ist aber extrem hilfreich. Denn auf diese Weise lässt sich aus mehreren Richtungen beschreiben, wie Figuralmusik und Liturgie zusammenpassen. Zunächst: Vorhanden war genau ein Werk für jede liturgische Position; also muss in der gottesdienstlichen Praxis umgekehrt auch jede von ihnen mit den Werken besetzt worden sein, die für sie bestimmt waren. Eine denkbare Alter-

entstehen, dass die alte Liturgie erst durch Jespersøns Graduale (vgl. Anm. 14) verdrängt worden sei; so interpretiert von Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 273.

35 Kornerup (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 261, vermutet Abnutzung als Ursache des Neu-Einbindens. Da jedoch die Bände zugleich gruppiert wurden (nicht also ihre ›Identität‹ bewahrten), wirkt eine liturgische Ausrichtung plausibler.

36 Siehe die unter Anm. 8 genannten Titel. Im Folgenden wird vor allem der Druck zu Ostern/Himmelfahrt herangezogen. Soweit nicht anders nachgewiesen, beziehen sich Angaben zum Inhalt des Bandes auf diese Edition.

37 Als Stifter wird unter dem Namen »Johan Frandsen« offensichtlich auf den Dichter und Arzt Hans Frandsen (Ribe 1532–Kopenhagen 1584) verwiesen. Er war Schüler der Kathedralschule unter Pedersen Grundit, hielt sich danach in Wittenberg und Frankfurt (Oder) auf, war ab 1556 kurzzeitig in Dänemark (Kopenhagen), studierte dann weiter an deutschen und französischen Universitäten, bis er 1561 endgültig nach Kopenhagen zurückkehrte; zu den Daten vgl. C. F. Bricka (Hrsg.), *Dansk Biografisk Lexikon*, Bd. 5, Kopenhagen 1891 (online: <http://runeberg.org/dbl/5/0281.html>, 22. 11. 2015). Vor diesem Hintergrund ist außerordentlich unwahrscheinlich, dass die Noten schon vor 1561 in Ribe vorlagen.

native wäre, dass ein Propriumsgesang auch durch eine beliebige Motette ersetzt werden konnte; genau dies widerspräche aber der so klaren Strukturierung des Repertoires.

Ferner: In ihm war mehrstimmige Musik mit so klarer liturgischer Zielrichtung zusammengetragen worden, dass das Resultat sich als direkte Option für den Gottesdienst auffassen lässt: Jede Position in ihm konnte mehrstimmig gefasst werden. Hier wäre als Alternative vorstellbar, dass eigentlich doch eher an eine lateinisch-einstimmige Liturgie gedacht gewesen war (und an nichts mehr). Doch dies ist angesichts eines in seiner Strukturierung so zielgerichtet wirkenden Repertoires gerade nicht anzunehmen. Das nun bietet den Schlüssel dazu, die Gottesdienstpraxis zu rekonstruieren.

Realisierung?

Die dänische liturgische Praxis wirkt konkreter als die gleichzeitige mitteldeutsche, weicht aber nicht grundsätzlich von ihr ab. Und das so überschaubare Repertoire, das in Ribe verfügbar war, ist dasselbe, das auch für das Musizieren im frühen mitteldeutschen Luthertum als Kernstück begriffen werden kann. So kommt dem Material aus Ribe für das reformatorische Musikverständnis insgesamt eine weit überregionale Bedeutung zu. Die dänischen Präzisierungen lassen nur minimale Details offen und zeigen an nur wenigen Stellen lokale (oder auch: nationale) Sonderformen; so lässt sich auch für das weitere Luthertum der Zeit bis ins Detail eine Rekonstruktion versuchen. Sie bedarf einer Konkretisierung im Kirchenjahr: Als Beispiel dient im Folgenden das Osterfest.

Der Gottesdienst³⁸ begann demnach mit einem Gebet, das der Pastor kniend vor dem Altar verrichtete. Dann war der erste Gesang erreicht: der Introitus, der den Synodalbeschlüssen von 1540 zufolge in Domkirchen immer lateinisch war (und zwar ausdrücklich wegen der Lateinschulen)³⁹. Bei der genauen Textbestimmung führen sämtliche verfügbaren Quellen zu einem eindeutigen Bild – also sowohl das *Graduale Romanum* als auch Lossius' *Psalmodia* und das Graduale von Niels Jespersøn: Demnach steht am Anfang des Ostergottesdienstes der 139. Psalm *Resurrexi et adhuc tecum*⁴⁰. Genau auf ihn hatte Rhau seine Sammlung abgestimmt; in ihr finden sich vier strukturell unterschiedliche Kompositionen dieses Texts, indem Intonation oder Versus bald einstimmig, bald mehrstimmig gefasst sind.

Als Kyrie⁴¹ konnte Thomissøn offensichtlich keines der von Rhau vorgeschlagenen Stücke musizieren, denn es durfte nach dänischer Auffassung nur drei Anrufungen enthalten. Dies entspricht der grundsätzlichen Auffassung Luthers von 1526, nicht aber etwa der Wittenberger Festtagspraxis von 1533, die ihrerseits auf die Struktur der gregorianischen Kyrie-Melodien zurückgeht⁴². Nur auf sie

38 Wiedergabe seines Ablaufes im Folgenden nach der dänischen Kirchenordnung von 1539 sowie nach den Beschlüssen der Kopenhagener Synode von 1540; zu den Quellen vgl. Anm. 17. Siehe ferner: Peder Palladius, *Den ældste danske Alter-Bog, 1556*, hrsg. von Lis Jacobsen, Kopenhagen 1918 (gegenüber dem auch digital verfügbaren Original mit einer Seitenzählung, die hier herangezogen wird).

39 Olsen (wie Anm. 17), S. 142.

40 Jespersøns Osterliturgie (wie Anm. 14), S. 187–215, der Introitus S. 188–190.

41 Engelstoft (vgl. Anm. 18), S. 84, hebt eigens hervor: »Som formular, ikke Psalme« (also sei hier nicht an ein Kirchenlied gedacht).

42 Vgl. *Graduale triplex*, Solesmes 1979, S. 710. Bei Lossius (wie Anm. 14), S. 257–269, wird das »Kyrie paschale« in nur drei Durchgängen wiedergegeben (S. 262); das einzige »neunmalige« Kyrie ist das einleitend als vollständiger Tropus wiedergegebene »Kyrie fons bonitatis« (S. 257–259). Dessen Wiedergabe »sine textu«, also ohne Tropus (S. 259), vermittelt jedoch ebenfalls den Eindruck eines nur dreimaligen Kyrie. Somit finden sich bei Lossius keine präzisen Aussagen darüber, ob die jeweiligen Melodiezeilen ein- oder dreimal gesungen werden sollen.

musste Rhau seine Wahl der Ordinariumszyklen abstimmen. In zwei der drei von ihm mitgeteilten Kyrie-Bearbeitungen wird jeweils eine der beteiligten Stimmen vom liturgischen Cantus firmus dominiert; die Interpretation der für die Rhau-Neuausgabe Verantwortlichen wirkt daraufhin plausibel, die liturgisch »notwendigen« beiden übrigen Durchgänge als Rahmen um die jeweils mehrstimmig gefassten Versionen herum zu verstehen⁴³. Die Vermutung liegt nahe, dass die – ohnehin nicht deutlich nach-reformatorisch agierenden – Komponisten ihre so liturgienahen Satzkonzeptionen auf genau diese Weise verstanden haben, was möglicherweise auch auf zeitgenössische Interpreten zutrifft, die durch die mit den Gesängen verbundenen liturgischen Vorgaben geprägt waren.

Alle diese Vorgaben waren für Wittenberg kein Problem, wo ein neunfaches Kyrie als Festtags-Normalität galt (somit Figuralmusik einschließend), ebenso wenig für andere Orte mit einer ähnlichen Festtags-Praxis. Und Luthers Vorschrift »drei Anrufungen an normalen Sonntagen« verweist demgegenüber nicht primär auf etwas Mehrstimmiges, sondern auf Normalstrukturen außerhalb der großen Städte. Doch beide Vorschriften lassen sich nicht problemlos miteinander kreuzen: Konnte man demnach wirklich den Choral-Rahmen der mehrstimmigen Abschnitte weglassen, um die mehrstimmige Musik für die schlichteren drei Anrufungen zu konditionieren?

Anhand dieser Überlegungen wird deutlich, dass die restriktivere dänische Kyrie-Praxis eigene Zugänge zum Figuraliter-Kyrie erforderte. Thomissøn selbst lässt in seinem *Psalmebog* eine Lösung erkennen: Tatsächlich ist sein »Kyrie eleison, som siungis om Paaske høytid« (»das man zum Osterfest singt«) eine dänische Adaption des typischen Kyrie *Lux et origo*, in der jedes Teilglied nur einmal gesungen wird. Insofern mag es sein, dass er mit Rhau Angebot genauso umgegangen wäre und die drei figuraliter vorgelegten Teile ohne Choralrahmen dargeboten hätte. Doch ohnehin schlug er einen eleganten, moderneren Weg ein: Er kaufte vier eben erschienene Messen von Jacobus Clemens non Papa. Auch sie müssen systemkonform gewesen sein: Zunächst sind die Teilsätze länger als in den Werkwiedergaben Rhau, aber dennoch nicht gegliedert. Ferner liegt den Messen Clemens' – als Parodiemessen – kein liturgischer Cantus firmus zugrunde. Damit mag es noch plausibler gewesen sein, auf eine Einrahmung durch einstimmige liturgische Gesänge zu verzichten. Doch insgesamt schlägt all dies auch einen Bogen zurück zu den (wie Clemens' Werke) in Chorbuchnotation präsentierten, älteren Messkompositionen, die im Inventar als Nr. 2 genannt werden: Wenn Thomissøns Vorgänger Johann Pedersen Grundit diese tatsächlich neben den Rhau-Drucken nutzte, dürfte auch in ihnen ein Messentyp gespiegelt worden sein, der mit den dänischen Vorschriften konvergierte.

Welche der von Clemens im Druck vorliegenden Messen kann für Ostern in Betracht gekommen sein? Nimmt man als Orientierungshilfe das Gloria (mitsamt seiner Intonation), das Jespersøn vorschlägt⁴⁴, müsste Thomissøn an Ostern die Missa *Virtute magna* gewählt haben – ebenso mixolydisch wie die Intonation. Und da das Gloria dem Kyrie direkt folgt, führte auch hier an Clemens non Papas Satz kein Weg vorbei⁴⁵.

43 Nr. 4, Johannes Galliculus: Cantus firmus im Tenor. Nr. 13, Johannes Alectorius: Cantus firmus in polyphoner Durchimitation. Nr. 19, Adam Rener: Cantus firmus im Diskant (punktuell erweitert).

44 Jespersøn (wie Anm. 14), S. 195. Bei Lossius (wie Anm. 14), S. 263, nicht explizit mit dem »Kyrie Paschale« (S. 262) verbunden, sondern dem »Kyrie in Adventu Domini«; mit anderer Intonation handelt es sich um das Gloria zum »Kyrie Conditor omnium« (*Graduale triplex*, wie Anm. 42, S. 712), dessen melodischer Beginn im Lied *Allein Gott in der Höh sei Ehr* aufgegriffen wird.

45 So auch Engelstoft (wie Anm. 18), S. 84.

Für das Alleluja stand dasjenige mit dem Versus *Pascha nostrum* auf der Tagesordnung – nicht erst für Jespersøn, an dessen Vorgabe sich die Rekonstruktion hier wieder orientieren kann. Erneut bieten auch Rhau's *Officia* drei Bearbeitungen dieses Texts. Festgelegt war Thomissøn hingegen für das Graduale, das nach dänischen Regeln maximal zwei Verse haben durfte; für den Versus *Confitemini Domino* fand Thomissøn bei Rhau nur die Vertonung von Thomas Stoltzer vor, die diese Vorschrift aber erfüllte. Drei gleichartig gegliederte Sequenz-Vertonungen in Rhau's Sammlung ermöglichten dann wiederum eine breitere Auswahl. Weil Rhau kein figurales Credo anbietet (insofern der Wittenberger Lied-Präferenz für ein individuelles Glaubensbekenntnis folgend), in Dänemark jedoch ohnehin ein lateinisches erwünscht war (wegen der Lateinschulen), dürfte Thomissøn hier – für eine figurale Erweiterung des Lateinischen – erneut zu Clemens non Papas Komposition gegriffen haben. Eine volkssprachige Liedversion erklang nicht (insofern grundsätzlich anders als nach Wittenberger Verständnis); sie war in Dänemark Normalbestandteil eines Gottesdienstes nur in Landgemeinden.

Ob Thomissøn schließlich für Sanctus und Agnus Dei bei Clemens' Messzyklus geblieben ist, lässt sich nur spekulativ entscheiden: Einem Werkbegriff hinsichtlich des Messzyklus musste er nicht folgen; er konnte aus Rhau's Werkrepertoire für beide Messteile auch Kompositionen mit Mollterz wählen. Das Sanctus erklang als Festtagsgesang vor dem Vaterunser, das Agnus Dei während des Abendmahls – eine Sondervorschrift für Festtage⁴⁶. Hier scheint es, als seien gezielt theologische und liturgisch-praktische Ziele miteinander gekoppelt worden: Denn einerseits war unerwünscht, dass, wenn die Austeilung des Abendmahls schon abgeschlossen war, noch weiter musiziert würde; ein zu langer Agnus Dei-Gesang hätte möglicherweise zu einem solchen Überhang geführt. Doch an großen Festen wurde wohl mit einer so großen Kommunikanten-Schar gerechnet, dass dem Agnus Dei auf jeden Fall ein Platz eingeräumt werden konnte.

Die Propriums-Gesänge, die traditionell dem zweiten Teil der Messfeier angehören, waren für Thomissøn hingegen tabu. Als zentraler Punkt der dänischen Kirchenordnung war festgelegt worden, der Abendmahlsfeier jeden Anschein einer Opferhandlung zu nehmen (wie dies noch 1522 im *Canon Roschildensis* beschrieben worden war⁴⁷). Um dies zu erreichen, wurde 1539 der Umgang mit vorreformatorischen Messbüchern geregelt: Ihr Gebrauch war vor der Predigt zulässig; nach dieser mussten die Bücher jedoch sichtbar zugeklappt und weggebracht werden.

Dies mag auch erklären, weshalb volkssprachige Komponenten in den Messteilen nach der Predigt vorgesehen waren⁴⁸. Im unmittelbaren Anschluss an diese wurde ein dänisches Lied gesungen (normalerweise eine Friedensbitte, ansonsten ein Festtagsgesang, an Ostern *Christ lag in Todes Banden* in dänischer Übersetzung); es wurde vom Schulmeister angestimmt, dem sich dann die Gemeinde anschloss. In gleicher Besetzung und Abfolge sangen Schulmeister und Gemeinde als Schlusslied *Jesus Christus vor frelsermand*, die dänische Version von *Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand* – nach dessen Ende der Pastor wieder kniend am Altar betete.

46 Als Gesang für normale Sonntage stand *Jesus Christus er vor salighed* (dänisch für: *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt*) zur Verfügung. Vgl. Anm. 17: Olsen, S. 71, bzw. Schwarz Lausten, S. 172 f.

47 *Canon secundum usum ecclesie Roschildensis, cum aliquibus missis et communi sanctorum* [Canon Roschildensis], Nyborg 1522, fol. A xiii verso–A xv. Expl.: Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek Hiemlst. 525 4° (LN 38 4° ex. 2), Online-Zugang über <http://eeb.chadwyck.co.uk/home.do> (05. 04. 2015). Gott soll demnach Brot und Wein zum Geschenk erhalten; dies wird als »sacrificium« beschrieben.

48 Engelstoft (wie Anm. 18), S. 84, bemerkt hierzu: »Prædiken tillige med Høitidsversene blev næsten det eneste danske Parti« (»Die Predigt zuzüglich der Festverse waren somit fast die einzigen dänischen Bestandteile«).

Spezialfragen: Die Rolle der Orgel und der Aufbau der Sequenz

Zwei Spezialfragen müssen genauer betrachtet werden: der Aufbau der Sequenz, zuvor noch die Mitwirkung der Orgel. Es ist kaum denkbar, dass diese schwiege; für die Riber Domkirche liegt der älteste dänische Orgelnachweis vor⁴⁹, und vor 1539 war der Musikverantwortliche der Schule selbst Organist gewesen. Von Orgelmusik ist jedoch in den zeitgenössischen dänischen Quellen nie die Rede. Theoretisch können der Orgel ähnliche Aufgaben zugefallen sein wie die, von denen Musculus berichtet. Doch für Ribe kommt ein Aspekt hinzu. Denn 1622 wird von einer bevorstehenden Detailvorgabe des Königs berichtet, im Hinblick auf den Gottesdienst Zeitökonomie walten zu lassen; auch auf das Spiel langer Motetten auf der Orgel solle verzichtet werden⁵⁰. Folglich muss es dieses bis dahin gegeben haben; doch um 1560 war es nicht absehbar. Was also hatte es mit diesen Orgelmotetten auf sich?

Die dänischen Gottesdienstordnungen spiegeln noch klarer als die Wittenberger, wie wichtig es war, welche Worte vorkamen; die strikte Ablehnung des neunfachen Kyrie deutet darauf ebenso hin wie das Verbot, nach der Predigt in der Liturgie vorreformatorische Messbücher zu benutzen, oder die Debatten darum, ob der Pastor während der Austeilung des Abendmahls etwas sagen dürfe oder nicht⁵¹. Folglich konnte die Orgel zunächst keine liturgische Position übernehmen, bei der die Gemeinde den Text nur mitdenken sollte; ebenso können diese Motetten nichts gewesen sein, das frei in den Gottesdienstverlauf importiert wurde, quasi als Auflockerung. Diese Situation änderte sich jedoch; Riber Notenschaffungen der 1560er und 1570er Jahre deuten darauf hin, dass »die Motette« als eine textlich weitaus beliebiger Einheit in die Schulpraxis Einzug hielt⁵² – demzufolge auch als Musik, die genauso frei allein von der Orgel gespielt werden konnte. Die Vorschriften von 1622 zeigen folglich einen Neuansatz, und die gottesdienstliche Situation der 1550er Jahre liegt nicht nur einen Schritt davor, sondern zwei. Das Spiel intavolierter Motetten kann demnach um 1560 noch nicht üblich gewesen sein.

Musculus berichtet, dass die Orgel in Wittenberg nur Vorspiele leistete, möglicherweise auch als Überleitungen von einem Messteil zum nächsten; Solospiel erwähnt er nur für den Introitus, für den der Organist den Gesang vorwegnimmt. Tatsächlich aber gibt es Orgelmusik, die diese Praxis spiegelt: die Tabulatur von Johannes von Lublin (Jan z Lublina)⁵³. Der Großraum Lublin entwickelte sich in jener Zeit

49 So Niels Friis, *Orgelbygning i Danmark: Renaissance, barok og rokoko*, Kopenhagen 2/1971, S. 6 (13. Jahrhundert); zur Datierung ebenso Elna Møller (Hrsg.), *Ribe amt, 1. Bind* (= Danmarks kirker 19/1), Kopenhagen 1979, S. 470.

50 Zwei unterschiedlich fragmentierte Dokumente aus der Domkirche und der Riber Kirche St. Katharine in: Viborg, Landsarkivet for Nørrejylland, C-0004 Nr. 303 (Ribe Stift, Bispeembedet, Indkomne breve 1569–1685). Eine Zusammenschau in: Konrad Küster, *Thomissons Påske i Ribe, år 1560: Hvordan så en dansk luthersk festgudstjeneste ud?*, in: *Hymnologi: Nordisk Tidsskrift* (im Druck).

51 1539 verbot die Kirchenordnung jeglichen Kommentar, da durch die Einsetzungsworte alles gesagt sei; auf der Kopenhagener Synode 1540 wurde ein kürzest mögliches Austeilungswort zugelassen (»annamme Jesu Christi legeme« bzw. »[...] brød«). Vgl. Anm. 17: Olsen, S. 70 (1539) und 144 f. (1540) sowie Schwarz Lausten, S. 172 (1539).

52 Laut dem Inventar im *Liber Scholae Ripensis* (vgl. Anm. 20) waren mit einem Magnificat-Druck (möglicherweise demjenigen Georg Rhaus von 1544: *Postremum vespertini officii opus [...] Magnificat octo modorum seu tonorum numero XXV*; von Hegelund zitiert als »Magnificat octo tonorum, variatum vocibus XXIII [!]«) zwei Drucke Gallus Dresslers verbunden (*XC Cantiones*, RISM A/I: D 3520, und *XVI Geseng mit vier und mehr Stimmen*, RISM A/I: D 3524; beide Magdeburg 1570), ebenso eine weitere Motettensammlung. Zum Inhalt der Dressler-Drucke vgl. Wilhelm Martin Luther, *Gallus Dressler: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert*, Göttingen 1942, S. 154–165.

53 Johannes von Lublin, *Tablature of Keyboard Music*, hrsg. von John R. White, Volume II, [Rom] 1966 (Corpus of Early Keyboard Music 6), S. 49–53.

zu einem Zentrum der damaligen polnischen Reformation. An Propriums-Musik enthält diese Tabulatur zunächst nur Introitus-Bearbeitungen, auch hier für Ostern ausdrücklich *Resurrexi et adhuc tecum*. Die Praxis, die Musculus für den Introitus beschrieb, lässt sich also mit Hilfe des Lubliner Manuskripts und des Rhau-Drucks hypothetisch rekonstruieren; für den dänischen Gottesdienst in der Bischofs- und Orgelkirche in Ribe wäre sie eine Option.

Neben Introitus-Bearbeitungen gibt es bei Johannes von Lublin Musik nur für ein weiteres Segment des Oster-Propriums: für die Sequenz, und zwar datiert auf das Jahr 1540. Mit ihr wird eine musikalische Konstellation der Reformationszeit berührt, die später völlig aus dem Blick geriet. Die katholische Kirche strich während des Trienter Konzils den Bestand an Sequenzen radikal zusammen, gleichsam als gegenreformatorischen Akt; kanonisiert blieben nur die Gesänge für Ostern, Pfingsten und Fronleichnam sowie die Totensequenz *Dies irae*⁵⁴. So wirkt es fast grotesk, dass im Luthertum die Sequenz gleichzeitig zum musikalisch beherrschenden Abschnitt des Gottesdienstes ausgebaut wurde.

Annäherungen an denkbare Detailgestaltungen sind mit Hilfe normaler liturgischer Regelwerke kaum möglich. Teils sind die Angaben nicht differenziert genug, teils muss man erneut bedenken, dass die Kirchenordnungen nicht nur größtmögliche Lösungen beschreiben, sondern Normalverhältnisse: Auch im Rahmen begrenzter kirchenmusikalischer Potentiale sollte die Sequenz realisierbar werden.

Geht man wieder von Ostern aus, sind die sieben Strophen des Gedichts *Victimae paschali laudes* zu betrachten. Sie verbinden sich traditionell⁵⁵ mit vier melodischen Gestaltungen: Die erste Melodie kommt nur in der Eröffnung vor, die drei weiteren werden paarweise mit den Strophen 2–7 verbunden. Die zweite (also die Melodie der Strophen 2–3) ähnelt dann der abschließenden vierten (Strophe 6–7), so dass hier ein zusätzliches Strukturprinzip in die Gestaltung hineinkommt.

Rhau bietet für die Ostersequenz vier verschiedene Zyklen an – Figuralmusik in vier verschiedenen Gestaltungen. In jedem Zyklus sind die Strophen 2, 4 und 6 figuraliter ausgeführt; demnach sind die ungeradzahligten Strophen (1, 3, 5, 7) choraliter auszuführen. In der Neuedition der Rhau-Sammlungen ist für die Choralanteile die Melodieverision von Lucas Lossius eingetragen – insofern unhistorisch, weil der Rhau-Druck von 1539 stammt, die *Psalmodia* von Lossius aber erst 14 Jahre später erschien. Und Rhaus Konzept lässt sich kaum als Resultat der Reformation auffassen; die Werke, die er unter den Namen Johannes Galliculus und Johannes Alectorius sowie von Adam Rener und Thomas Stoltzer mitteilt, dürften schon spätestens um 1520 entstanden sein⁵⁶. So haben diese Werke viel eher (umgekehrt) als vorreformatorisches Erbe das nachreformatorische Musikverständnis beeinflusst.

Den Ansatz Rhaus konkretisiert Johannes von Lublin für das Jahr 1540 in seiner Orgeltabulatur. Auch er bearbeitet die ungeradzahligten Strophen, aber einschließlich der ersten⁵⁷. So stellt sich die Frage nach dem historischen dänischen Zugang: Konnte es eine Orgelversion wie die polnische geben? Wie verhält sich dazu die gleichartig konzipierte in Rhaus Sammlung? Zur Vertiefung lassen sich drei weitere Konzepte heranziehen: die Kirchenordnung für Mecklenburg (1540/45), das Jespersøn-Graduale von 1573 und die *Cantica sacra* von Franciscus Elerus aus Hamburg (1588)⁵⁸.

54 Vgl. Johan Caldwell/Alejandro Enrique Planchart, Art. »Sequence (i), 11. The polyphonic sequence, (ii) The Renaissance«, in: Grove Music Online (23.11.2015).

55 Quellen: *Graduale Triplex* (wie Anm. 42), S. 198; Lossius (wie Anm. 14), S. 106.

56 Galliculus und Alectorius können als ein und dieselbe Person gelten, vgl. Victor H. Mattfeld, Art. »Galliculus, Johannes«, in: Grove Music Online, 23.11.15; er ist nach 1520 nicht mehr nachweisbar. Das gleiche gilt für Rener; Stoltzer ist 1526 gestorben.

57 Wie oben, Anm. 53.

Die jüngste dieser Vergleichsquellen ist die einfachste: Elerus in Hamburg lässt die sieben Strophen der Sequenz abwechseln mit den sieben Strophen von *Christ lag in Todes Banden*, also der sehr freien deutschen Sequenz-Paraphrase als Strophenlied. Jespersøn zeigt einen ähnlichen Ansatz: Jeweils am Ende der vier unterschiedlichen Strophenkomplexe wird die dänische Version von *Christ ist erstanden* gesungen, allerdings stets nur die erste Strophe, also wie ein Refrain⁵⁹. Die komplexeste Variante wurde für Mecklenburg formuliert, als ein Wechselspiel zwischen Orgel und Kantor. Die Orgel beginnt; der Kantor antwortet stets mit einem Strophenpaar von *Christ lag in Todes Banden*, gefolgt von einer Strophe der lateinischen Ur-Sequenz.

Hier zeigt sich zunächst, dass die frühe lutherische Sequenz weitaus mehr war als ein Gregorianischer Gesang mit anderthalb Minuten Aufführungsdauer; es gab im gesamten Gottesdienst keinen anderen musikalischen Abschnitt, der sich so weit ausbreiten ließ. Allerdings lässt sich aus den Quellen eine klare Alternative herauslesen: Die figuralmusikalischen Anteile werden entweder von der Orgel übernommen oder vom Chor; eine Mischform ist nicht dokumentiert.

Dass die umfänglichste Gestaltung (Mecklenburg) hier die älteste ist, lässt sich liturgisch nicht verwerten; denn in späterer Zeit waren offenbar noch andere Potentiale denkbar. Um 1611 hat der in Hamburg ausgebildete Organist Berendt Petri in seine Tabulatur zwei Orgelstrophen dieser Sequenz eingetragen, die um 1540 noch so weitgehend dem choraliter intendierten Vortrag vorbehalten waren: die Strophen 3 und 5⁶⁰. Zunächst zeigt diese Feststellung, dass Petris Darstellung nicht auf Elerus' Hamburger Graduale bezogen sein kann; sie verweist zugleich darauf, dass die Sequenz-Konzepte weniger stark festgelegt waren, als der in den betrachteten Ordnungen gespiegelte Mainstream es vermuten lässt. Besonders weitreichend (im Hinblick auf den Zeitbedarf) wäre, dass Petris Orgelanteile den figuraliter vorgetragenen Strophen 2 und 4 folgten und insofern choraliter ausgeführte Strophen vorausgingen; ebenso denkbar ist aber, dass sie in einen einstimmigen Gesamtvortrag eingebaut wurden. Klar ist jedoch: Gegenüber der vorreformatorischen Praxis wurde die Sequenz keineswegs eingeschränkt, sondern ausgebaut, um dann aber nach wenigen Jahrzehnten doch überwunden und mit dem umfangreichen vorausgehenden Musikeil aus Alleluja und Graduale zu einem Einzelkomplex verschmolzen zu werden. Für eine musikalische Konkretisierung bot sich die Motettenkunst spätestens der Zeit um 1600 an.

Was also macht man aus all diesen Sequenz-Angaben, um die Riber Praxis möglichst weitgehend zu rekonstruieren? Ein Stück weit kann erneut Thomissøn mit seiner Version im *Psalmebog* helfen: Er gibt die Sequenz in einer fast wörtlichen Übersetzung wieder⁶¹, für die die Melodie subtil auf die prosodischen

58 Zu Mecklenburg vgl. Sehling (wie Anm. 1), hier Bd. V, Leipzig 1913, S. 152 f. (1540/45). Zu Jespersøn (S. 196 bis 199) und Elerus (S. 124 f.) vgl. Anm. 14.

59 Jespersøn (wie Anm. 14), S. 196–199. Engelstoft (wie Anm. 18), S. 69 f. und 84, sieht darin eine von zwei standardisierbaren dänischen Varianten: Entweder sei eine Strophe als Refrain eingeschoben worden oder es seien (demzufolge wie für Mecklenburg definiert) lateinische und dänische Strophenpaare im Wechsel dargeboten worden. Eine Verbindung dieses Modells mit mehrstimmiger Praxis wirkt jedoch unwahrscheinlich, da die Paarbildung nicht mehr nachvollziehbar wäre.

60 Zuzüglich zu Strophe 1; Jeffery T. Kite-Powell (Hrsg.), *The Visby (Petri) Organ Tablature: Investigation and Critical Edition*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1979 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 14–15), Bd. 2, S. 328–333. Zu weiteren Überlegungen (Eisenach) siehe unten.

61 Thomissøn (vgl. Anm. 23), fol. 83^v–85^r. So auch schon in: *En Ny Psalmebog medt flere Psalmer oc Christelige oc Aandelige loffsang* [...], Kopenhagen 1553, fol. XXXI^{r/v}, traditionell Hans Tausen zugeschrieben. Dieses Gesangbuch bietet im Übrigen einen Gottesdienstverlauf, der an dieser Stelle nicht weiterhilft: Sämtliche Gesänge sind ins Dänische übersetzt. Die Osterliturgie (fol. XXVIII^v–XXXIII^v) beginnt demnach mit einem Introitus auf die Melodie *Cum Rex gloriae* (*Christus som for oss hid til Jorderig kom*), einem Kyrie-Tropus (Kyrie, *Gud fader forbarme dig offuer oss*), wird ohne Gloria-

Bedingungen des Dänischen abgestimmt ist – ein Zugang, der sich so in der Praxis Luthers nicht findet. Also stand für sein Verständnis hier (ähnlich wie im dänischen Kyrie) die liturgische Melodie im Vordergrund. Doch *Den Danske Psalmebog* war wiederum für das ganze Land gedacht, nicht spezifisch für die Kirchen mit lateinischen Schulen. Für eine solche – und Thomissøn als Akteur – liegt es daher nahe, keinerlei volkssprachigen Einsprengsel anzunehmen; in der Kirchenordnung finden sich keine Hinweise auf eine sprachliche Mischung zwischen dänisch-einstimmigen und lateinisch-mehrstimmigen Strophen. So lässt sich hier tatsächlich vom Konzept der Rhau-Neuedition des 20. Jahrhunderts ausgehen, es ist also an ein Abwechseln der figuraliter gestalteten Stücke mit der auch von Lossius übermittelten Choralversion zu denken. Beide Bücher gehörten zum liturgischen Bestand der Riber Kathedralschule; die Interaktion lässt sich als große Variante des Abwechselns verstehen, das Thomissøn im *Psalmebog* realisiert. Möglicherweise aber leitete die Orgel die Strophenfolge der Sequenz ein; denkbar ist zudem, dass die Orgelanteile – als Einleitungen von figural musizierten Strophen – ähnlich umfangreich waren, wie es die Orgeltabulatur des Jan z Lublina zeigt.

Resümee

Tatsächlich lassen sich also Bedingungen ermitteln, unter denen die Figuralmusik der frühen lutherischen Notendrucke bruchlos und schlüssig in einem Gottesdienstformular aufgehen konnte. Hierzu vermittelt die Riber Konstellation einen weit überregionalen, exemplarischen und bis ins Detail konkretisierten Zugang. Die Bedeutung dieses Materials lässt sich durch einen Vergleich mit einer anderen, außerordentlich gut dokumentierten Konstellation verdeutlichen: den Verhältnissen in Eisenach. Dem Bericht des Musculus über seine Erlebnisse am Sonntag Cantate 1536 lässt sich das Repertoire des sogenannten *Eisenacher Kantorenbuches* zur Seite stellen⁶². Doch die Rekonstruktionsbedingungen sind komplexer, teils weil das Musikrepertoire des Buches sich nicht so weitgehend mit der Wittenberger Liturgie zur Deckung bringen lässt wie das Riber Material (so dass die konkrete gottesdienstliche Realisierung weitaus größere Detailprobleme mit sich bringt), teils weil für die deutlich größeren Orgelanteile, von denen Musculus spricht, keine Orgelmusik der Zeit greifbar ist.

Stets dann, wenn Mehrstimmigkeit ins Spiel kam, trat im frühen lutherischen Gottesdienst zwingend das Volkssprachige in den Hintergrund; Figuralmusik ließ sich im Hauptgottesdienst zunächst nur dort realisieren, wo das Lateinische im Fokus stand. Und entsprechend war die Beteiligung der Gemeinde an der Musik verschwindend gering. Wie weit hier die Fiktion reicht, wird im Vergleich mit der reformierten Praxis der niederländischen Nordprovinzen Fryslân und Groningen deutlich. Seit der Reformation von 1580/1594 war der Gemeindegesang nach dem Genfer Psalter vorgesehen; doch auf lange

Erwähnung mit einem Graduale auf die Melodie *Sedit Angelus* fortgesetzt (offenkundig zwei Versionen, eine lange, *Gudz Engel klar oc huid*, und eine kurze, *Gudz Engel sider hoss Graffen*), ehe die Sequenz erreicht ist (zwei Versionen, dazwischen abgedruckt *Christ stod op aff dode*, eine dänische Strophe nach *Christ ist erstanden*). Im Gegensatz zu den Wittenberger Dokumenten wird eine Communio ausdrücklich erwähnt, allerdings mit dem Untertitel »En Lofsang aff Christo opstandelse« (»Ein Lobgesang von Christi Auferstehung«); es handelt sich um *Christ laa in Dødzens bonde* (*Christ lag in Todes Banden*).

62 Im Überblick vgl. Otto Schröder, *Das Eisenacher Cantorenbuch*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 14 (1931/32), S. 173–178. Die Liste ist jedoch irreführend, da der Werkbestand offensichtlich nicht in Beziehung zu den liturgischen Bedingungen gesetzt wurde; auf diese Weise wird zumeist nur der Introitus als eigenes Stück identifiziert, nicht aber der – ebenfalls in der Quelle vorhandene – jeweils anschließende Alleluja-Gesang des Propriums.

Zeit beherrschte kaum jemand im Gottesdienst die Melodien. Zu den Bemühungen darum, sie den Gemeindegliedern nahezubringen, gehörten Orgelkonzerte mit den einschlägigen Liedvariationen, am Samstagabend ebenso wie vor dem Gottesdienst, in Städten wie auf dem Land⁶³. Als um 1615 in ländlichen Gegenden die Melodiekennntnis noch immer nicht gewährleistet war, wurden die ersten Vorschläge zur Orgelbegleitung offiziell formuliert, 1631 dann nochmals wiederholt⁶⁴. Als Ursache der Missstände wurde besonders auf das extrem langsame Gesangstempo verwiesen, zugleich aber die rhythmisch-textliche Vielfalt der Gesänge angesprochen. Die letztere erschwerte es den Gemeinden, sich die Gesänge anzueignen, das erstere, überhaupt den Textsinn zu verstehen. Offensichtlich beziehen sich beide Aspekte jedoch auf denselben Umstand: Das Tempo dürfte deshalb so langsam gewesen sein, weil die Komplexität der Melodien und die aus ihr resultierenden falschen Töne einen schnelleren Vortrag nicht ermöglichten. Eine Orgelbegleitung könne, so wurde argumentiert, also zu einer Stützung und Beschleunigung des Liedgesangs führen – so weit, dass sich den Gemeinden erstmals der Textsinn erschlosse. Nie hat es Berichte dieser Art aus lutherischen Gottesdiensten gegeben, zweifellos mit gutem Grund: Die Entwicklung eines Gemeindelieds erstreckte sich über einen sehr viel längeren Zeitraum; zu Luthers Konzepten gehörte jene Radikalität Calvins gerade nicht. Vor allem auf dem Land, fern vom Lateinischen, kann es kein dominantes Gemeindelied gegeben haben, sondern neben »dem Glauben« vor allem wenige Lieder des Schulmeisters bzw. Küsters, dem – quasi als Nachfolger der Choralschola – eine zentrale Funktion im Gottesdienst zuwuchs⁶⁵; diese Rolle konnte er mit seinen Schülern teilen, denen er mit Hilfe der Gesangbücher ein einstimmiges Repertoire nahebrachte.

Zugleich lebte aber auf dem Gebiet der Mehrstimmigkeit ein umgewidmetes Erbe der vorreformatorischen Praxis fort. Die zentralen Komponisten der *Officia Paschalia* Rhaus waren vor 1526 gestorben⁶⁶, allzu viel reformatorischen Geist kann man von den Werken nicht erwarten. Galliculus war seit 1505 in Leipzig nachweisbar, Renner zog 1517 von Torgau nach Altenburg, und für Stoltzer sind die Verbindungen zum Reformatorenkreis noch vager. Geringfügig anders sieht dies für Conrad Rein aus, der 1514 aus Nürnberg als Kapellchef an den Hof Christians II. nach Kopenhagen berufen wurde – gemeinsam mit Michael Schelkopf, der 1522 in Stockholm starb, und Heinrich Faber, dem Musiktheoretiker und späteren Rektor in Naumburg und Braunschweig⁶⁷. Der König hatte sich Ende 1520 einen Hofprediger aus Wittenberg schicken lassen⁶⁸. Das Wirken Reins wäre insofern als Teil eines Geschehens

63 Nicht nur im Umkreis Sweelincks in Amsterdam: Für Beispiele aus Fryslân vgl. Auke Hendrik Vlagsma, *De Friese orgels tussen 1500 en 1750*, Leeuwarden 2003, S. 246 (Sneek, 1602) und 349 f. (Stavoren, 1610). Ferner Jan Roelof Luth, »Daer wert om 't seerste uytgekreten«: *bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse Gereformeerde protestantisme +/- 1550 – +/- 1852*, 2 Bde., Diss. Groningen 1986, Kampen 1986, hier Bd. 1, S. 211 f.: zu Utrecht 1609 (zu spielen waren vor dem Gottesdienst mindestens fünf oder sechs Strophen des bevorstehenden Psalms) bzw. Hoorn 1612.

64 Luth (wie Anm. 63), Bd. 1, S. 213 (zur didaktischen Funktion des Psalmenspiels); S. 215 (zu den Vorstößen, die der Pastor Theodor Roemeling zur Behebung elementarer Probleme im Psalmengesang bei den Nationalen Synoden in Dordrecht 1618/19 und 1631 vorbrachte; vgl. auch die Textwiedergabe ebd., S. 423–433, besonders S. 431 f.).

65 Für Dänemark Abrahamsen (wie Anm. 18), S. 71.

66 Zuletzt Thomas Stoltzer, zuvor Adam Renner um 1520 in Altenburg, Johannes Galliculus wohl 1525 als Thomas-kantor in Leipzig.

67 Friedhelm Brusniak, *Zur Identifikation Conrad Reins als Leiter der Hofkantorei König Christians II. von Dänemark*, in: Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 8 (1999), S. 107–113.

68 Martin Reinhard; schon zuvor ist auf die Stellung des Reformkatholiken Poul Helgesen zu verweisen. Vgl. Martin Schwarz Lausten, *Den hellige stad Wittenberg: Danmark og Lutherbyen Wittenberg i reformationstiden*, Kopenhagen 2002, S. 31–34 (Helgesen) und 36–39 (Reinhard).

zu sehen, das sich am dänischen Hof parallel zu den reformatorischen Ereignissen in Wittenberg ergab, somit als kleines Schlüsselereignis »lutherischer« Musikkultur. Zwar sind keine Quellen mit Musik Reins aus Dänemark überliefert⁶⁹; doch wenn die Hofkantorei in jener Zeit in der Messe figuraliter musizierte, dürfte das Ergebnis eng mit dem verwandt gewesen sein, was Rhau 1539 kompilierte und was noch um 1560 Riber Festtagspraxis war – und damit, was der Riber Bischof der Zeit um 1560, Hans Tausen, in seiner Studienzeit der 1520er Jahre in Kopenhagen und in Wittenberg erlebt hatte.

Thomissøn wird diese Zusammenhänge kaum übersehen haben. Die Altersfrage des Repertoires, das schon Rhau quasi aus dem Nachlass der Komponisten zusammengetragen hatte, spielte für ihn keine erkennbare Rolle; sie war, schlicht gesagt, liturgische Musik, insofern auf einer Stufe mit gregorianischen Melodien stehend.

⁶⁹ Zum differenzierten Überblick über die Quellenlage vgl. Friedhelm Brusniak, *Conrad Rein (ca. 1475–1522) – Schulmeister und Komponist*, Wiesbaden 1980 (Neue musikgeschichtliche Forschungen 10), S. 145–161.

Anhang

Tabelle 1: Gottesdienstordnungen für Wittenberg, 1526–1536

Luther 1526	Kirchenordnung für die Stadt Wittenberg, 1533	Wolfgang Musculus, Itinerar: 28.05.1536
Geistlich Lied oder Psalm (I. Ton) <i>Psalm 34 dt., choraliter</i>	[benedictus Scharie mit seiner kurzen antiphon, dar-nach] einen introitum, zu zeiten lateinisch, zu zeiten deutsch, welches soll sein ein deutscher psalm.	ludebatur Introitus in organis succinente choro latine
Kyrie (I. Ton): dreimal (nicht neunmal)	Darnach das rechte kyrie dreimal, oder zu zeiten, besonders uf die feste, ein anders neunmal, wie gewonlich. Auf das schlechte kyrie singet man nicht gloria in excelsis deo, sondern auf andere [an Festtagen]	ludebatur in organis et vicissim canebatur a pueri kyrie eleison, quo completo cantabat minister gloria in excelsis, quod canticum vicissim complebatur in organis et choro
Priester (zum Altar): Kollekte	Darnach lisset der priester ein deutsch collect zum altar gewandt	minister in altari: Dominus vobiscum, respondebat chorus et cum spiritu tuo collecta eius diei latine,
Priester (zum Volk): Epistel (VIII. Ton)	und singet die epistel zum volk gewendet.	deinde succinebat Epistolam latine,
Geistlich Lied „mit dem gantzen Chor“: <i>Nun bitten wir den Heiligen Geist</i>	Nach der epistel singen die kinder ein gewonlich alleluia lateinisch, zu zeiten auch ein gradual, darnach ein deutsch lied aus der heiligen schrift, welchs wol allein umb der kurz willen mag gesungen werden.	post ludebatur in organis subiungente choro <i>Herr Gott vatter wohn uns bey</i>
	Sequenz: a) 25.12. – 2.2.: Grates nunc omnes b) Ostern bis Himmelfahrt: Victimae paschali c) Pfingsten: Veni sancte spiritus d) [weitere Einzelregelungen]	
Priester (zum Volk): Evangelium (V. Ton)	Priester (zum Volk): Evangelium	Evangelium eius dominice [...] latine
„Die gantze Kirche“: <i>Wir glauben all an aynen Got</i>	Priester zum Altar: Credo in unum Deum Schüler: patrem lateinisch, alsdan mit dem volk wir glauben alle an einen gott. (oder das letzte allein „um der kurz willen“)	ludebatur in organis et a choro subjungebatur, <i>wir glauben all an eynen Gott</i>
Predigt	Predigt Nach der predigt singet man da pacem lateinisch und deutsch.“	concio

Auf der Kanzel oder vor dem Altar: „öffentliche paraphrasis des vater unsers, und vermanung ...“	Darauf lisset der priester vor dem altar ein deutsch versikel und collectam oder aber singet sonst ein deutsch lied vom feste one collecten.	[oratio] dominica Germanice decantata
Einsetzungsworte (gesungen)	Priester betet das Vater unser für die ganze gemein	verba Coenae [...] germanice decantabat
Konsekration und Darreichung erst des Brotes, dazu „sing man“: Deutsches Sanctus, Gott sei gelobt, Jesus Christus unser Heiland	Einsetzungsworte; Konsekration von Brot und Wein	primum de pane [...], eleuabat cum sonitu tintinabuli similiter et de calice [ebenso]
Dann Konsekration und Darreichung des Kelchs dazu „sing was übrig ist“ oder „dz teutsch Agnus dei“	Ausreilung des Abendmahls „Weil das volk communicirt, singt man sanctus; agnus dei; Jesus Christus unser heiland; got sei gelobt; das deutsch confitebor tibi; pange lingua lateinisch und dergleichen, auch deutsche gesenge ...“	Ausreilung des Abendmahls „Sub communiōne canebatur Agnus Dei latine“, danach „germanicum canticum. Jesus Christus etc. Gott sey gelobet etc.“
Kollekte mit Segen	Deutsches Agnus Dei Kollekte mit Segen	decantata Germanica quadam gratiarum actione benedictionem subiungebat <i>Der Herr erleucht sein angesicht Über euch</i> etc.

Tabelle 2: Ribe Katedralskole, Notenbestände bis ca. 1580

Quelle: Viborg, Landsarkivet for Nørrejylland, C-0638 (Ribe Katedralskole), Nr. 141. Grau hinterlegt: Anschaffungen der Zeit nach dem Wirken Hans Thomissøns (1557–61)

Nr.	Komponist, Titel	Jahr, Ort	erworben	Bemerkungen; RISM
01	Clemens non Papa: Missae quatuor	1558 Leuven	1558: Hans Thomissøn	RISM A/I: C 2667, 2670, 2672, 2674
02	Missæ aliquot calamo exaratæ in grandi pervetusto libro	Manuskript?		„unus liber“. Nicht identifizierbar
03a	Georg Rhau: Libri 4 Officiorum de festis	1545 Wittenberg	1542–1550: Johan Pedersen Grundit	Proprium missae. RISM B/I: 1545 ⁵ . Mit 3b zusammengebunden von Thomissøn
03b	Georg Rhau: Officia paschalia	1539 Wittenberg	1542–1550: Johan Pedersen Grundit	Proprium missae. RISM B/I: 1539 ¹⁴ . Mit 3a zusammengebunden von Thomissøn
04a	Libri VI Motetorum Norimbergensium, Josquini et aliorum	NN Nürnberg	1542–1550: Johan Pedersen Grundit	Vermutlich „Novum et insigne opus musicum“, RISM B/I: 1537 ¹ . Vorwiegend Vesper. Mit 4b zusammengebunden von Thomissøn

04b	Balthasar Resinarius: Responsorium 80 de tempore et festis	1544 Wittenberg	1542–1550: Johan Pedersen Grundit	Vesper. RISM A/I: R 1196. Mit 4a zusammengebunden von Thomissøn. Druckort laut Repertoireliste irrtümlich „Nürnberg“
05a	Libri III Hymnorum sacrorum	1542 Wittenberg		RISM B/I: 1542 ¹² . Eine 4. Stimme folgt der Sexta Vox von Nr. 4a. Mit 5b zusammengebunden von Thomissøn
05b	Johann Walter: Wittenbergisch deutsch Geistlich Gesangbuchlein	1544 Wittenberg		RISM A/I: W 171 (wegen der Titelformulierung). Mit 5a zusammengebunden von Thomissøn
06a	Libri IIII[I] Carminum divinorum de festis	1550 Nürnberg?	Stiftung Johan Frandsen	RISM B/I: 1550 ² ? Mit 6b/6c
06b	Selectissimae symphoniae	1546 Nürnberg	Stiftung Johan Frandsen	RISM B/I: 1546 ⁸ . An 6a angebonden
06c	Seltzamer teutscher Gesang	1544 Nürnberg	Stiftung Johan Frandsen	Weltlich. RISM B/I: 1544 ¹⁹ . An 6a angeb.
07	Libri IIII [V?] Cantionum seu Motetorum	NN Antwerpen	1561–1569: Laurentius Ægidius	Bibliographische Angaben nicht eindeutig
08	Libri IIII officiorum & cantionum variarum	?	1550–1557: Jacob Sørensen	Titel vor 1557 nicht identifizierbar: vermutlich lokale Sammlung („calamo exaratae“)
09	Libri alii V	?	1575: Petrus Hegelund	nicht identifizierbar
10a	Magnificat octo tonorum, variatum vocibus XXIIII	„Nürnberg“		Erscheinungsort vielleicht eher „Wittenberg“, Werkzahl „25“: Georg Rhau, 1544 ⁴
10b	Gallus Dressler: Cantiones 90	1570 Magdeburg	1569–1580: Petrus Hegelund	RISM A/I: D 3520. Zusammengebunden mit 10b/c
10c	Gallus Dressler: XVI Gesang	1570 Magdeburg	1569–1580: Petrus Hegelund	RISM A/I: D 3524. Angebonden an 10a
10d	Martinus Peudargent et al.: Motetten		1569–1580: Petrus Hegelund	RISM A/I: M 781/782? Angebonden an 10a
11	Heinrich Finck: Practica musica	1556 Wittenberg	1557–1561: Hans Thomissøn	Lehrbuch. RISM B/VI, S. 317
12	Lucas Lossius: Psalmodia	1553 ff. Nürnberg	1550–1557: Jacob Sørensen	Liturgie. RISM B/VIII, 1553 ¹⁰ ff. Druckort laut Repertoireliste irrtümlich „Wittenberg“
13	Graduale	1495 (Manuskript)		
14	Hans Thomissøn: Den Danske Psalmebog	1569	[1569–1580: Petrus Hegelund]	
15	Niels Jespersson: Gradual, Sangebog paa Latine oc Danske	1573	[1569–1580: Petrus Hegelund]	Von der Kirche bezahlt

<p>Catalogus Librorum SCHOLAE RIPENSIS, quorum penes Iudice- Forem est asservatio.</p>	
<p>LIBRI MUSICI.</p>	
<p>In folio, bonden i. Kod. f. 1. r. Unus Liber.</p>	<p>MISSAE Quatuor Clementis non Papa, Lovanii simul impressae: quas comparavit in Schola Ripensis usum, M. Johannes Thomas Ripensis A. 1558.</p>
<p>In folio, v. d. i. Kod f. 1. r. Unus Liber.</p>	<p>MISSAE aliquot calamo exaratae in grandi pervetusto libro.</p>
<p>In Quarto, Libri III, G. 1. r. l. i. M. Johann. Tho. missen Kod. v. d. i. r. v. d. i. f. 1. r. Papp.</p>	<p>Libri quatuor OFFICIORUM de festis, Witeberga impressi apud Ge- org. Rhau. Item, OFFICIA Paschalia, excusa apud eandem.</p>
<p>In Quarto, Li- bri VI. Compingit eleganter curavit M. Johannes Tho- ma, v. d. i. f. 1. r. Papp. q. n.</p>	<p>Libri VI. MOTETORUM NORIM- bergensium, JOSEPHINI & aliorum, Item Responsoriorum 80 de tempore & festis, Autore Baltazaro Resinario, NORIBERGAE. Hoc opus Musicum comparavit Schola, cum Libris Officiorum, D. Joh: Petri Grundit.</p>

Liber Scholae Ripensis, Übersicht über die Musikalien der Kathederschule in Ribe bis ca. 1580, oberer Teil der 1. Seite