

Schütz-Jahrbuch 1998



20.
1998

SLUB Dresden

MZ 8°

414

Bärenreiter

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

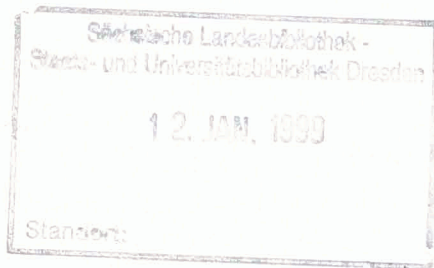
in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD,
WOLFRAM STEUDE

20. JAHRGANG 1998



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 1998



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1998 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1424-0

ISSN 0174-2345



INHALT

REFERATE DES SCHÜTZ-FESTES FLENSBURG 1997

Siegfried Oechsle (Kiel): Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard	7
Helmut Well (Kiel): Christoph Bernhards „Aequatio modorum“ und die „reale Beantwortung“	25
Peter Wollny (Leipzig): Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“	59

FREIE BEITRÄGE

Werner Breig (Erlangen): Zum Werkstil der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz (Teil 2)	77
Gregory S. Johnston (Toronto): „Der Schein trügt“: A Reappraisal of Johann Hermann Schein's Funeral Lieder	95
Markus Rathey (Münster): Gaudium christianum. Michael Altenburg und das Reformationsjubiläum 1617	107
Elisabeth Rothmund (Paris): „Dafne“ und kein Ende: Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlte erste deutsche Oper	123
Otfried von Steuber (Marburg): Ein Brief von Philipp Dulichius an den Bürgermeister von Stralsund	149
Wolfram Steude (Dresden): Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche	155
Die Verfasser der Beiträge	165

ABKÜRZUNGEN

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AMI	<i>Acta musicologica</i>
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
BzMw	<i>Beiträge zur Musikwissenschaft</i>
BuxWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. [...] Hrsg. von Georg Karstädt, Wiesbaden 1974</i>
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950</i>
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DVfLG	<i>Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte</i>
ed., eds.	edited/ editor, editors
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
H.	Heft
HmT	<i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i>
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)</i>
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
JbLH	<i>Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie</i>
JMT	<i>Journal of Music Theory</i>
JRMA	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
Kgr.-Ber.	Kongreßbericht
KmjB	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949-1986</i>
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.</i>
MPG	Jacques Paul Migne (Hrsg.), <i>Patrologiae cursus completus, series graeca</i> , 166 Bände, Paris 1857-1866
mschr.	maschinenschriftlich
MschrfGkK	<i>Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst</i>
Mth	<i>Die Musiktheorie</i>
MuK	<i>Musik und Kirche</i>

NBA	Johann Sebastian Bach, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig u. Kassel 1954 ff.
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
NHdb	<i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , Wiesbaden und Laaber 1980-1995
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
ÖMZ	<i>Österreichische Musikzeitschrift</i>
RiemannL	Hugo Riemann, <i>Musiklexikon</i> , 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959-1975
RILM	<i>Répertoire International de Littérature Musicale</i>
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig Jahrbuch Peters 1985 bzw. 1986/87)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	<i>Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.)</i> , Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...] 1985, <i>Kopenhagen 1989</i>
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1-16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968-1974
SIMG	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
s. n.	sine nomine
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
STMf	<i>Svensk tidskrift för musikforskning</i>
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
VfMw	<i>Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft</i>
vol., vols.	volume, volumes
WaltherL	Johann Gottfried Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/III)
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>

Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard

von

SIEGFRIED OECHSLE

I

In der Geschichte der Musikwissenschaft hat es wohl kaum eine Theorie der Werkinterpretation gegeben, die mit einem derart universellen Geltungsanspruch aufgetreten wäre wie die „Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren“¹. Sie stellt eine Gründung des 20. Jahrhunderts dar und wurde von Autoren wie Arnold Schering², Heinz Brandes³, Hans-Heinrich Unger⁴, Wilibald Gurlitt⁵, Arnold Schmitz⁶, Hans Heinrich Eggebrecht⁷ und anderen⁸ aus historischen Quellen zusammengetragen und systematisiert. Diese „Lehre“ schien, indem sie sowohl fundamentale als auch detaillierte Zusammenhänge zwischen rhetorischen und musikalischen Kategorien dingfest machte, ein sicheres hermeneutisches Fortkommen von den rauen Gründen der satztechnischen Analyse hinauf zu den Höhen musikalischer Exegese zu garantieren. Denn sie betraf nicht nur „every level of musical thought, whether involving definitions of styles, forms, expression and compositional methods, or various questions of performing practice“⁹. Überhaupt rührte diese kunsttheoretische Allianz in der Sicht etwa eines Arnold Schering an die

1 Als „Rhetorisch-musikalische Figur“ taucht der Begriff zuerst bei Johann Gottfried Walther auf (WaltherL, Art. *Anaphora*, S. 34).

2 Arnold Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *KmJb* 21 (1908), S. 106-114; ders., *Bach und das Symbol*. 2. Studie: *Das „Figürliche“ und „Metaphorische“*, in: *BJ* 1928, S. 119-137.

3 Heinz Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin 1935.

4 Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, Reprint Hildesheim 1969 (= *Musik und Geistesgeschichte*. Berliner Studien zur Musikwissenschaft 4).

5 Wilibald Gurlitt, *Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*, in: *Helicon* V (1944), S. 67-86. Wiederabdruck in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Teil 1: *Von musikgeschichtlichen Epochen*, Wiesbaden 1966 (= *Beihefte zum AfMw* 1), S. 62-81.

6 Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, Nachdruck Laaber 1976 (= *Neue Studien zur Musikwissenschaft* 1); ders., Art. *Figuren, musikalisch-rhetorische*, in: *MGG* 4 (1955), Sp. 176-183.

7 Hans Heinrich Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 57-69.

8 Bibliographische Hinweise bei George J. Buelow, *Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: a Selective Bibliography*, in: *Notes* 30 (1973/74), S. 250 ff.; ders., Art. *Rhetoric and Music*, in: *New GroveD* 15, S. 793-803, bes. 802 f.; Hartmut Krones, Art. *Musik und Rhetorik*, in: *MGG* 2, Sachteil 6 (1997), Sp. 814-852.

9 Buelow, *Rhetoric and Music* (wie Anm. 8), S. 793.

„tiefsten Zusammenhänge von Sprache und Musik“¹⁰. Hans Heinrich Eggebrecht, der 1957 in einem Aufsatz *Über Bachs geschichtlichen Ort*¹¹ die Vielzahl der relevanten musiktheoretischen Schriften und der darin genannten Figuren hervorhob¹², vertrat die These, es sei dem Komponisten als einem „Musicus poeticus“ um mehr als nur um die affektbetonte expressio textus gegangen. Die „Figurenlehre der Musica poetica als das bedeutungsvollste Ergebnis der Verbindung von Musik und Rhetorik“¹³ ziele vielmehr danach, „die Bedeutungsbestimmtheit, die Sprachfähigkeit der Musik zu erreichen, um sie als ein Mittel der Explicatio textus zur Verfügung zu haben“¹⁴. Gelänge es, die „Bedeutungsbestimmtheit“ der Figuren zweifelsfrei nachzuweisen, dann bekäme die musikalische Werkbetrachtung geradezu ein hermeneutisches Universalinstrument in die Hand. Wären die dauerhaften Verbindungen von musikalischen Strukturen und textlichen Inhalten erst einmal gefunden, ließen sie sich auch zu exegetischen Katalogen auflisten.

Im Zentrum der in den ersten Dekaden dieses Jahrhunderts einsetzenden Bemühungen um eine rhetorisch-figürliche Werkinterpretation stand neben Schütz vor allem Bach. Während die metaphorischen Bemerkungen in Philipp Spittas großer Bach-Biographie noch als eine Überhöhung analytischer Beobachtungen im Geiste romantischer Poetisierung gelten konnten, war in Albert Schweitzers Bach-Buch von 1908 bereits der Versuch zu beobachten, musikalische „Elemente“ und „Formeln“ zu einer Art Wörterbuch der „Bachschen Tonsprache“¹⁵ zu ordnen. Unbehagen bei den Zeitgenossen mußte jedoch die fehlende historische Legitimation von Prägungen wie „Schmerz-“ und „Freudenmotive“ oder „Seligkeitsrhythmen“¹⁶ hervorrufen. Diesem Mangel an Objektivität und historischer Absicherung schien die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren abzuhelpfen. Mit ihr lockte der authentische, nicht durch den klassisch-romantischen Werkbegriff kontaminierte Zugang zur älteren Musikgeschichte.

Obwohl die gedruckten Zeugnisse einer systematischen Übertragung rhetorischer Figurennamen auf konkrete Bestandteile des musikalischen Satzes nur aus einem Zeitraum von weniger als 200 Jahren stammen – die Spanne wird von Joachim Burmeisters *Musica poetica* (1599-1606)¹⁷ und Johann Nikolaus Forkels *All-*

10 Schering, *Bach* (wie Anm. 2), S. 125. Besonders für Bach habe, so Schering, „die musikalische Metaphorik zum innersten Wesen der Musik“ gezählt (ebd., S. 127).

11 Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, in: DVfLG 31 (1957), S. 527-556. Wiederabdruck in: Walter Blankenburg (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970 (= Wege der Forschung 170), S. 247-289.

12 Die Rede ist von 27 Traktaten und von einem „Bestand von etwa 100 Figuren“ (ebd., S. 270 f.). Dietrich Bartel kommt in seinem *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (Laaber 1985) der Sache nach auf etwa 90 Figuren.

13 Eggebrecht (wie Anm. 11), S. 270.

14 Ebd., S. 276.

15 Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1954 (1/1908), S. 421. Obwohl Schweitzer dem „schematischen Katalogisieren der Bachschen Themen“ nicht das Wort reden wollte (ebd.), förderten seine Ausführungen die Verbreitung von semantischen Stereotypen in der Motiv- und Themenanalyse recht nachhaltig.

16 Ebd., S. 461 ff.

17 Joachim Burmeister, *Hypomnematum Musicae Poeticae [...] Synopsis*, Rostock 1599; ders., *Musica autoschediastiké [...]*, Rostock 1601; ders., *Musica poetica [...]*, Rostock 1606. Vollständige Titel bei Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel u. a. 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5), S. 55 f.

gemeiner Geschichte der Musik (1788) markiert¹⁸ –, wagte man sich im Schutze der postulierten „Grundlageneinheit“¹⁹ von Musik und Rhetorik zunächst auf umliegendes und dann auf immer entfernteres Gebiet. Waren die Figuren erst einmal erfaßt und der jeweilige Zusammenhang zwischen satztechnischem Sachverhalt und rhetorisch-textlichem Sinn beschrieben, konnten analoge musikalische Wendungen als Beweis dafür dienen, daß der Komponist „gewissermaßen mit der Rhetorik in der Hand“²⁰ zu Werke gegangen war. Die Existenz oraler Traditionen und die hohen Verluste der zumeist handschriftlich fixierten Kompositionslehren wurden in aller Regel dafür verantwortlich gemacht, daß entsprechende musiktheoretische Zeugnisse fehlten. Obwohl keine italienischen Quellen zur Figurenlehre überliefert sind²¹, wurde der Versuch unternommen, deren Existenz in der Praxis an Werken Cavalieris, Monteverdis oder Carissimis zu dokumentieren²². Und trotz der genuinen Bindung der Doktrin an die Vokalmusik blieben Deutungsexkurse auf das Gebiet der Instrumentalmusik nicht aus. So scheint denn die musikalische Figurenlehre einem Quellfluß im Karst zu gleichen: Ihre Wege beginnen irgendwo vor Dufay²³ und reichen vielleicht sogar bis Schubert und Schumann²⁴, verlaufen jedoch über große Strecken unterirdisch.

II

Die Einsprüche gegen die hegemonialen Geltungsansprüche dieser Methode, die im wissenschaftlichen Grenzbereich nicht selten zu einem assoziativen Wildwuchs des Aus- und Unterlegens verkam, ließen erstaunlich lange auf sich warten. Zunächst stellte Carl Dahlhaus die allegorischen Funktionen zur Seite und unterzog

18 Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* 1, Leipzig 1788, S. 53-59 (§§ 104-119 der „Einleitung“).

19 Gurlitt (wie Anm. 5).

20 Unger (wie Anm. 4), S. 124.

21 Zu den Ausstrahlungen der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre in die Musiktheorie des süddeutschen und österreichischen Raums siehe Hellmut Federhofer, *Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: AML 65 (1993), S. 119-133.

22 Buelow, *Rhetoric and Music* (wie Anm. 8), S. 799 f. (Beispiele 19, 21, 23); Günther Massenkeil, *Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis*, Diss. phil. Mainz 1952 (mschr.); Theophil Antonicek, *Emilio de'Cavalieri und seine „Rappresentazione di anima e di corpo“*, in: ÖMZ 24 (1969), S. 445-449.

23 Schmitz (*Figuren*, wie Anm. 6, Sp. 176) war davon überzeugt, die „Praxis der mehrstimmigen Musik“ habe „mindestens seit Dufay bereits über musikalisch-rhetorische Figuren“ verfügt. Vgl. auch Rudolf Flotzinger, *Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire?*, in: Theophil Antonicek u. a. (Hrsg.), *De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, Kassel u. a. 1975, S. 1-9.

24 Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Vom Weiterleben der Figurenlehre im Liedschaffen Schuberts und Schumanns*, in: Augsburger Jb. für Musikwissenschaft 1989, S. 105-126. – Peter Gülke (*Die Gegen-Sinfonie. Schuberts Große C-Dur-Sinfonie als Antwort auf Beethoven*, in: ÖMZ 52 [1997], S. 22-31, hier S. 23 u. 28) findet in Schuberts Kammermusik und Symphonik Figuren wie den *passus duriusculus* oder den *circulus* und spricht ihnen die Bedeutung des „Todessymbols“ bzw. der „himmlischen Freude“ zu.

die musiktheoretischen Aspekte der Figurenlehre einer genaueren Prüfung²⁵. Da dieser Blickwinkel sich auf das Verhältnis der Figurenlehre zur traditionellen Kontrapunktlehre richtete, mußte sich das Gesichtsfeld notwendig auf Umfang und Legitimation des Dissonanzgebrauchs verengen – daß Dahlhaus den Figurbegriff des Schütz-Schülers Christoph Bernhard zum Gegenstand seiner Untersuchungen wählte, entsprang folgerichtig diesem Ansatz, lautet der Kern von Bernhards Definition doch: „*Figuram* nenne ich eine gewisse Art die *Dissonantzen* zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des *Componisten* Kunst an den Tag legen“²⁶. Im Hinblick auf all jene Figuren, die über die wenigen Fundamentalfiguren hinausgingen, behauptete Dahlhaus, die „Figurennamen“ seien „nur begriffliche Notlösungen für noch nicht durchschaute musikalische Phänomene“, Regelverstöße, die kontrapunktisch noch nicht legitimierbar waren. Die Kodifizierungsversuche durch Begriffe aus der Rhetorik entsprächen indessen einer Tendenz zur Normalisierung des Lizenziösen und spiegelten letztlich auch die Zerstörung der Möglichkeit wider, an den Regelverstoß eine semantische Bedeutung zu knüpfen: Was nicht mehr bewußt wahrgenommen werde, könne auch nicht zum „Sema“, zum musikalischen Zeichen, ungedeutet werden²⁷. Das gehorcht einer Denkfigur des Formalismus: Das jeweils Neue einer musikhistorischen Struktur sinkt allmählich in den Traditionsbestand ab und wird schließlich nicht mehr als diskretes Merkmal rezipiert. Die Figurenlehre fungiert in dieser Sicht als eine Art terminologischer Zwischenspeicher der Kontrapunktgeschichte. Allegorische Zwecke sind in diesem Prozeß zwar prinzipiell möglich, bleiben jedoch akzidentell und kurzlebig.

Arno Forcherts gründliche Untersuchung der nachweisbaren historischen Zusammenhänge zwischen *Musik und Rhetorik im Barock*²⁸ führte zu der Erkenntnis, daß die rhetorische Kunstlehre, wie sie an den protestantischen Lateinschulen in Deutschland unterrichtet wurde, weder institutionell noch intellektuell an Pädagogik und Praxis des Komponierens heranreichte. Man könnte demnach beinahe den Eindruck gewinnen, die Häufigkeit von Analogien und terminologischen Entlehnungen der Theoretiker verhalte sich umgekehrt proportional zum Einfluß der rhetorischen Disziplin auf die konkrete Geschichte des Komponierens. Dafür zeigen Forcherts Ausführungen zu den musiktheoretischen Funktionen der Figuren einen zentralen, bislang noch viel zu wenig beachteten Sachverhalt. In der ersten systematisch exponierten Figurenlehre der Musikgeschichte, der in den Jahren von 1599 bis 1606 erschienenen *Musica poetica* des in Rostock tätigen Kantors Joachim Burmeister, zielt der Figurbegriff keineswegs auf die Tradition der bildlichen Wortver-

25 Carl Dahlhaus, *Die Figurae superficiales in den Traktaten Christoph Bernhards*, in: Kgr.-Ber. Bamberg 1953, Kassel u. a. 1954, S. 135-138.

26 Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, Kassel u. a. 2/1963, S. 63. – Auch in späteren Beiträgen zur Geschichte der Figurenlehre (s. unten Anm. 41) bleibt Bernhard für Dahlhaus der Inbegriff der Sache.

27 Dahlhaus (wie Anm. 25), S. 137.

28 Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 5-21; ders., *Bach und die Tradition der Rhetorik*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz*, Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, Bd. 1, Kassel u. a. 1987, S. 169-178.

tonung, wie sie vor allem im Madrigal entwickelt worden ist. Diese Kunst der musikalischen Veranschaulichung textlicher Momente entstand vor den systematischen Rekursen auf den Figurbegriff, bestimmte mit oder ohne dessen Kenntnis das Komponieren und überdauerte auch unabhängig von der ursprünglichen Bindung ans Madrigal die historische Gültigkeit dieses musiktheoretischen Spezialgebiets²⁹.

Es wäre freilich vorschnell geurteilt, wenn die Einwände und Bedenken gegen ihre unmittelbare kompositionsgeschichtliche Relevanz dazu führen würden, in den musikalischen Figuren nur „humanistisch-gelehrtes Beiwerk“³⁰ zu sehen, wie Stefan Kunze einmal formuliert hat. Vielmehr wächst mit der Relativierung ihrer kompositorischen Bedeutung das Interesse an ihren genuin musiktheoretischen Funktionen. Die größte Aufmerksamkeit vermag hier die historische Gründungsphase der Doktrin für sich zu beanspruchen, verspricht sie doch den Einblick in ursprüngliche Zielsetzungen. Und die tragen den Charakter radikaler Neuerungen.

III

Die Rekonstruktion der Intentionen Burmeisters, den man fraglos als den Gründer der ersten, jedoch nicht einzigen Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren bezeichnen muß, fällt nicht eben leicht. Wenn Burmeister schon nicht, wie Forchert unterstrichen hat, das „Repertoire textausdeutender Wendungen“³¹, das im Madrigal zu höchster Blüte gelangt war, ordnet und mit rhetorischen Namen versieht, wozu dient ihm dann die ausführliche Darstellung von über zwanzig Figuren? Zwar hat Martin Ruhnke in seiner Dissertation über Burmeister eine Reihe von terminologischen Analogiebildungen zwischen Musiktheorie und Rhetorik im theoretischen Schrifttum seit dem 15. Jahrhundert dokumentiert³². Diese Anleihen bleiben jedoch völlig unsystematisch und bilden in der Tat ein gelehrsameres Beiwerk in einer Zeit, in der die Rhetorik zum führenden Wissenschaftsmodell avanciert. Burmeisters systematische Übertragung der rhetorischen Figurenlehre in die Musiktheorie besitzt offenbar keine konkreten Vorbilder und geht auch keineswegs zwingend aus den theoriegeschichtlichen Entwicklungen des 16. Jahrhunderts hervor.

Seit dem ungefähr 1380 entstandenen *Cantuagium* des Heinrich Eger von Kalkar, der nicht nur die richtige Tonartenwahl und die allegorisch verwendeten Lagen oder Intervalle dem Begriff des Ornatus subsumiert, sondern auch Akzidenzien und Klauseln³³, hatte sich bis hin zu Burmeister nichts an dem Mangel an einer definitorischen Grundlage und den daraus resultierenden Möglich-

29 Arno Forchert, *Madrigalismus und musikalisch-rhetorische Figur*, in: Jobst Peter Fricke (Hrsg.), *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1989 (= Kölner Beitr. zur Musikforschung 165), S. 151-169, besonders S. 160 ff.

30 Stefan Kunze, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz. Mit einem Exkurs zur „Figurenlehre“*, in: SJB 4/5 (1982/83), S. 31.

31 Forchert (wie Anm. 29), S. 155.

32 Ruhnke (wie Anm. 17), S. 134 ff.

33 Heinrich Hüsch (Hrsg.), *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar 1328-1408*, Köln 1952 (= Beitr. zur rheinischen Musikgeschichte 2), S. 57 ff.

keiten der Systematisierung geändert: Nahezu alles, vom einfachsten Notenzeichen bis zur kunstvollen Fuge, ist als Ornament oder Figur bezeichnet worden, ohne daß dafür eine feste satztechnische Bezugsebene als Pendant zur ungeschmückten Rede eingeführt worden wäre. Das Verhältnis der „Figuren“ zum Kontrapunkt und zu den Gattungen blieb ungeklärt.

Augenscheinlich will Burmeister den Kompositionsschüler auf einen methodischen Weg führen, der sich nicht mit den Traditionsbahnen des Kontrapunkts deckt. Warum aber bedurfte die kontrapunktische Kernlehre als das tragende musiktheoretische Fundament wenn nicht der Revision, so doch wenigstens der Erweiterung? Worin liegt eigentlich der Zugewinn gegenüber der Kontrapunktlehre, wenn nicht in der regelhaften Fixierung fester Wort-Ton-Verhältnisse? Und woher rühren die terminologischen Lücken, die Burmeister nach eigenem Bekunden zu beheben sucht?³⁴

Genauere Aufschlüsse über Burmeisters Intentionen vermag die Verankerung der Figuren in seiner musiktheoretischen Grundkonstruktion zu geben. Dieses Gerüst macht im Laufe der drei Fassungen seiner Kompositionslehre einige Wandlungen durch, deren Nachvollzug dem Verständnis der Sache aufhilft.

In der ersten Abhandlung von 1599, die den Titel *Hypomnematum Musicae Poeticae* [...] *Synopsis* trägt (was etwa mit „Zusammenstellung schriftlicher Bemerkungen über die Kompositionslehre“ zu übersetzen wäre), werden 22 Figuren unter der Kapitelüberschrift „De Ornamentis“ aufgelistet³⁵. In der Regel setzt sich jeder Abschnitt aus einer knappen Charakterisierung und einem Notenbeispiel zusammen. Dazu kann noch ein ebenso kurzer Kommentar treten. Eine Definition des Begriffes ornamentum findet sich nicht, und der Terminus figura taucht nirgends auf. Gleichfalls fehlt eine nähere Einteilung dieser ornamenta. Aufschluß über ihre Beziehung zu den Arten des musikalischen Satzes versprechen zunächst die im letzten Kapitel der Schrift definierten „genera antiphonorum“³⁶. Burmeister greift bei dieser Bestimmung der Arten mehrstimmiger Musik auf die in der deutschen Theorie des 16. Jahrhunderts übliche Dreiteilung des Kontrapunkts zurück und verwendet auch die einschlägigen Attribute simplex, fractus und coloratus (siehe unten, Schema 1). Auffällig ist jedoch, daß zum einen der Terminus Kontrapunkt verworfen wird und zum anderen die Sortierung nur „in sonorum quantitate“ erfolgt, also vom definitorischen Merkmalsvorrat der species contrapuncti nur die Tondauer, jedoch nicht die Häufigkeit der Dissonanzen oder der Ambitus der melodischen Intervalle herangezogen wird. Als Hauptkriterien zur Festlegung der genera antiphonorum dienen dafür die jeweils repräsentativen Gattungen Lied³⁷, Motette und Madrigal.

Ein Zusammenhang zwischen diesen Bereichen und der Liste der ornamenta wird indessen nicht hergestellt. Zwar durfte der Autor vom gebildeten Leser erwarten – und Bildung bedeutete seinerzeit die Vertrautheit mit den Grundbegriffen

34 Vorwort der *Musica autoschediastiké*, teilweise wiedergegeben bei Ruhnke (wie Anm. 17), S. 144 f.

35 *Hypomnematum* [...] *Synopsis*, fol. G 2^r ff. (Zitate nach dem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. Mus. ant. theor. B 158).

36 Ebd., Kap.14: „De Harmoniarum Generibus et Antiphonorum“ (fol. I 3^r). Der Begriff wird im folgenden in der Deklination Burmeisters wiedergegeben.

37 Als Beispiele führt Burmeister (ebd.) *Domine Dominus noster* von Lasso und *Wie schön blüht uns der Meye* von Jacob Meiland an.

der Rhetorik –, daß er das „genus simplex“ mit der schmucklosen Alltagsrede, der *oratio propria*, zu identifizieren vermochte. Dennoch enthält Burmeisters Darstellung 1599 noch keine genaue und explizite Antwort auf die Frage, was da zu schmücken sei – auf welche Basis oder auf welches Objekt sich also der *Ornatus*-begriff zu beziehen habe.

Schema 1: 1599

(Kontrapunktische Satzarten/Gattungen)	(Rhetorik)
genera antiphonorum	Figuren
1. simplex sive aequale (Kantionalsatz) gleiche Notenwerte	keine Figuren
.....	
2. fractum sive inaequale (Motette) verschiedene Notenwerte, kolorierte in der Minderzahl	Figuren
3. coloratum seu floridum (Madrigal, Villanelle) verschiedene Notenwerte, kolorierte in der Mehrzahl	Figuren

Daß Burmeister den Ergänzungsbedarf seiner *Musica poetica* erkannt hat, wird an ihrer Fassung von 1601 ersichtlich. Der Titel der Schrift lautet nun *Musica autoschediastiké* (er könnte ungefähr mit „Musik aus dem Stegreif abgehandelt“ wiedergegeben werden). Zwar wird die Fassung von 1599 noch einmal abgedruckt. Sie erfährt jedoch eine Erweiterung durch Zusätze, die allein das Zweieinhalbfache des ursprünglichen Umfangs betragen. Die erste große Neuerung besteht in der Definition des *Figurbegriffs*. Sie markiert gleich den Beginn der Nachträge:

„Ornamentum sive Figura musica est tractus musicus, tam in Harmonia quam in Melodia, certa periodo, quae a clausula initium sumit, et in clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit [...]“³⁸.

Damit benennt Burmeister zum einen explizit den akkordisch-syllabischen Satz des *genus simplex* als Grenze zwischen *figürlichem* und *nichtfigürlichem* Satz. Zum anderen wird deutlich, daß *Figuren* abgrenzbare Bestandteile einer komponierten musikalischen Textur sind und keine Regeln der Theorie.

Die zweite große Neuerung der *Musica autoschediastiké* besteht in der Einführung einer weiteren theoretischen Ebene. Im Kapitel „De Imitatione“, das die Nachahmung von *Musterautoren* thematisiert und 1599 noch nicht enthalten ist, wird aus der Rhetorik das traditionelle Lehrgut der *genera dicendi* eingeführt, die Burmeister als „genera styli“ bezeichnet (siehe Schema 2)³⁹.

38 *Musica autoschediastiké*, fol. I 2^r. Zitat nach dem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Sign. Mus. ant. theor. B 155. Die Definition stellt Burmeister in der Ausgabe von 1606 dem Kapitel „De Ornamentis sive de figuris Musicis“ voran: *Musica poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdruck hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1955 (= DM I/10), S. 55; kommentierte Neuausgabe und englische Übersetzung durch Benito V. Rivera: *Musical Poetics: Joachim Burmeister*, New Haven and London 1993 (hier S. 154 f.).

39 *Musica autoschediastiké*, fol. M 3^r-4^r. Zur Überlieferung der *genera styli* von Quintilian über Melanchthon zu Lossius siehe Ruhnke (wie Anm. 17), S. 106 ff.

Schema 2: 1601

(Kontrapunktische Satzarten/Gattungen)	(Rhet. Stile/Musterautoren)	(Werke)
genera antiphonorum	genera styli	Figuren
1. simplex (Kantionalsatz) gleiche Notenwerte	1. humile Meiland, Dressler, Scandello	keine Figuren
2. fractum (Motette) versch. Notenwerte, kolorierte in der Minderzahl	2. mediocre Clemens non Papa u. a.	Figuren
3. coloratum (Madrigal, Villanelle) versch. Notenwerte, kolorierte in der Mehrzahl	3. sublime Lechner u. a.	Figuren
	4. mixtum Lasso	Figuren

Zwar kann man den kontrapunktischen Satzarten, den *genera antiphonorum*, zweifelsfrei die rhetorischen *genera styli* zuordnen: Dem kantionalen Satz entspricht das „genus humile“, dem motettischen das „genus mediocre“ und dem madrigalischen das „genus grande“. Darüber hinaus kennt Burmeister noch das „genus mixtum“, in dem alle Satzarten je nach Textlage sukzessive miteinander kombiniert werden können⁴⁰. Worin aber liegt der Zugewinn dieser erneuten Anleihe bei der Rhetorik? Die Einbindung in den bereits bestehenden Zusammenhang der anderen beiden Ebenen des musiktheoretischen Gerüsts bleibt problematisch. Wären die kontrapunktischen Satzarten nur durch die Notenwerte oder die Häufigkeit der Dissonanzen definiert, dann prallten mit den *species contrapuncti* und den Figuren gewissermaßen grammatische und rhetorische Größen unvermittelt aufeinander. Doch Burmeister hat die *genera antiphonorum* bereits mit Gattungsbegriffen versehen, so daß die textliche Ebene auch ohne die überdies nur durch Autorennamen festgeschriebenen Stilarten markiert würde. Und die theoretische Einpassung der Figuren ins System der kontrapunktischen und stilistischen *genera* erfährt so auch keine weitere Präzisierung. Über ihre per negationem gesetzte Abhängigkeit vom *genus simplex* hinaus bleiben die Figuren eine eigenständige Domäne satztechnisch-kontrapunktischer Gestaltungsmittel. Der Figurenbegriff setzt deshalb in dieser theoretischen Konstellation keineswegs die Existenz der Stilbegriffe voraus.

Dafür wird den Figuren nun eine interne Systematisierung zuteil. Zwar mag die Gliederung in harmonische, melodische und harmonisch-melodische Figuren als „trivial“⁴¹ erscheinen. Sie ist jedoch sorgfältiger durchdacht, als es zunächst den Anschein hat. Das läßt sich besonders eindrucksvoll an den Wiederholungs-, Sequenzierungs- und Imitationsfiguren demonstrieren. Diese Figuren sind sämtlich – allerdings in ungleichen Graden und in verschiedenen Kombinationen mit anderen strukturellen Parametern – dem satztechnischen Grundprinzip der Wiederholung verpflichtet. Sie thematisieren damit ein formbildendes Repertoire an Satztechni-

40 Die Möglichkeit der Mischung aller drei *genera* wird bei Lossius in seiner Ausgabe der *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melancthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*, Leipzig 1562, zwar gestreift. Die konkrete Einführung des *genus mixtum* ist jedoch eine Tat Burmeisters (Ruhnke, ebd.).

41 Carl Dahlhaus, *Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 83-93, hier S. 84.

ken, das in der Kontrapunktlehre (etwa bei Zarlino) meist als eine Art Appendix erscheint (siehe Schema 3 auf der folgenden Seite).

In der abschließenden Fassung der *Musica poetica* von 1606 ist die Einteilung der Figuren unverändert. Dafür hat sich das Verhältnis zwischen den Satz- und den Stilarten gewandelt (siehe Schema 4). Die *genera antiphonorum* werden nur noch durch die Notenwerte charakterisiert, die gattungsspezifischen Hinweise und damit der Textbezug entfallen hingegen.

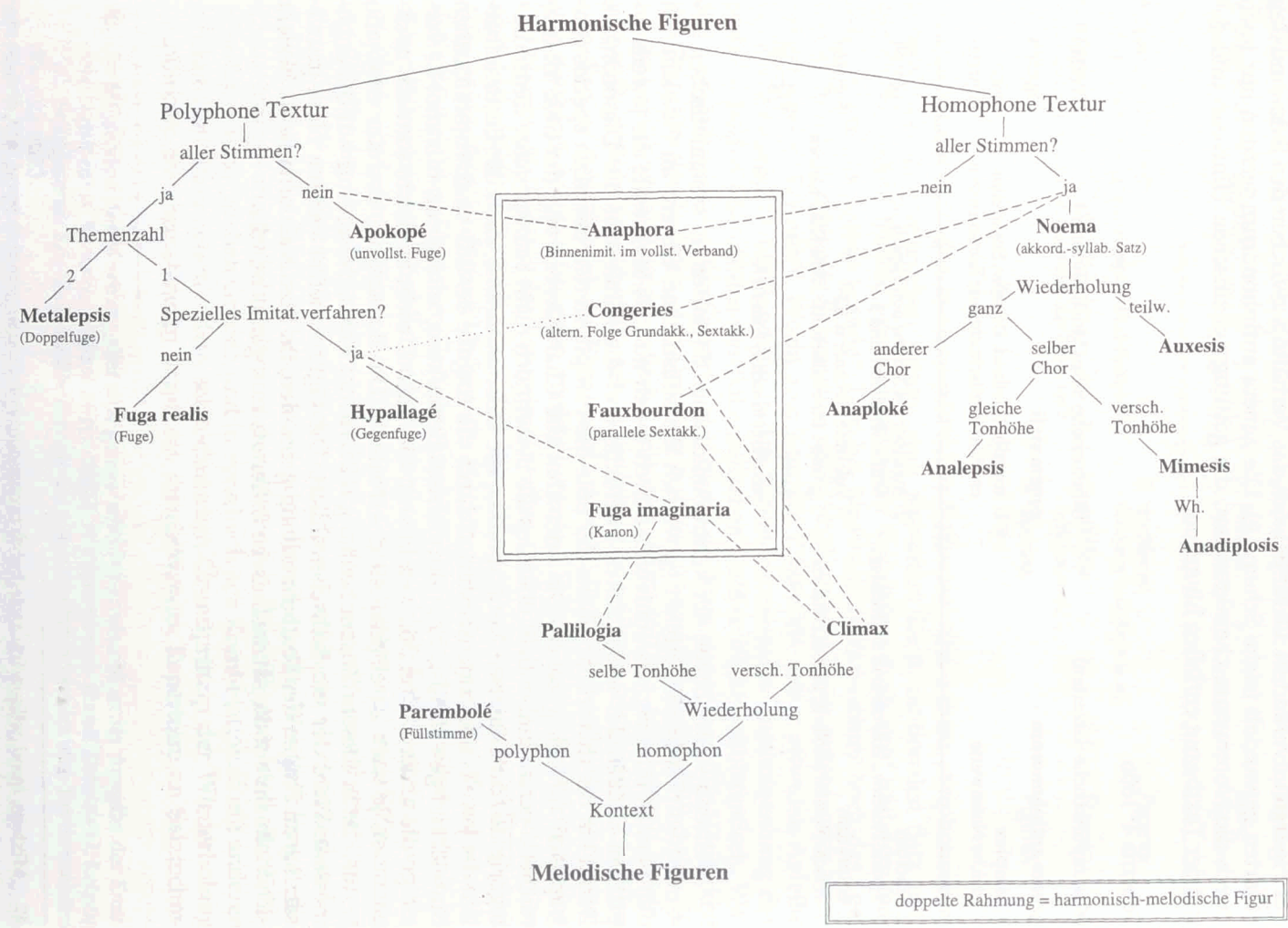
Schema 4: 1606

(Kontrapunktische Satzarten)	(Rhetorische Stile/Musterautoren)	(Werke)
genera antiphonorum	genera styli	Figuren
1. simplex gleiche Notenwerte	1. humile (Meiland, Dressler, Scandello) enge Intervallschritte, nur Konsonanzen	keine Figuren
2. fractum versch. Notenw., kolorierte in der Minderz.	2. mediocre (Clemens non Papa u. a.) Mitte zwischen 1 und 3	Figuren
3. coloratum versch. Notenw., kolorierte in der Mehrz.	3. sublime (Lechner u. a.) größere Intervallschritte, viele Dissonanzen	Figuren
	4. mixtum (Lasso) vereinigt in sich 1, 2 und 3	Figuren

Während so die Ebene der kontrapunktischen Satzarten im systematischen Gesamtentwurf spürbar verblaßt, gewinnen die stilistischen Genera an Gewicht. Zu den Namen ihrer repräsentativen Autoren treten nun als Merkmale die jeweils typischen Größen der melodischen Intervalle und die Häufigkeit der Dissonanzen. Damit hat die rhetorische Ebene der Stile die Hauptkriterien der alten *species contrapuncti* auf sich gezogen. Die satztechnische Charakterisierung der Stile ist hinreichend genau und enthält überdies die bisher noch nicht beanspruchte Zentralkategorie des diminuierten Kontrapunkts, die Dissonanz. Daß auch die Bestimmbarkeit der jeweils relevanten Textarten durch die Angabe der Stil- und Autorennamen hinreichend gewährt ist, zeigt Burmeisters Bemerkung zum *genus mixtum*: Es vereinige die anderen drei Stilarten in sich, dies jedoch nicht zugleich, sondern nacheinander, je nach Beschaffenheit des Textes⁴². Die Bemerkung von der *exornatio textus*, die in diesem Zusammenhang fällt, richtet sich indessen nur auf die angemessene Wahl der musikalischen Stilart. Die Figuren selbst werden nicht grundsätzlich an Fragen der Textbehandlung gebunden, ihr Status als *ornamenta* bezieht sich vielmehr auf die satztechnische Differenz zum *genus humile*.

42 „Mixtum, quod reliqua tria in se habet promiscue, non quidem simul et semel, sed diverso modo, prout est textus, quem harmonice exornant Artifices“ (*Musica poetica*, S. 75).

Schema 3:



IV

Die innovatorischen Maßnahmen in Burmeisters *Musica poetica* setzen an der Kontrapunktlehre selbst und damit an der Basis musiktheoretischer Überlegungen an. Motiv seiner Bestrebungen ist jedoch weder der aufkommende Generalbaß noch die theoretische Bestimmung und Ordnung allegorischer oder metaphorischer Beziehungen zwischen Wort und Ton. Spürbar wird vielmehr eine Kritik an Aufbau und Reichweite der Kontrapunktlehre. An dieser Haltung mag mitgewirkt haben, daß der Kontrapunkt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts massiv unter Druck geraten war. Einerseits wuchs im Zuge der gegenreformatorischen Forderungen nach einer deutlicheren Scheidung zwischen weltlicher und geistlicher Musik das Interesse an einer präziseren Festlegung der Gattungsgrenzen. Da die Theorie des Kontrapunkts jedoch an der Behandlung der Dissonanz orientiert war, blieben ihre Möglichkeiten, gattungs- und stilspezifische Sachverhalte genauer zu bestimmen, sehr begrenzt. Andererseits bedeuteten jene Entwicklungen, die zur Entstehung der *seconda prattica* führten, daß die Theorie des lizenziösen Kontrapunkts unter einen permanenten Erweiterungsdruck geriet. Das Gerüst primärer Intervallprogressionen⁴³ wurde geradezu von einem Gestrüpp aus teilweise recht komplexen Erweiterungen und Zusatzregeln überwuchert (man denke nur an die Einführung imaginärer Zusatzstimmen – ein Vorgehen, das Bernhard als „heterolepsis“ bezeichnen wird)⁴⁴.

Burmeister reagiert auf diese Situation nicht mit einem Ausbau der Kontrapunktlehre. Ohnehin spiegelt seine Ablehnung der tradierten Formel „*punctus contra punctum*“ die Aversion gegen die Identifikation des Komponierens mit der Lehre von den an sich formlosen und daher nicht zur Ebene der Rhetorik hinaufreichenden Intervallfortschreitungen wider (die Kritik am Kontrapunkt begegnet übrigens auch bei zeitgenössischen Autoren⁴⁵). Burmeisters musiktheoretische Tat besteht vielmehr in der Integration der Kontrapunktlehre in das übergeordnete System einer neu gegründeten *Musica poetica*. Dem Rostocker Magister und Kantor ist es um eine neue Theoriesprache auf der Basis der Stile und Figuren zu tun, nicht um die bloße Verkoppelung rhetorischer Termini mit bekannten Sachverhalten der alten kontrapunktischen Kernlehre. Man mag zwar einwenden, daß die Bezeichnungen bei der Einteilung der *genera antiphonorum* auf die *species contrapuncti* zurückgehen und daß diese Ebene nicht aus dem System entfernt wird. Gemeint sind mit den *genera antiphonorum* jedoch die Satzarten und Gattungen mehrstimmiger Musik, nicht die der Theorie. Das *genus simplex*, das auf der seit 1601 eingeführten Stilebene mit dem *genus humile* parallelisiert wird, repräsentiert nicht mehr den zweistimmigen, nur aus Konsonanzen bestehenden Lehrbuchsatz des *contrapunctus simplex*, sondern den realen vierstimmigen Akkordsatz, wie er vor allem in Gestalt der Choralharmonisation die protestantische Kirchenmusik des

43 Nach Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, ²/1988 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), S. 59 f.

44 Dazu Frieder Rempp, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie 7), S. 143 ff., 160 ff.

45 Ruhnke (wie Anm. 17), S. 162.

16. Jahrhunderts prägte⁴⁶. Die kompositorische poiesis beginnt demnach in Burmeisters *Musica poetica* auf der Werkebene, erreicht dieses Niveau jedoch nicht schlagartig mit dem Auftreten der ersten Dissonanz. Formal bewirkt in der traditionellen Theorie des Kontrapunkts seit Tinctoris das erste Vorkommen einer Dissonanz zwar nur einen Wechsel der species. Der Sache nach handelt es sich jedoch um den spontanen Anbruch des Komponierens, da der Bereich des *contrapunctus simplex vel aequalis* verlassen wird. Unbewältigt bleibt indessen nicht nur generell der geordnete Übergang zum mehrstimmigen Komponieren⁴⁷. Auch die theoretische Fundierung des akkordisch-syllabischen Satzes einerseits und des imitatorischen andererseits wirft innerhalb des *contrapunctus diminutus* große Probleme auf und entzieht sich deshalb der Lehrbarkeit⁴⁸.

Burmeister versucht die logischen wie die didaktischen Schwierigkeiten bei der Vermittlung von Theorie und Praxis durch eine schärfere Unterscheidung zwischen grammatischen Elementarregeln und rhetorischen Stil Kategorien zu lösen. Diese Grenze wird jedoch nicht mit der Grenze zwischen *contrapunctus simplex* und *contrapunctus diminutus* identifiziert. Vielmehr erfährt die Lehre von der Zusammensetzung der Konsonanzen zu Akkorden und deren Verbindung zum vierstimmigen Satz Note gegen Note eine zweifache Begründung: einmal als Theorie der harmonischen Syntax auf der Basis von Intervall- und Akkordtabellen⁴⁹ und einmal als Praxis des Komponierens im vierstimmigen Cantus-firmus-Satz Note gegen Note. Die eine Blickrichtung auf diese satztechnische Domäne ist demnach grammatisch, da sie sich nur nach den Gesetzen für die regelgerechte Verbindung von Intervallen und Akkorden richtet⁵⁰. Die andere Blickrichtung ist hingegen die rhetorische, da sie in Analogie zur gesprochenen Rede auf das geformte musikalische Gebilde und seine Stilhöhe zielt. Indem also Burmeister den *contrapunctus simplex* noch einmal als *genus humile* faßt, stellt seine *Musica poetica* von Beginn an eine Kompositionslehre im emphatischen Sinne des Begriffes dar.

Aus diesem Ansatz geht zwingend der Verzicht auf die Dissonanz als zentrales Kriterium der Theorie hervor. Burmeister benötigt demgegenüber eine Größe, die von Beginn an auf der rhetorischen, die Herstellung von Werken betreffenden Ebene siedelt. Genau dies vermögen die Figuren zu leisten, denn sie besitzen auf Grund ihrer Definition als „tractus musici“ stets schon eine formale Ausdehnung. Während in der Kontrapunktlehre die Dissonanz für den Wechsel zum *contrapunctus diminutus* ausschlaggebend ist, bewirkt in der *Musica poetica* die Figur – und zwar nicht notwendig eine Dissonanzfigur – den stilistischen Aufstieg zum *genus mediocre*. Man kann auch behaupten, daß bei Burmeister die Dissonanz

46 Bereits Gallus Drefler empfiehlt in seinen *Praecepta musicae poeticae* (1563/64) dem Schüler, mit dem vierstimmigen *contrapunctus simplex* den Anfang zu machen (Ruhnke [wie Anm. 17], S. 117).

47 Zwar wird auch in der italienischen Theorie des 16. Jahrhunderts die Praxisferne des *contrapunctus simplicis* betont. Trotzdem bleibt die Erweiterung der Kernlehre auf den vierstimmigen Satz ein heikles, von der Theorie vernachlässigtes Problem (Rempp, wie Anm. 44, S. 160). So bildet der mehrstimmige Satz bei Zarlino einen letzten Appendix geringen Gewichts (*Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, Lib. III, cap. 65-66).

48 Dazu Dahlhaus (wie Anm. 41), S. 87 ff.

49 Siehe dazu Ruhnke (wie Anm. 17), S. 108 ff.

50 Zur Unterscheidung grammatischer und rhetorischer Sachgebiete der Musiktheorie in den Traktaten von Burmeister, Harnisch, Lippius u. a. siehe Krones (wie Anm. 8), Sp. 817.

nicht mehr per se als rhetorische Größe gilt. Weder gelangt der Schüler allein mit der Dissonanz auf das Terrain kompositorischer Verfahren, noch kann er dieses Feld nach ihrer Maßgabe ausschreiten und vermessen. Deshalb gründet der Figurbegriff auch nicht auf dem Moment des Verstosses gegen elementare Stimmführungsregeln, so daß bei Burmeister nicht generell von einer Umdeutung grammatischer vitia in rhetorische colores gesprochen werden könnte. Das ist erst wieder bei Christoph Bernhard möglich – aber eben auch nur deswegen, weil Bernhard mit seiner oben angeführten Definition der Figur den Hauptschritt Burmeisters rückgängig macht: Während bei Burmeister die formal an sich amorphe Dissonanz den Status als primäres Regulans der Theorie verliert, führt Bernhards Festschreibung der Figur auf den Dissonanzgebrauch ihn wieder ein.

Der Schüler in Burmeisters *Musica poetica* bewegt sich indessen auch ohne die Verwendung von Dissonanzen schon auf der kompositorischen Ebene des *genus humile*. Alles weitere kompositorische Fortkommen vollzieht sich dann auf der Basis der Figuren. Unter ihnen sind selbstverständlich auch solche, die den Gebrauch der Dissonanzen betreffen⁵¹. Da die Figuren als formstrukturelle Größen definiert sind, bereitet es jedoch keinerlei Schwierigkeiten, in diesen Kreis auch die Lehre von Fuge und Kanon zu integrieren. Die imitatorischen Künste konnten hingegen in der klassischen italienischen Kontrapunkttheorie über den Status eines Anhangs nicht hinausgelangen, da auf dieser die Form betreffenden Ebene das Kriterium der Dissonanz nicht greift.

An dieser Stelle mag man unter Hinweis auf die Figur der „hypotyposis“ einwenden, daß durch die Identifikation der Figuren mit dem gesamten satztechnischen Repertoire des Komponierens (jenseits des akkordisch-syllabischen Satzes) die Ebene musikalischer Strukturen einseitig hervorgehoben und der Aspekt der figürlichen Wortausdeutung unterschlagen werde. Schließlich habe die hypotyposis, die Burmeister satztechnisch nicht näher beschreibt, sondern der er allgemein die Funktion der Verlebendigung von Textworten zuteilt⁵², als Inbegriff der *explicatio textus* zu gelten. Richtig ist, daß die hypotyposis einen Sonderstatus unter den Figuren einnimmt, den bereits Arnold Schmitz erkannt hat, als er von ihr als einer „Sammelfigur für viele bildhafte Madrigalisten“⁵³ sprach. Es ist indessen möglich, diesen Sonderstatus innerhalb des Burmeisterschen Figurbegriffs genauer zu bestimmen. Danach kann offensichtlich jeder für sich beschreibbare satztechnische Sachverhalt und damit jede figürliche kompositorische Bildung zur hypotyposis werden. Das ausschlaggebende Kriterium ist ein konkreter Textbezug, sei er nun metaphorischer, allegorischer, expressiver oder auch explikativer Natur. Ohne ihn kehrt die figürliche Wendung allerdings sofort wieder zurück in den Bestand der satzstrukturellen Figuren. Die textliche Verknüpfung ist sozusagen das Haltbar-

51 Es handelt sich um die *syneresis* oder *syncopa*, das *symblema* (Durchgangsdissonanz auf leichter Taktzeit, auch *commissura* genannt), die Verbindung dieser beiden Figuren (*pleonasmus*) und die *parrhesia* (Septime oder verminderte Quinte im Durchgang). Burmeister differenziert jedoch zwischen der Dissonanz als „syntaktischer“ Größe und der rhetorisch relevanten Dissonanz, die im Gefüge des Satzes als Ornament „manifest“ sein müsse (*Hypomnematum* [...] *Synopsis*, fol. H 3' f., sowie Ruhnke [wie Anm. 17], S. 152 f.).

52 „Hypotyposis est illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur ut ea, quae textui subsunt et animam vitamque non habent, vita esse praedita, videantur“ (*Musica poetica*, S. 62; S. 174 der Ausgabe Riveras [wie Anm. 38]).

53 Schmitz, *Bildlichkeit* (wie Anm. 6), S. 32.

keitskriterium der Figur: Ohne diesen Zusammenhang verfällt der Status der hypotyposis und damit auch der Aspekt der Veranschaulichung textlicher Inhalte. So ist eine fuga realis zu den Worten „laufen“ oder „sammeln“ auch eine hypotyposis. Die Verbindung von satztechnischem Befund und allegorischer Bedeutung gilt jedoch nur in diesem konkreten Zusammenhang, so daß es irrig wäre, stets beim Auftreten einer Anfangsimitation auf die Bedeutung des Laufens oder Sammelns schließen zu wollen. Vergleichbare Einschränkungen müssen im Grunde genommen auch für alle formelhaft hervorgehobenen melodischen Bewegungen wie Skalausschnitte, Dreiklangsbrechungen, Sprünge oder kreisende Verläufe gelten. Auch sie können als hypotyposis eingesetzt werden, ohne daß sie feste semantische Bedeutungen transportierten.

Eines der Beispiele, die Burmeister für die hypotyposis anführt, mag den Sachverhalt verdeutlichen. In der Motette *Deus qui sedes* vertont Lasso das Wort „laborem“ durch eine leiterförmig sich hochschraubende, imitatorisch vervielfältigte Wendung, die bei späteren Theoretikern unter die Manieren gerechnet wird und dort den Namen „figura corta“ trägt⁵⁴. Momente wie Wiederholung, Anstieg und Drehung sollen offensichtlich die Anstrengung des Arbeitens („laborem“) veranschaulichen (siehe das folgende Notenbeispiel⁵⁵). Ohne diesen Bezug bleibt dieser tractus indessen eine „fuga realis“, deren Soggetto als „climax“ gebildet ist.

Beispiel 1: Orlando di Lasso, *Deus qui sedes*, T. 49-52

Die Tatsache, daß Burmeister die hypotyposis überhaupt einführen muß, beweist die prinzipielle semantische Neutralität seiner Figuren. Die hypotyposis stellt eben nicht nur eine quantitative Erweiterung des figürlichen Spektrums dar. Sie dient vielmehr der musiktheoretischen Benennung einer jeweils einmaligen rhetorischen Sonderfunktion. Deshalb ist jede Werkbetrachtung, die auf der Verselbständigung von hypotyposis-Figuren zu musikalisch-textlichen Zeichen beruht, ein grobes Mißverständnis musiktheoretischer Zusammenhänge⁵⁶.

54 WaltherL, Art. *Figura corta*, S. 244 u. Tab. XI, Figur 1.

55 Wiedergegeben als Beispiel B.52 bei Rivera (wie Anm. 38), S. 284.

56 Zur Figur der pathopoeia, die Burmeister ebenfalls in einen Zusammenhang mit der expressio textus bringt, siehe Forchert (wie Anm. 29), S. 159f.

Figuren sind nicht nur in einem quantitativen Sinne Bestandteile einer Komposition. Vielmehr wird durch die Figuren im System der Kompositionslehre die Kategorie des Werks selbst auf eine neue Weise fundiert. Letztlich sind die Figuren nichts anderes als das analysierte, d. h. zergliederte corpus der Werke. Wie genau Burmeister diesen Zusammenhang zwischen Figur- und Werkbegriff offenbar reflektiert hat, zeigt nicht nur die Behauptung, die Zahl der Figuren sei potentiell unendlich, sondern auch die Abneigung, Figuren durch Definitionen vorzustellen. Sie sollen nicht als *praecepta* der Theorie aufgefaßt werden, sondern als *exempla* der Praxis. Deshalb mündet die *Musica poetica* auch in die Analyse einer Lasso-Motette. Vor allem aber unterläßt Burmeister peinlich genau die Unterteilung der Figuren nach Maßgabe der *genera styli*⁵⁷. Figuren und Stile sind nur dem Umfang nach komplementär, jedoch nicht in ihrer Spezifikation. Bis auf die Abhängigkeit von der Grenze zum figurenlosen Kantionalsatz können die Figuren nicht auf der Ebene der Gattungen und Stile abgebildet werden. Dadurch markieren sie im System der *Musica poetica* jedoch eine selbständige Dimension: die Dimension des Werks. Figuren sind nicht Eigenschaften der Stile, sondern die Materie der Werke. Sobald der Schüler sich Burmeisters Lehre von der harmonischen Syntax angeeignet hat, wird er nur noch mit Werken konfrontiert. Anhand der Stilarten werden sie sortiert, anhand der Figuren werden sie zergliedert und nachgeahmt. Der Burmeistersche Figurbegriff zielt deshalb letztlich auf die Identität von *poiesis* und *analysis*.

Da so die Grundlagen der Lehre stärker von individuellen Werken abhängen, werden sie freilich auch anfälliger für den historischen Wandel als im italienischen Verständnis der *musica prattica*, das deutlicher geprägt ist von der Unterscheidung zwischen einem über der Geschichte stehenden Normenkanon und einer dem Wechsel der Moden unterworfenen Oberfläche. Die Figuren repräsentieren hingegen kein System von Regeln, sondern den potentiell unbegrenzten Bestand der zur Nachahmung tauglichen Werke. Zwar begegnet in den Kontrapunktlehren des 16. Jahrhunderts oft der Verweis auf die nachzuahmenden *Exempla*. Durch die neue Gewichtung der *praecepta*-Ebene in Burmeisters *Musica poetica* erhält das einzelne Werk jedoch eine ungleich größere Bedeutung. Es ist nicht Produkt der Anwendung von theoretischen Vorschriften, sondern der *imitatio* vorbildlicher Werke. Damit wird der Kontrapunkt als eine selbständige theoretische Disziplin, die dem Komponieren vorangeht und dieses zugleich begründet, formal abgeschafft. Sein normatives Potential geht in der Akkordlehre und im Figurenbestand der rhetorisch konzipierten *Musica poetica* auf und hat sich dort der Instanz der *exempla classica* unterzuordnen. Weder versucht Burmeister, das „*noema*“ als Ausnahme vom *contrapunctus diminutus* zu rechtfertigen, noch bemüht er sich darum, das den verschiedenen imitatorischen Verfahren innewohnende Moment der Wiederholung gegen das *redicta*-Verbot zu verteidigen. Daß ein klassischer Autor wie Lasso diese Satztechniken meisterhaft repräsentiert, ist Legitimation genug. Die höchste Instanz für den Kompositionsschüler bildet das Repertoire klassischer Werke, nicht das abstrakte System der kontrapunktischen Regeln. Deshalb dürfte die Behauptung zu verantworten sein, daß mit der Burmeisterschen Figurenlehre

57 Dies, obwohl Lucas Lossius in seiner Ausgabe der *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melancthonis* eine grobe quantitative Charakterisierung der *genera styli* im Hinblick auf das jeweilige Vorkommen von Figuren andeutet. Siehe dazu Ruhnke (wie Anm. 17), S. 107.

ein neues Kapitel in der Geschichte des musikalischen Werkbegriffs aufgeschlagen wird.

Auf die Frage, ob der nichtfigürliche Satz selbst ein ornamentum sein könne, geht Burmeister erst in der *Musica poetica* von 1606 ein, während er 1599 das noema noch als „collectio nudarum concordantiarum“⁵⁸ bezeichnet. In der späteren Ausgabe wird betont, daß das noema nur im Kontext des gesamten Stückes („ex ipso integri carminis contextu“⁵⁹) als Ornament erkennbar sei. Es widerspricht demnach einer reduktionistischen Auffassung des Satzaufbaus als einer Schichtung aus kontrapunktischem „Hintergrund“ und figürlichem „Vordergrund“⁶⁰. Das noema ist 1606 kein kontrapunktisches „Fenster“ mehr, das den Blick auf die unverzierte Grundschrift des Satzes ermöglichte. Vielmehr gilt es als Bestandteil der Form, die sich aus kontrastierenden tractus musici zusammensetzt. Der Bezug auf das genus humile reicht demnach für den Ausweis als noema nicht hin. Erst der Kontext der individuellen Komposition gibt den Ausschlag. Unter dem Kontext versteht Burmeister freilich nicht den Bezug auf den sprachlichen Text, sondern auf die polyphone Umgebung des gesamten Stückes („integri carminis“). Daß Bernhard demgegenüber die Figur des noema nicht kennt, entspricht ganz seinem kontrapunktischen Denken. Um die satztechnische Faktur einer homophonen Passage beschreiben zu können, genügt der contrapunctus simplex. Der konkrete kompositorische Formzusammenhang liegt indessen nicht im Blickfeld des lizenziösen Kontrapunkts.

V

Burmeisters Einfluß auf die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts ist nicht leicht zu bestimmen. Weitergewirkt hat zumindest die von ihm ausgebaute Methode der Akkordlehre⁶¹. Ob darüber hinaus die Kombination von kontrapunktischen Satzarten und rhetorischen Stilarten mit dem Figurbegriff tatsächlich konkrete Wirkungen nach sich gezogen hat, bliebe noch genauer zu untersuchen. Beinahe möchte man behaupten, Burmeister gehöre wegen seiner theoretischen Fundierung der Analyse eher zur engeren Vorgeschichte der Musikwissenschaft als zur Geschichte der Kontrapunkttheorien⁶². Naheliegend für die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts und die Funktionen des Figurbegriffs ist der Vergleich mit Christoph Bernhard. Wie sich bereits andeutete, sind die Unterschiede jedoch gravierend. Bernhard hält sich an die Theorie des lizenziösen Kontrapunkts, geht also vom contrapunctus simplex aus und gibt der Dissonanz ihre Rolle als Vehikel der Theorie zurück. Die Lehre von Fuge und Kanon nimmt die Position eines Anhangs zur Figurenlehre ein, da die Dissonanzfiguren nicht an diese im engeren Sinne formbildenden Be-

58 *Hypomnematum* [...] *Synopsis*, fol. H 1^v.

59 *Musica poetica*, S. 59 (S. 164 der Ausgabe Riveras [wie Anm. 38]).

60 Siehe dagegen Hans Heinrich Eggebrecht, Art. *Figuren, musikalisch-rhetorische*, in: RiemannL, Sachteil, S. 287.

61 Zur tabellarischen Anordnung von konsonanten Intervallkombinationen siehe Ruhnke (wie Anm. 17), S. 108 ff.; Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*. Zweiter Teil. *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= *Geschichte der Musiktheorie* 8/II), S. 218 ff. Daß Burmeisters Akkordtabellen unter anderem auf Johannes Avianius zurückgehen, zeigt Benito V. Rivera, *The „Isagoge“ (1581) of Johannes Avianius: An Early Formulation of Triadic Theory*, in: JMT 22 (1978), S. 43-64, besonders S. 57 ff.

62 Siehe dazu Hermann Beck, *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*, Wilhelmshaven 1974 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 9), S. 94 ff.

lange des Komponierens heranreichen. Bernhards Parallelisierung von Stil- und Kontrapunktarten stiftet auch das Raster für die Einteilung der Figuren, deren Zahl begrenzt ist, da sie prinzipiell den Status von Regeln besitzen. Ziel der systemhaft geschlossenen Darstellung ist überdies die Einbindung des Rezitativs in die Kontrapunkttheorie. Bernhards Stile sind primär Kontrapunktstile im Unterschied zu den rhetorischen, gattungsspezifisch unterteilten Stilen Burmeisters. Deshalb zieht Bernhard auch ausdrücklich eine Scheidelinie zwischen seinen kontrapunktischen Figuren und dem Bereich der eigentlichen, auf die Herstellung von Werken gerichteten kompositorischen *poiesis*:

„Sonsten könnte der *Contrapunkt* mehr *Divisiones* leyden, alß in *Motetten, Concerten, Madrigalien, Canzonetten, Arien, Sonaten* etc. p. Allein solches sind nicht so wohl *Species* des *Contrapuncti*, alß *themata* des *Componisten*.“⁶³

Zwar hat sich die Behauptung, Bernhards Musiktheorie würde getreu die Auffassungen seines Lehrers Heinrich Schütz wiedergeben, als unhaltbar erwiesen. Dennoch nehmen Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* und der wahrscheinlich ebenfalls von ihm stammende *Ausführliche Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* vor dem Hintergrund der vor allem in Mittel- und Norddeutschland verbreiteten Tradition der *Musica poetica* wohl doch eine Sonderstellung ein. Zumindest handelt es sich bei einer Reihe von Besonderheiten, die Bernhards Ansatz vom musiktheoretischen Denken Burmeisters unterscheiden, um prinzipielle Differenzen. Und gerade in diesen Unterschieden scheint sich die Nähe Bernhards zur italienischen Tradition der Kontrapunktlehre zu dokumentieren. Das betrifft weniger die theoretischen Bemühungen um das Rezitativ. Hier Vergleiche ziehen zu wollen, scheiterte bereits am zeitlichen Abstand der Traktate von mindestens einem halben Jahrhundert. Anders steht es jedoch mit dem bereits skizzierten Verhältnis von kontrapunktischer Theorie und kompositorischer Praxis. Zwar baut Bernhard die rhetorische Ebene der Stile noch um die Dimension der Aufführungs-orte aus. Der Zugriff rhetorischen Denkens auf den Kontrapunkt fällt bei ihm jedoch weit weniger radikal aus als bei Burmeister, dessen Figuren gerade jene Synthese von kontrapunktischer Elementarlehre und den „*themata des Componisten*“ garantieren sollen, die Bernhard aus seinen theoretischen Überlegungen ausgrenzt.

Daß das Ausmaß des Rückgriffs auf rhetorische Kategorien auch mit der unterschiedlichen Bedeutung des Chorals zu tun hat, stellt eine These dar, die zunächst befremden mag. Burmeisters Ansatz wurzelt jedoch anders als der Bernhards in der Tradition des protestantischen Kantorats und seiner musikalischen Praxis, deren Basis die Choralharmonisation im schlichten Kantionalsatz bildete. Allerdings beansprucht Burmeister diesen elementaren Bereich des Komponierens auch aus systematischen Gründen. Genauso wie die Rhetorik sich der Kunst der gesprochenen Rede widmete und nicht den Disziplinen der Sprachlehre, mußte die *Musica poetica* ihren Ausgang von satztechnischen Aufgaben nehmen, die bereits dem Bereich der Komposition zurechneten. Nur in dieser Rigorosität konnte es gelingen, mit dem Schüler zum kompositorischen Pendant der *oratio figurata*, zum konkreten, durch Stile und Gattungen regulierten Bereich des einzelnen Werks vorzudrin-

63 Nach Braun (wie Anm. 61), S. 372 (Braun zitiert nach der Handschrift der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 90, S. 3).

gen. Eine derart verstandene Kompositionslehre mußte zwischen den grammatischen Anfangsgründen des musikalischen Satzes wie der korrekten Verbindung konsonanter Intervalle und der Wissenschaft von der kunstvollen Faktur der Werke unterscheiden. Deshalb handelt Burmeister einerseits die „syntaktischen“ Grundgesetze in einer Art Vorschule des Komponierens ab. Darin geht es nur um die Zusammensetzung von Konsonanzen zu Akkorden und um deren Verknüpfung zu Akkordfolgen, jedoch nicht um die Erfindung kontrapunktischer Gegenstimmen. Andererseits benötigt er ein Fundament des als *Musica poetica* begriffenen Komponierens, das je schon innerhalb dieses Kreises liegt und wenigstens insoweit geformt ist, als es aus Gebilden besteht, die durch Klauseln begrenzt sind. Das erreicht er mit der Verdrängung des *contrapunctus simplex* durch das *genus humile*. Das rhetorische Grundkonzept der Kompositionslehre und ihre Fundierung durch den vierstimmigen *Cantus-firmus*-Satz Note gegen Note sind demnach zwei Seiten einer Medaille. Bernhard übernimmt indessen vor allem die terminologische Ebene der Kontrapunktarten, Stile und Figuren, jedoch kaum die musiktheoretische Konstruktion.

Zu den Merkmalen, die Bernhard vor allem von der norddeutschen Tradition der Musiktheorie abgrenzen, rechnet auch das Gewicht der Fugenlehre. Sie ist in Burmeisters Traktaten nicht nur auf eine grundlegend neue Weise in die Kompositionslehre eingebunden. Darüber hinaus stehen die Imitationsfiguren am Anfang des Kapitels von den Figuren und bekunden so ihre führende Position innerhalb der satztechnischen Künste.

Schließlich wäre im Hinblick auf Bernhard auch noch einmal auf den Werkbegriff zu verweisen. Das tragende Fundament der *Musica poetica* ist in Burmeisters Denken weniger der Regelvorrat des Kontrapunkts als vielmehr der Kanon klassischer Werke. Auch diese Gewichtung spiegelt den maßgeblichen Einfluß der Rhetorik auf Burmeisters Konzept wider. Er füllt sozusagen über den *Figurbegriff* die Norm mit individuellen Werken auf. Solange diese noch den Rang von *exempla classica* einnehmen, wie das in Burmeisters Sicht für Lasso gilt, bleibt die Kompositionslehre auch vom geschichtlichen Wandel unbetroffen. Deshalb ließe sich die Theoriesprache Burmeisters auch kaum in normative und deskriptive Elemente aufteilen. Da jedoch die Musik – im Unterschied zur Bedeutung der Antike in Dichtung, Plastik oder Architektur – kein einmaliges klassisches Zeitalter besitzt, mußte die Theorie schließlich immer stärker in Abhängigkeit zum historischen Wandel des Komponierens geraten. Burmeisters Entwurf einer radikal rhetorisch geprägten *Musica poetica* spiegelt diese Entwicklung weitaus intensiver wider als die Kontrapunktlehre Bernhards – und dies, obwohl beide Theorien auf einem kategorialen Fundament aus Kontrapunktarten, Stilen und eben auch aus musikalisch-rhetorischen Figuren errichtet sind.

Christoph Bernhards „Aequatio modorum“ und die „reale Beantwortung“

Überlegungen zum Wandel der tonsystematischen Grundlagen im 17. Jahrhundert

von

HELMUT WELL

Vergegenwärtigt man sich die Merkmale der spätbarocken Beantwortungstechnik in einer Fugenexposition, so ist zunächst die Abgrenzung zum Kanon, dann zum umfassenderen und allgemeineren Begriff der Imitation, die Unterscheidung zwischen realer und tonaler Beantwortung, das stets zu Grunde liegende Quintverhältnis zwischen Dux und Comes sowie die Gleichsetzung von Dux und „thematischer Grundgestalt“ zu nennen. Weitere Differenzierungen erscheinen als notwendig, um die Technik systematisch zu erfassen. So unterscheidet Klaus-Jürgen Sachs in der realen Beantwortung zwischen „strenger“ und „eingeschränkt intervallgleicher“ Nachahmung, im Hinblick auf die tonale Beantwortung zwischen dem Verfahren des „Quint-Quart-Austauschs“ und dem des „Abstandswechsels“. Die Simplizität der Unterscheidung zwischen beiden Beantwortungsarten erweist sich spätestens dann als scheinbare, wenn weiterhin festzustellen ist, daß Abstandswechsel und Quint-Quart-Austausch gemeinsam auftreten können, der Abstandswechsel jedoch modulierenden Themen vorbehalten bleibt, diese wiederum aber auch eine reale Beantwortung erfahren können¹.

Begrifflich und systematisch unterschiedliche Auffassungen durchziehen die theoretischen Erörterungen des Problems von Beginn an. Daß die Diskussion teilweise heftig geführt wurde, verweist auf eine grundlegende Problematik: Der imitative Satzbeginn erfordert mit der Vermittlung zwischen den Forderungen nach getreuer Nachahmung einerseits und Wahrung (bzw. Darstellung) des tonartlichen Rahmens andererseits die Verknüpfung zweier unvereinbarer Prämissen. Das Verfahren ist somit grundsätzlich auf Kompromißlösungen angewiesen, und die Art der jeweiligen Vermittlung hängt ebenso grundsätzlich von der jeweiligen Systemauffassung ab. Somit eignet gerade der Technik der Fuga die Funktion eines Indikators für Wandlungen des Tonsystems in Theorie und Praxis.

Späte Beispiele für die Komplexität des Problems bieten etwa die Definitionen Johann Matthesons, Johann Adolph Scheibes und Friedrich Wilhelm Marpurgs: So heißt es in Matthesons *Neu-Eröffnetem Orchestre* von 1713: „Eine reguläre Fuge ist eigentlich / die eine Quinte höher oder ein Quarte niedriger transponierte Wiederholung eines gewissen Thematis [...]“². Nimmt man als weiteres Kriterium die Bestimmung Scheibes hinzu, nach der das Thema „die Tonart richtig anzeigen

1 Klaus-Jürgen Sachs, Art. *Beantwortung*, in: RiemannL., Sachteil, S. 89f.

2 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Reprint Hildesheim u. a. 1993, S. 142. Da sich durch die Intervallumkehrungen stets reziproke Verhältnisse ergeben, soll im folgenden im Anschluß an Mattheson die Sprachregelung gelten, daß stets das oberhalb des Bezugstones liegende Intervall genannt wird. „Quinte“ meint also ebenso die Unterquart, „Quarte“ entsprechend auch die Unterquint.

[muß], aus der die Fuge gehen soll“³, wird die feste Verknüpfung von Dux und Tonika sowie die Zuordnung der beiden ersten Themeneinsätze zu definierten harmonischen Bereichen, zu Tonika und Dominante, erkennbar. Marpurgs Bestimmung von 1760, daß „der Anfang entweder mit der Octave oder der Dominante des Hauptton [...] gemachet werden“⁴ solle, beinhaltet scheinbar einen Widerspruch etwa zu Scheibes Forderung der Tonartfeststellung. Verstehbar wird Marpurgs Möglichkeit des „Dominantenanfangs“ jedoch, wenn man „Dominante“ als Ton und den melodischen Verlauf des Themas harmonisch interpretiert.

Daß die Aussagen Scheibes und Marpurgs auf eine bestimmte historische Situation, die spätbarocke Fugenexposition zielen und nur hier sinnvoll kombinierbar sind, zeigt sich, wenn man ihre Gültigkeit historisch zurückverfolgt: Grob gesagt, gilt Marpurgs Formulierung keineswegs für die Beantwortungstechnik des 16. Jahrhunderts – die Nachahmung kann auch in anderen Intervallen erfolgen –, während sie im folgenden Jahrhundert allgemeine Geltung erlangt und etwa bei Bach auf die tonale Beantwortung beschränkt bleibt. Umgekehrt sind gerade im 17. Jahrhundert Thema und Tonartdarstellung keineswegs kongruent, in der Bach-Zeit hingegen die Regel. Dieses Beispiel mag andeuten, daß die Veränderungen der tonsystematischen Grundlagen innerhalb des historisch relativ stabilen satztechnischen Prinzips der Fugenbeantwortung zu einer differenzierten Betrachtung der Einzelmente verpflichtet.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen bildet das dritte Buch der *Istitutioni harmoniche* Gioseffo Zarlinos⁵. Neben der allgemein herausragenden Bedeutung Zarlinos für die Musiktheorie noch des gesamten folgenden Jahrhunderts sind es vor allem zwei Definitionsbereiche, die es erfordern, den venetianischen Theoretiker an den Anfang der Betrachtung zu stellen: Zarlino differenziert zum einen als wohl erster Theoretiker, jedenfalls in klarer Formulierung, Fuga und Imitatione als kategorial unterschiedene Nachahmungsverfahren, und zum zweiten erscheint hier erstmals, wenn auch nur indirekt, die Normierung der Quintbeantwortung. Daß die hier vorgenommenen Distinktionen im Hinblick auf die Fugentheorie in der zeitgenössischen Musikpraxis kaum Rückhalt fanden, in der Zarlino-Nachfolge jedoch zunehmend an Bedeutung gewannen, ist darin begründet, daß die Kriterien Zarlinos erst später in die Theorie der Fuge, die bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts eine Theorie des Verfahrens und nicht der Form blieb, eingefügt wurden. Während Zarlinos Begründungszusammenhang zunächst eher auf den Bereich elementarer Kontrapunktregeln rekurrierte und noch im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in diesem Grundlagenbereich verblieb, wurde die Beantwortungsart erst mit der Auseinandersetzung zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert in den Jahren nach 1640 zu einem Problem, das die Grundlagen des Tonsystems betraf.

3 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Hamburg 1737-1740, Reprint der 2. Aufl. Hildesheim u. Wiesbaden 1970, S. 456.

4 So bei Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1760; Nachdruck in: ders., *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Hildesheim u. a. 1974, S. 309.

5 Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558 (Angaben im folgenden nach der erweiterten 3. Aufl. Venedig 1573). Eine kommentierte Übersetzung von Buch III legten Guy A. Marco u. Claude V. Palisca vor: *The Art of Counterpoint. Part Three of Le Istitutioni harmoniche*, 1558, New Haven u. London 1968.

Indem die verschiedenen Beantwortungsarten von Christoph Bernhard in Begriffe gefaßt und anhand von Beispielen erläutert wurden, hat sich der zweite Schwerpunkt der Betrachtung demnach mit dessen *Tractatus compositionis augmentatus*⁶ zu befassen. Als dritter Markstein der theoretischen Erörterung des Problems soll schließlich mit Johann Matthesons Schriften der Übergang zu der modernen, harmonisch definierten Fugenexposition angesprochen werden. Ebenso exemplarisch ist auf die kompositorische Praxis, hier der Tastenmusik, einzugehen. Werke von Girolamo Frescobaldi, Johann Jacob Froberger, Johann Pachelbel und Johann Sebastian Bach bilden das Gerüst der Vergleiche. Daß dabei weder eine – gewissermaßen statistische – Vollständigkeit angestrebt werden kann noch direkte Verbindungslinien zu konstruieren sind, bedarf kaum der Erwähnung. Im Vordergrund steht die Diskussion des tonsystematischen Wandels im Hinblick auf ein über den gesamten Zeitraum scheinbar unverändertes satztechnisches Prinzip. Aspekte der ausgesprochen verwickelten Begriffsgeschichte bleiben dabei weitgehend ausgeklammert. Daß die Termini Zarlinos etwa bei Bernhard völlig anderen Kontexten zugeordnet werden, für die Beantwortungsarten hingegen mit der „Consociatio“ und „Aequatio modorum“ Neuprägungen erscheinen, die wiederum Mattheson noch anführt, während er sich andererseits Zarlinos Begrifflichkeit wieder annähert, mag immerhin andeuten, in welchem Maße unter geänderten Voraussetzungen die grundlegende Problematik erhalten blieb⁷.

1. Gioseffo Zarlino – Fuga und Imitatione, Hexachord und Modus

Im 54. und 55. Kapitel des III. Buches der *Istitutioni harmoniche* behandelt Zarlino als kompositorische Techniken die Nachahmungsverfahren Fuga und Imitatione. Eine Differenzierung der Begriffe erfolgt zunächst aufgrund der Beschränkungen der Einsatzintervalle für die Fuga auf Einklang, Quart, Quint und Oktave. Hinsichtlich der Imitatione gelten diese Einschränkungen nicht, die Beantwortung kann auch in der Sekund, Terz, Sext oder Sept erfolgen. Somit scheint die Imitatione, entsprechend der späteren Terminologie, das allgemeinere und umfassendere Prinzip darzustellen. Daß Zarlino jedoch mit der Unterscheidung statt einer hierarchischen Ordnung eine kategoriale Differenzierung anstrebt, ergibt sich – scheinbar paradox – aus zwei beiden Nachahmungsarten gemeinsamen Merkmalen. Denn zum einen kann, was zumeist übersehen wird, auch eine Imitatione in den perfekten Intervallen einsetzen⁸. Zum anderen wird nicht nur die Fuga, sondern ebenso die Imitatione in „legata“ und „sciolta“ – gebunden und frei – untergliedert. Die zunächst zwei-, dann einstimmig notierten Beispiele der legata-Formen stellen Kanons oder Spiegelkanons mit verschiedenen Einsatzintervallen dar, unter Fuga bzw. Imitatione sciolta hingegen ist die nach der ersten Einsatzfolge freie Weiterführung zu verstehen. Weder die enge Bindung der nachfolgenden Stimme noch deren Einsatz-

6 Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, hrsg. von Josef Müller-Blattau, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, Kassel u. a. ²/1963, S. 40-131.

7 Zur Begriffsgeschichte vgl. die Artikel von Michael Beiche in HmT: *Fuga/Fuge* (1990) sowie *Imitatio/Nachahmung* (1988).

8 Zarlino (wie Anm. 5), S. 262 f. Vgl. hierzu auch James Haar, *Zarlino's Definition of Fugue and Imitation*, in: JAMS 24 (1971), S. 226-254.

intervall markieren demnach eine prinzipielle Differenz zwischen beiden Nachahmungsarten. Zarlinos Beispiel für den Übergang von der Fuga zur Imitatione zeigt, daß sich diese Differenz ausschließlich aus dem Kriterium der Intervallidentität ergibt. Überwiegend ist die Nachahmung intervallgetreu, erst durch die Beantwortung des f' durch h (statt b) in T. 11 wird die Fuga zur Imitatione:

Beispiel 1: Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, S. 264 (recte 266).

GVIDA. del misto di Fuga et Imitatione.

Die zwei Bedingungen für eine Fuga sind demnach der Hexachordbezug der Stimmeneinsätze und deren jeweilige Beschränkung auf das Material eines Hexachords. Die darüber hinausgehende VII. Stufe erlaubt keine intervallgetreue Beantwortung. In Zarlinos Beispiel besteht die Fuga zunächst aus den Tönen $g-e'$ des Hexachords durum, denen $c-a$ des Hexachords naturale antworten. Der 7. Skalenton f' (T. 9+11), der dem Hexachordum naturale zugehört, wodurch also ein Hexachordwechsel stattfindet, müßte entsprechend durch das b des Hexachordum molle beantwortet werden (T. 11⁹). Wenngleich Zarlino den Hexachordbezug als Bedingung für eine Fuga auch nicht erwähnt – dieser ergibt sich zwangsläufig aus dem definierenden Moment des größtmöglichen Skalenausschnitts identischer Tonabstände –, so ist dennoch zu beachten, daß die Quintbeantwortung erst durch die Identität der Voces zweier Hexachorde zur Fuga wird: die Quintbeantwortung etwa des Skalenausschnitts $g-c'$ durch $d'-g'$ wäre als Imitatione, die Quartbeantwortung durch $c'-f'$ als Fuga zu klassifizieren. Die implizite Eingrenzung auf die Intervallidentität der Fuga erklärt somit umgekehrt zugleich die Möglichkeit der Imitatione im Abstand der Quint. Die Benennung „eingeschränkt intervallgleiche reale Beantwortung“¹⁰ für diesen speziellen Fall verdeutlicht die Differenz zur intervallverändernden Nachahmung der tonalen Beantwortung.

Eine Verbindung zwischen Beantwortungsart und Modus- bzw. Tonartdarstellung, wie sie die Fugentheorie ab der Mitte des 17. Jahrhunderts bestimmen sollte, wird hier von Zarlino nicht hergestellt. Gerade der Übergang bei der Beantwortung der kritischen VII. Skalenstufe des angeführten Beispiels zeigt, daß die modusdefinierenden Kriterien offenbar von der Imitationsart unabhängig sind. Fuga und Imi-

⁹ Auch in T. 13 hat der Consequente h statt b .

¹⁰ Sachs (wie Anm. 1), S. 89.

tatione sind bei Zarlino zwar – definitiv – auf das Tonsystem der Skala und den größtmöglichen identischen Ausschnitte, die Hexachorde, bezogen, auf den Modus des Stückes jedoch nur mittelbar. Der Fuga als realer Beantwortung unter den beiden genannten Bedingungen steht keine tonale Nachahmung gegenüber, sondern – allgemeiner – die Imitatione.

Der Modusbezug wird – eher beiläufig, dennoch aber entscheidend – im 28. Kapitel, dem Beginn der eigentlichen Kontrapunktlehre, angesprochen. Als Präzisierung der seit Gaffurio und Tinctoris stets wiederkehrenden ersten kontrapunktischen Grundregel, nach der eine Komposition mit einer perfekten Konsonanz zu beginnen habe, bezieht Zarlino diese auf das Einsatzintervall Einklang, Quarte, Quinte oder Oktave fugierter Stimmen. Indem aber die Begründung auf die modale Grundlage des Satzes rekurriert, ergibt sich eine konsequenzenreiche Einschränkung. Hier heißt es nämlich, daß die fugiert einsetzenden Stimmen „sopra le chorde estreme, ouero sopra le mezane de i Modi, sopra i quali è fondata la cantilena“¹¹, also „auf den äußersten Tönen oder der Mitte der Modi“ einsetzen sollten. Die „chorde estreme“ bezeichnen die Finalis und deren Oktave im authentischen Modus, mit der „Mitte“ kann sinnvoll nur der Grenzton zwischen Quint- und Quartspezies des Modus gemeint sein, die Repercussio. Im plagalen Modus stellt diese und ihre Oktave den Rahmen dar, die Finalis die Mitte. Dies bedeutet, um ein Beispiel zu nennen, daß etwa in einem dem dorischen Modus zugehörigen Satz Exordialeinsätze nur auf *d* und *a* erfolgen können, modern gesprochen: auf den Stufen I und V. Eine mit *g* beginnende Oberquartimitation wird somit ausgeschlossen. Das – ausdrücklich legitimierte – Einsatzintervall der Quarte ergibt sich durch die Umkehrung der Einsatzfolge: *a-d'*. Die Einsatzrelation lautet dennoch, bezogen auf die Finalis I, V oder V, I. Durch die Fixierung der Quintrelation der Stimmeinsätze ist die Finalis des zu Grunde liegenden Modus stets eindeutig erkennbar. Zu betonen ist dabei, daß diese mit Beginn des ersten (I,V) oder des zweiten Einsatzes (V,I) erscheinen kann. Die Festlegung der „Tonart, aus der die Fuge gehen soll“, kann also auch erst durch den zweiten Einsatz erfolgen.

Es kann bezweifelt werden, ob die Konsequenzen, die sich aus der Repercussionston-Beantwortung ergeben, von Zarlino intendiert wurden. Denn der Ausgangspunkt der Regelformulierung war nicht die Modusdarstellung und daraus abgeleitet die Bestimmung der Einsatzorte, sondern vielmehr die Bewahrung einer der kontrapunktischen Grundregeln im imitativ eröffnenden Satz. So wundert es auch nicht, daß die Bestimmung kaum der zeitgenössischen Praxis entspricht: Zieht man vergleichend etwa die Motetten der *Musica Nova* von Zarlino's Lehrer Adrian Willaert aus dem Jahre 1559 oder noch Palestrinas Offertorienzyklus von 1593 – das Werk, das in der späteren Theorie Christoph Bernhards eine zentrale Stellung einnimmt – hinzu, wird deutlich, daß von einem Übergewicht der Quintrelationen innerhalb der Exordialimitationen noch kaum die Rede sein kann. Die Expositionen erfolgen im Quartabstand (also im eigentlichen Sinne als Quartfugen) ebenso wie im Intervall der Quinte, die I. Stufe kann im ersten wie im zweiten Einsatz erscheinen. Mit anderen Worten: Einsatzfolge und Abstand der Stimmeinsätze liefern kein eindeutiges Kriterium der Modusbestimmung.

11 Zarlino (wie Anm. 5), S. 202.

Dennoch definiert Zarlino zwei Merkmale, die in der späteren Diskussion eine zentrale Bedeutung einnehmen sollten: die Quintrelation der Themeneinsätze sowie die 'reale Beantwortung'. Beide Bereiche bleiben jedoch, dies ist zu betonen, zunächst voneinander unabhängig. Die Quinteinsatzregel gibt zwar ein Mittel der Moduserkennung an die Hand, beinhaltet aber keine Aussagen über eine fugierte ('reale') oder imitatorische Einsatzfolge, umgekehrt besagt die Differenzierung nach Fuga und Imitatione nichts über den Modus des Satzes. Erst in dem Moment, in dem beides im Zusammenhang gesehen wurde, entstanden die Probleme, die dann mehr als ein halbes Jahrhundert später in der Auseinandersetzung zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert thematisiert und in der Folge von Christoph Bernhard begrifflich als „Consociatio“ und „Aequatio modorum“ fixiert wurden.

Indem durch die Quintregel Zarlinos das Verhältnis der beiden ersten Einsatztöne zu einem wesentlichen modusdefinierenden Kriterium werden kann, treten die hergebrachten Erkennungsmerkmale modaler Struktur in den Hintergrund. Umgekehrt ließe sich formulieren, daß die leichtere Erkennbarkeit des Modus durch die Themeneinsätze ein deutliches Indiz für die Schwächung eben dieser Strukturen sein dürfte. Die Regel selbst besitzt zwar durch den Anknüpfungspunkt an die erste kontrapunktische Grundregel – die Forderung des Beginns in perfekter Konsonanz – eine starke historische, andererseits aber eine schwache kompositionstechnische Begründung. Erst mit Beginn des 17. Jahrhunderts und vornehmlich in nicht choralgebundener Musik greift, als Symptom systematischer Veränderungen der Satzgrundlagen, die Vereinheitlichung der Einleitungsimitation. Teleologisch wäre es jedoch, in der Festlegung eine bewußte „Modernisierung“¹² zu sehen, da die Quintrelation mit dem späteren Tonika-Dominant-Verhältnis zunächst wenig oder nichts verbindet. Die Erleichterung der tonartlichen Zuordnung wäre vielmehr zunächst negativ, als Kompensation der Schwächung modaler Charakteristika, zu beschreiben. Denn erst deren Fehlen erforderte ein formal-äußerliches Kriterium der Tonartbestimmung.

2. Das Problem der modalen Eindeutigkeit

Solange die Gültigkeit modaler Normen nicht in Frage stand, blieben die Forderung, die Grenzen des jeweiligen Modus zu beachten, und Zarlinos Definition der realen Beantwortung als Fuga ohne inneren Widerspruch. Innerhalb der Modusgrenzen wird zwar die Fuga gegebenenfalls zur Imitatione bzw. umgekehrt. Allerdings wird – und dies ist unter dem Gesichtspunkt tonsystematischer Veränderungen von zentraler Bedeutung – im Wechsel der Beantwortungsarten ein von modalen Vorgaben unabhängiger, nämlich stets der siebte, über die Grenzen der Hexachorde hinausgehende Ton einer gleichbleibenden Skala, als Grenzton bedeutsam.

Solange die Quintrelation der Einsatzorte (Finalis und, für alle Modi gleichbleibend, Repercussio als V. Stufe) nicht als verbindliche Regel anzusehen war, ließ sich aufgrund der Einsatzorte keine Entscheidung über den zu Grunde liegenden Modus und die kritische Stufe treffen. Themeneinsätze etwa, die die Skalen über *d* und *a* ausfüllen, können entweder, als Quartimitation, einen aeolischen Modus dar-

12 So Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1992 (= Bärenreiter Studienbücher Musik 3), S. 96.

stellen; der nicht real beantwortbare Ton der den Modus repräsentierenden Skala ist *f* (im untransponierten System).

aeolisch-dorisch, Quartbeantwortung:

d e f g a h c d
a h c d e f g a

Erst durch die Fixierung des Quintverhältnisses stünde im vorliegenden Fall die dorische Tonart fest (bzw. die Einsatzorte müßten, um den aeolischen Modus darzustellen, zu *a-e* verändert werden). Der nicht real zu beantwortende Ton ist *h*.

dorisch, Quintbeantwortung:

a h c d e f g a
d e f g a h c d

Damit treten auch Hexachordsystem und modale Vorgabe in ein definiertes Verhältnis zueinander. Solange offen ist, welcher Skalenton nicht beantwortbar, „kritisch“ ist, kann keine Zuordnung zu einem Hexachord vorgenommen werden. Die um *h* reduzierte *a*-Skala des vorliegenden Beispiels etwa enthält die Töne des Hexachordum naturale (*a, c,d,e,f,g*), entfällt hingegen *f*, verbleiben die Töne des Hexachordum durum (*a,h,c,d,e, g*).

Liegt aber die Quintrelation fest, reduziert sich die kritische Stufe auf nur einen Ton. Und dieser verschiebt sich innerhalb des jeweils zu Grunde liegenden Modus: Im 1. und 2. Modus (herkömmlicher Zählung) ändert sich der 6. Skalenton der Quintbeantwortung, im 3. und 4. Modus der 5. usw.

	ionisch	dorisch	phrygisch	lydisch	mixolydisch	äolisch
kritische Stufe:	7	6	5	4	3	2

Die sich hieraus ergebenden Konsequenzen sind ambivalent. Durch Verwendung der kritischen Tonstufe in der Finalis-Exposition¹³ repräsentieren Thema und Beantwortung in einer Imitatione prinzipiell zwei verschiedene Modi im Quintabstand (etwa den dorischen und den aeolischen Modus). In der Fuga ergäbe sich zwar jeweils derselbe Modus, allerdings mit differierender Finalis (um im Beispiel zu bleiben: *d*- und *a*-dorisch). Die Grenzen eines zu Grunde liegenden Modus würden, ebenso wie die zweier zugeordneter Hexachorde, in beiden Fällen überschritten. Nur in der die kritische Stufe vermeidenden Fuga bezieht sich der Tonvorrat beider Einsätze auf einen Modus, Thema und Beantwortung enthalten den Vorrat zweier Hexachorde im Quintabstand.

In der oktavausfüllenden Imitatione weist lediglich die Quintbeziehung den Einsatztönen Finalis- bzw. Repercussionsbedeutung zu. Dies bedeutet aber zugleich, daß die Charakteristika der entsprechenden Modi sich unvermittelt gegenüberstehen. Eine Imitatione wäre somit, entfiere das zunächst äußerliche Kriterium des Einsatzabstandes, modal nicht eindeutig. Die Ausfüllung der siebentönigen

13 – wie der Kürze halber im folgenden der Einsatz bezeichnet wird, der mit der Finalis des zu Grunde liegenden Modus beginnt –

Skala ist einer modalen Zuordnung gegenüber indifferent, so daß sich etwa in einer dorisch-äolischen oder ionisch-mixolydischen Beantwortung keine Entscheidung über einen Vorrang treffen ließe¹⁴. Solange sich dieser allerdings aus der Stimmenzuordnung (dem Modus der „herrschenden“ Stimmen Tenor und Cantus) ergibt und die Art der Themenformulierung eine Zuordnung zum authentischen oder plagalen Modus ermöglicht, bleibt das Verfahren eindeutig, wenngleich einzuschränken wäre, daß die untergeordneten Stimmen in der oktavausfüllenden Imitation eben keine reguläre Modusergänzung darstellen.

Das Prinzip der paarigen Stimmenzuordnung löst sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf. Noch in den Fantasien Frescobaldis etwa – allerdings im Unterschied zu den Ricercaren – gilt ausnahmslos die Regel, daß Tenor und Sopran einerseits sowie Alt und Baß andererseits je identische Einsatzorte aufweisen. Bereits bei Froberger jedoch ist diese Zuordnung teilweise aufgehoben, auffallenderweise besonders in den strengen Gattungen Ricercar und Fantasia. Löst sich aber diese Verbindlichkeit auf, so verbleiben als Moduskriterium lediglich die Orte der ersten beiden Einsätze, wobei die modale Unbestimmtheit deutlich hervortritt. Die Skalen der beiden Themenformulierungen vertreten nurmehr verschiedene Tonarten (ohne Kenntnis des Schlußklanges und ohne Verbindlichkeit der Quinteinsatzregel wäre schon eine Zuordnung von Zarlinos Fuga-Imitatione-Beispiel nicht möglich). Es scheint deshalb konsequent, wenn gerade im Sinne tonartlicher Eindeutigkeit die beiden Möglichkeiten der realen und der tonalen Beantwortung zunehmend in den Vordergrund treten¹⁵. Dabei vertritt erstere gewissermaßen die auf das Tonsystem um den Preis einer reduzierten Skala bezogene, letztere die das Ambitusschema betonende Lösung, bei der die Intervallgleichheit aufgegeben werden muß. Daß beide Verfahren aus späterer Sicht als Varianten, im 17. Jahrhundert jedoch zunächst als kontrastierende Prinzipien tonsystematischer Ordnung verstanden wurden, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß anstelle der Betonung der Quint- und Quartepezies der tonalen Beantwortung in der realen Beantwortung der Oktavrahmen in den Vordergrund rückt und damit die Spezies-Unterteilung entfällt. Diese Differenz bedeutet zugleich im ersten Fall eine am Melodieverlauf erkennbare Zuordnung zur authentischen oder plagalen Modusvariante, im zweiten eine Vereinheitlichung zu einem Gesamtmodus. Allerdings schwindet diese Differenz wiederum mit der Auflösung des Tenorprinzips: Ist der Tenor nicht mehr verlässlich als tonartdefinierende Stimme anzusehen, fehlt das entscheidende Kriterium für eine eindeutige Zuordnung zum authentischen oder plagalen Modus. Erkennbar bleibt nur der Gesamtmodus. Somit gleichen sich beide Beantwortungsarten im Hinblick auf die Modusdarstellung an.

14 Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*, in: AfMw 21 (1964), S. 45-59. Dahlhaus beschreibt den oben angeführten Stand der Imitationstechnik Palestrinas mit der Möglichkeit des Quint- oder Quarteinsatzes, der keine Möglichkeit der Moduserkennung anhand der Einsatzabstände bietet. Bernhards Auswahl aus Palestrinas Offertorienzyklus ist jedoch, worauf einzugehen sein wird, bewußt selektiv.

15 Ein Überblick über imitative Satzanfänge von nicht liturgisch gebundener Claviermusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ergibt, daß die Imitatione in nur etwa 10% der Stücke erhalten bleibt.

3. Christoph Bernhards „Consociatio“ und „Aequatio modorum“

Beide Imitationsarten sind gleichermaßen geeignet, diesen Gesamtmodus am Anfang eindeutig festzulegen, wenn auch in je unterschiedlicher Weise. Daß sie aber verschiedenen Interpretationen der tonsystematischen Grundlagen entstammen, zeigt die Auseinandersetzung zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert aus den Jahren 1643 und 1645¹⁶.

Bekanntermaßen kritisiert Scacchi die – aus seiner Sicht – fehlende modale Eindeutigkeit der realen Beantwortung eines eröffnenden Quintsprungs. Er führt als Beispiel Sieferters Vertonung des 33. Psalms an, dessen Imitationseinsätze *d-a* und *a-e* lauten:

„Nullus autem Tonus, sive Authenticus sive Plagalis, reperitur, qui duabus Quintis vel Quartis efformetur. Quae cum ita sint, non possum non mirari, te aliter agere in hoc Psalmo, cum enim ipse sit Primi Toni, debuisses Altum et Bassum in principio per Quartam, non autem per Quintam formare [...]“¹⁷

Während also Scacchi die Differenzierung der Quint- und Quartspezies und damit die authentisch-plagale Differenz des Modus betont, zielt Sieferters Rechtfertigung auf die Intervallidentität der einander zugeordneten Hexachorde:

„[...] si cantus canit re la, re fa, nonne melius, quod altus canat, re la, la fa, quam ut cantet, re sol, re fa, cum destructione subjecti? Ita enim ambitus communis Toni observandus est, ne sequantur absurda et subjectum pereat, sed in quantum fieri potest subjectum observetur, alias subsequitur, non subjectum sed nudos tonos posuisse.“¹⁸

Scacchis Argumentation ist – selbst bezogen auf cantus-firmus-bezogene Kompositionen – ebenso einseitig wie die Replik Sieferters. Auf die Widersprüche zwischen Theorie und musikalischer Praxis, auch jeweils der eigenen Werke, ist mehrfach hingewiesen worden¹⁹. Entscheidend für unseren Zusammenhang ist die klare Formulierung der beiden Positionen. Durch Scacchi und Siefert und die diese Argumentation aufgreifende Differenzierung Christoph Bernhards wurden die Beantwortungsarten als solche thematisiert.

16 Marco Scacchi, *Cribrum musicum ad triticum Siferticum*, Venedig 1643; Paul Siefert, *Anticribratio musica ad avenam Schachianam*, Danzig 1645. Zu der Auseinandersetzung vgl. Carl Dahlhaus (wie Anm. 14) sowie Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: *SJb* 17 (1995), S. 63-79.

17 Scacchi (wie Anm. 16), S. 11. – Das von Dahlhaus (wie Anm. 14) angesprochene Problem der modusgemäßen Beantwortung eines cantus firmus, der in einer nicht-definierenden Stimme (Alt oder Baß) exponiert und damit im Tenor als modusbestimmender Stimme verändert werden muß, kann hier vernachlässigt werden. Dahlhaus' Bemerkung, Scacchis System erweise sich hierdurch als „Konstruktion ad hoc – zum Zweck der Polemik“, die keine Tradition repräsentiere (S. 46), wäre allerdings zu relativieren: Ein Sachverhalt, der das Zentrum systematischer Differenzierung spätestens seit Zarlino betrifft und noch von Johann Gottfried Walther 1708 in den *Praecepta der Musicalischen Composition* thematisiert wird, dürfte durchaus als Problemkonstante anzusehen sein. (Vgl. Walthers *Praecepta*, hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 [= Jenaer Beitr. zur Musikforschung 2], S. 182.)

18 Siefert (wie Anm. 16), S. 15.

19 Vgl. Werbeck (wie Anm. 16), S. 68.

In den Kapiteln 53 und 54, nach der Behandlung der Transpositionsmöglichkeiten und noch vor der Darstellung von „Extensio“ und „Alteratione Modorum“, behandelt Bernhard die tonale und reale Beantwortungsmöglichkeit. Die Position innerhalb des Systems ist zu betonen. Denn es wird deutlich, daß die Aequatio ausdrücklich nicht den Möglichkeiten und Verfahren zuzuordnen ist, die die Grenzen des Modus überschreiten. Bernhards Beispiele beziehen sich stets auf einen zugrundeliegenden und beibehaltenen Modus²⁰.

Die den Beispielen vorangehenden Erläuterungen zur Consociatio modorum beziehen sich auf die herkömmlichen Charakteristika Tenorprinzip und Modusergänzung der Stimmpaare. Schließlich führt Bernhard den Quint-Quart-Austausch der tonalen Beantwortung an: „Zu solchem Ende wird die *Quarte* in eine *Quinte*, die *Quinte* aber in eine *Quarte* verwandelt [...]“²¹. Bemerkenswert ist die Fortführung: „und wo möglich die *Semitonia* erhalten, als welche auch *Soni dominantes* sind [...]“. Die systembezogene Veränderung der Intervallstruktur durch den Quint-Quart-Austausch wird von Bernhard im Hinblick auf das Klangresultat offenbar als weniger gravierend empfunden als der Wegfall der „bestimmenden“ Halbtonschritte. Gemeint sind, wie die Beispiele zeigen, aufwärts geführte und exponierte Halbtonschritte, etwa am Themenbeginn oder -ende.

Die verschiedenen Varianten tonaler Beantwortung finden sich bereits in den ersten fünf Beispielen im auf *c* beginnenden Primus und Secundus Tonus²², und zwar sowohl im Cantus durus wie auch in der Transposition per *b* molle. Dabei wird deutlich, daß der Austausch konkret durch die Veränderung des Rahmenintervalls (Beispiel 2/1 bis 2/5), aber auch durch die Verkleinerung anderer Intervalle erfolgen kann: Im ersten Beispiel wird die Terz *f'-a'* durch die Sekund *c'-d'* beantwortet, aus der Quint- wird so eine Quartimitation. Die Consociatio kann mit der I. (Beispiel 2/1 sowie 2/4) oder der V. Stufe einsetzen (Beispiele 2/2, 2/3, 2/5).

Beispiel 2: Christoph Bernhard, Consociatio primi und secundi toni

20 Hierzu vgl. besonders Wolfgang Grandjean, *Modale und dur-moll-tonale Fugenbeantwortung in der Theorie der Bach-Zeit*, in: *Mth* 10 (1995), S. 195-218, besonders S. 198.

21 Bernhard (wie Anm. 6), S. 98. Hier und auf der nächsten Seite auch die Beispiele 2.

22 Bernhard schließt sich der Zählung Zarlino an, die dieser in den *Dimostrazioni harmoniche* 1571 eingeführt und danach in die *Istitutioni harmoniche* (erstmalig in deren dritte Auflage 1573) übernommen hatte.



Bernhards Erläuterungen zur *Aequatio modorum* sind im Gegensatz zu seinen *Exempla* eher kurz. Die Unsicherheit ist verständlich, widerspricht doch das Prinzip der realen Beantwortung den modusbestimmenden Kriterien, die im Zusammenhang mit der *Consociatio* genannt wurden: Die Modusergänzung wird außer Kraft gesetzt. So betont Bernhard auch abschließend zur *Consociatio*: „Von dieser Art die *Figuren* anzubringen, soll man nicht leicht im Anfange schreiten, in der Mitten aber wird es so genau nicht genommen, und daselbst die folgende Art mehr gebraucht.“²³ Allerdings zitiert Bernhard dann wiederum neben den eigenen Beispielen aus Palestrinas Offertorienzyklus ausschließlich Satzeröffnungen²⁴. Eine systemhafte Begründung findet sich bei Bernhard nicht. Es heißt lediglich: „Wie aus ihrer Beschreibung abzunehmen, so bleiben die *Quarten* in denen Wiederholungen *Quarten*, und die *Quinten* bleiben *Quinten*, und darinnen ist sie eigentlich von der vorigen, nemlich *Consociatione*, unterschieden.“²⁵ Wenn es weiter heißt: „Durch die *Aequation* wird *primus* und *Secundus Tonus* also gefolget, daß sowohl die vorhergehende als nachfolgende Stimme die *Quartam* oder *Quintam* behalte“, heben sich die zuvor gegebenen Definitionen zur Modusergänzung auf.

Durch die reale Beantwortung ist eine Unterscheidung nach authentischem oder plagalem Modus nicht möglich, die Zuordnung erfolgt nur durch die stillschweigende Voraussetzung des Tenorprimats. Wäre nicht die ausnahmslos geltende Regel anzuwenden, daß stets Finalis und V. Stufe von den beiden ersten Themeneinsatztönen repräsentiert werden, die Quartimitation also ausgeschlossen bleibt, ließe sich keine Entscheidung darüber treffen, welcher der beiden quintbezogenen Einsätze den Grundmodus darstellt. Daß weder die Richtung des Melodieverlaufs noch die Folge der Einsätze oder die Rahmenintervalle, sondern ausschließlich das Quintverhältnis der ersten Töne die Tonart markiert, zeigen bereits die Beispiele für die ersten beiden, auf *c* fußenden Modi. Im ersten Beispiel (3/1) wird das Rahmenintervall der Quinte *c-g* von *g-d'* beantwortet, die Folge lautet demnach I-V. Im zweiten Fall (3/2) wird die Quarte *g-c'* gefolgt von *c-f*, das Einsatzverhältnis ist V-I. Das dritte Beispiel (3/3) exponiert eine abwärts gerichtete Quinte im Verhältnis V-I, das vierte (3/4) die aufwärts gerichtete Quart I-V. Die kritische, über den Hexachordrahmen hinausgehende Stufe *h* fehlt in den beiden ersten Beispielen, das kritische *e* des Cantus mollis erscheint (Beispiel 3/3) erst nach Auflösung der Imitation.

23 Ebd., S. 102. Auf der folgenden Seite die Beispiele 3.

24 Ein Nachweis der Palestrina-Beispiele findet sich bei Dahlhaus (wie Anm. 14), S. 51.

25 Bernhard (wie Anm. 6), S. 103.

Beispiel 3: Bernhard, Aequatio primi und secundi toni

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled '3/1' and shows a sequence of notes in both staves. The second system is labeled '3/2' and continues the sequence. The third system is labeled '3/3' and shows a more complex rhythmic pattern. The fourth system is labeled '3/4' and shows a sequence of notes with some rests. The notation is in a historical style, likely from a 16th-century manuscript.

Lediglich zwei der 22 Beispiele Bernhards enthalten die kritische siebte Tonstufe im Thema (jeweils das zweite Beispiel zum 4. Ton und zum 11. Ton²⁶), wodurch sich eine Imitatione im Sinne Zarlinos ergibt (wobei im übrigen nicht feststeht, ob es sich, wie sicherlich im vorletzten Beispiel S. 106, um Übertragungsfehler handelt). Als Regeln lassen sich dennoch erstens der Ausschluß der kritischen Stufe in der Aequatio und das Quintverhältnis der Einsatztöne festhalten. Die Ausnahmen sind eher Probleme des Beispiels als des Systems. Vergleicht man die Themeneinsätze aus Palestrinas Offertorienzyklus mit der Auswahl Bernhards, so wird der Versuch deutlich, die Regulierung den Verhältnissen der zeitgenössischen Praxis anzupassen. Während bei Palestrina den 28 Quintbeantwortungen noch 17 – hier noch mögliche – Nachahmungen in der Quart gegenüberstehen, werden diese von Bernhard vollständig ausgeklammert. Die bei Zarlino noch getrennten Bestimmungen zur Fuga als intervallidentische Nachahmung und die Regelung des Quinteinsatzintervalls zur Moduswahrung werden bei Bernhard zur „Aequatio modorum“ zusammengefaßt. Während jedoch Zarlinos Bestimmungen als Systematisierungen theoretischer Art der Praxis nicht unbedingt entsprechen, ist Bernhards Unterteilung als Reaktion auf die Veränderungen der Praxis zu verstehen.

Zusammenfassend läßt sich bis hierher festhalten: Die Eliminierung der Quartimitation, bei Zarlino noch eine zu erschließende Konsequenz, ist bei Bernhard die ausnahmslose Regel. „Beginnt“, so die Regel in der Formulierung Wolfgang Grandjeans, „der Dux mit der Finalis, antwortet der Comes in der Oberquint (oder Unterquart), beginnt er mit der V. Stufe, antwortet der Comes in der Unterquint (oder Oberquart)“²⁷. Die „eingeschränkt intervallgleiche reale Beantwortung“, die Imitatione Zarlinos, wird zur relativ seltenen Ausnahme. Reale und tonale Beantwortung, Consociatio und Aequatio modorum, verbleiben in der Mitte des 17. Jahrhunderts die beiden – mit den oben genannten Einschränkungen – modal eindeutigen Nachahmungsverfahren der musikalischen Praxis. Gemeinsam ist beiden Verfahren die Möglichkeit des Einsatzes auf der I. oder V. Stufe. Während innerhalb der Consociatio zwischen verschiedenen Hexachorden gewechselt werden kann, bleibt die reale Beantwortung auf den Tonvorrat zweier Hexachorde im Quintabstand be-

26 Ebd., S. 104f.

27 Grandjean (wie Anm. 20), S. 198.

schränkt. Dabei darf der Begriff des Tonvorrats nicht auf einen Skalenausschnitt bezogen werden, wie ein letztes Beispiel Bernhards verdeutlichen kann, eine hypomixolydische Exposition Palestrinas²⁸. Die Beantwortung erfolgt real, erstens beginnend mit dem Einsatz der V. Stufe, zweitens unter Ausnutzung des Oktavambitus und drittens ohne die *h*-Stufe im zweiten Themeneinsatz, der Finalis-Stufe. Besonders auffällig ist die Quartsprung-Eröffnung *d'-g'*, die zunächst auf den plagalen Modus zu verweisen scheint, dann aber nicht durch die authentische Ergänzung der Quinte *g-d'*, sondern durch *g-c'* beantwortet wird. Die modale Grundlage wird in der Eröffnung bestimmt durch das Verhältnis V-I der ersten Thementöne sowie die Zuordnung zweier hexachordbezogener Tonräume im Quintabstand. Entscheidend ist hierbei nicht, ob die Regelung zur Modusdarstellung von Palestrina intendiert war, sondern daß Bernhard die Satzeröffnung als Exempel anführt.

4. Von der Modusdarstellung zur Tonartexposition

Die Beantwortung mit Wahrung der ambitusbezogenen Modusgrenzen, die *Consociatio* Christoph Bernhards, konnte in der spätbarocken Fugenbeantwortung erhalten bleiben. Es ist dann zu unterscheiden zwischen den beiden angeführten Verfahren des Quint-Oktav-Austauschs (in Anlehnung an die ältere Terminologie eine V-I-*Consociatio*), durch die die Modulation in die Dominante hinausgezögert wird, und dem Abstandswechsel (I-V-*Consociatio*) „mit dem Ziel, die Haupttonart zurückzugewinnen“²⁹. Zunächst, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, erfüllen jedoch *Consociatio* wie *Aequatio* die gleiche Funktion: die Darstellung des Modus mit je unterschiedlicher Wahrung der Grenzen. Allerdings zeigt die *Aequatio* Bernhards als systembezogene Variante im genannten Zeitraum deutlichere, unmittelbar am Notentext ablesbare Veränderungen. Hier wirken sich die Veränderungen der systematischen Grundlagen in spezifischer Weise aus.

Der oben angesprochene Ausschluß der Tonstufe *h* in der realen Beantwortung führt im untransponierten Hexachordsystem dazu, daß Finalisbeginn und Ausfüllung des Tonraumes des Hexachordum durum nicht zusammentreffen können, da der Beginn mit der I. Stufe eine Beantwortung in einem höheren Hexachord erfordert: *H* müßte durch das – gewissermaßen exterritoriale – *fis* beantwortet werden. Ebenso ist umgekehrt die Exposition von *f* als V. Stufe im Hexachordum molle ausgeschlossen. Zwar ist eine Systemtransposition möglich: Bernhard führt nach der „gewöhnlichen [...] Verwandlung des *Cantus duri* in *Cantum mollem*, durch eine Erhebung um eine *Quarte* oder durch eine Vertiefung um eine *Quinte*“ die „seltsame“ oder „seltener“ Transposition „per *Secundam et Tertiam Superiorem* oder in *mollem per Secundam inferiorem*, oder wie einem sonst beliebt“³⁰ an. Dennoch bleiben Stücke mit mehreren Vorzeichen, wie etwa eine *Canzona* Frobergers in *fis*, zunächst experimentelle Ausnahmen; das aus dem Vorrat zweier Hexachorde gebildete und dabei auf eine modale Grundlage bezogene System ist weiterhin prin-

28 Bernhard (wie Anm. 6), S. 105, 2. Beispiel. Vgl. Franz Crommer (Hrsg.), *Offertorien von Pierluigi da Palestrina*, Leipzig o. J. (1881) (= *Pierluigi da Palestrina's Werke* 9), Nr. XXX, S. 87.

29 Sachs (wie Anm. 1), S. 89.

30 Bernhard (wie Anm. 6), S. 97.

ziptuell gültig. Kennzeichnend für die modale Imitation bleibt allerdings, daß nicht – wie in einer harmonisch definierten Fugenexposition – durch Akzidentiensetzung die Folge als Tonika- und Dominanteinsatz reguliert wird, sondern vielmehr die Einsatzorte dem modalen Rahmen angepaßt werden.

Die Weitung des Kreises möglicher Tonarten konnte dennoch nicht ohne Auswirkungen bleiben, da die Erkennbarkeit der tonartlichen Zuordnung erschwert wird: Im untransponierten System reicht beispielsweise – die Aequatio vorausgesetzt – eine Themeneröffnung *a-h* aus, um *a* als V. Stufe festzulegen und damit das Stück dem *d*-Modus zuzuordnen (da *h* nicht in der Oberquinte beantwortet werden kann). Dem *durum*-Einsatz muß die Finalis-Entsprechung eine Quinte tiefer, im Hexachordum naturale, folgen (*d-e*). Liegt aber eine Quintttransposition des gesamten Systems vor, kann *a-h* auch eine Finalis-Exposition sein, die mit *e* und *fis* beantwortet wird. Die Vorzeichnung gibt prinzipiell zugleich die Hexachordtransposition an³¹, beide Systeme werden gewissermaßen parallel verschoben – allerdings nicht immer konsequent. Bekanntestes Beispiel ist die häufige „dorische“ Vorzeichnung von Werken „in Moll“.

Zu unterscheiden ist zudem, wie die Beispiele des Übergangs zeigen, zwischen der skalaren Vorordnung und den sich später ergebenden harmonischen Implikationen. Beide Bereiche sind zunächst zu trennen, Regulativ bleibt die modale Strukturierung. Erst vor diesem Hintergrund lassen sich Ablösungsvorgänge auf verschiedenen Ebenen beschreiben.

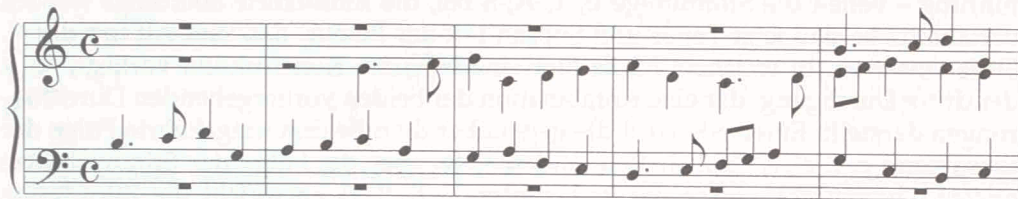
5. Entkoppelung von Modusdefinition und Modusdarstellung

Daß das „Thema die Tonart richtig anzeigt, aus der die Fuge gehen soll“, wie es bei Scheibe hieß³², gilt zunächst nur eingeschränkt und nur in der Verbindung zweier Themeneinsätze auf unterschiedlichen Stufen. Die Einhaltung der Quinteinsatzregel ermöglicht bzw. führt sogar zu Themenexpositionen, in denen die Finalis in den modal führenden Stimmen nicht erscheint. Dies bedeutet, daß zwischen dem modusdefinierenden Kriterium der Einsatztöne auf der einen Seite und der Darstellung des Modus durch die Stimmzuordnung andererseits unterschieden werden kann. Bernhard Meier³³ führt als frühes Beispiel Costanzo Antegnatis *Ricercar del Terzo Tono* von 1608 an.

31 Ausnahmen mit experimentellem Charakter sind selten. Zu nennen wäre etwa Frescobaldi's *Canzon Seconda* (Girolamo Frescobaldi, *Orgel- und Klavierwerke. Gesamtausgabe nach dem Urtext*, hrsg. von Pierre Pidoux, Kassel u. a. 1949, Bd. 2: *Das erste Buch der Capricci, Ricercari und Canzoni* 1626, S. 85-87): Trotz der *b*-Vorzeichnung des *g*-dorischen Modus erscheint in der Themenexposition *fis* (V. Stufe), das *b*-Vorzeichen wird in der Beantwortung (T. 5), aufgelöst. Die reguläre Modustransposition per *b*-moll und das Hexachordsystem (*naturale* und *durum*) stehen quer zueinander.

32 Scheibe (wie Anm. 3).

33 Meier (wie Anm. 12), S. 98, Costanzo Antegnati, *L'Antegnata Intavolatura de Ricercari d'Organo* 1608, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1965 (= CEKM 9), S. 6-8.

Beispiel 4: Costanzo Antegnati, *Ricercar del Terzo Tono*, T. 1-5

In diesem Beispiel – das im übrigen auch die Vereinheitlichung der Repercussa als V. Stufe selbst im phrygischen Modus zeigt – ergeben sich die modusdefinierenden Kriterien nach Meier aus dem Melodieverlauf der vorrangigen Stimmen und dem Kadenzplan. Da die Finalis nicht am Anfang von Sopran und Tenor erscheint, muß sie umgekehrt in den untergeordneten Stimmen Alt und Baß exponiert werden. Dies bedeutet aber, daß die Kategorien der modalen Tonraumauffüllung einerseits und der Modusdefinition andererseits zu trennen sind. Durch die Quintregel ist die Tonartbestimmung zwar eindeutig. Die Distanz zu den älteren Kategorien der modalen Zuordnung wird jedoch deutlich, wenn man die Verhältnisse mit Hilfe der grundlegenden Merkmale Finalis und Tonraum zu beschreiben versucht: Es liegt ein authentischer phrygischer Modus vor, da der Finaliseinsatz der modal untergeordneten Stimmen sich im plagalen Raum bewegt.

Bereits dieses relativ frühe Beispiel von 1608 zeigt, in welchem Maße sich die Inhalte modaler Organisation aufzulösen beginnen. Da gerade die reale Imitation über die Zuordnung vorrangiger und untergeordneter Stimmen keine musikalisch greifbaren Differenzierungsmöglichkeiten – etwa unterschiedlicher Quint- oder Quartspezies – bietet, tendiert sie zur Aufhebung der tonartdefinierenden Prämissen im Sinne der Unterscheidung authentischer und plagaler Modi. Schon die – durchaus mögliche – Veränderung der Stimmlagenzuordnung im vorliegenden Beispiel (Alt-Sopran statt Tenor-Alt) würde zu einer Klassifizierung als „del quarto tono“ führen. Man muß nicht soweit gehen, Meiers Argumentation in der Weise umzukehren, daß die im Titel angeführten Bezeichnungen nach den zu Grunde liegenden Tonarten von Instrumentalstücken des frühen 17. Jahrhunderts eher auf das Fehlen musikalisch relevanter Unterscheidungsmerkmale als auf deren Vorhandensein hindeute. Die Entkoppelung von modusdefinierenden und modusdarstellenden Kriterien zumal in der realen Beantwortung deutet sich jedoch an.

Gewissermaßen auskomponiert und zur Verlaufsstrukturierung genutzt wird diese Entkoppelung von Froberger in dessen *Fantasia* FbWV 203 aus der Sammlung von 1649³⁴. Die Folge der beiden ersten Themeneinsätze in Baß (*f*) und Tenor (*c'*) definieren zunächst die lydische Tonart. Wie im Beispiel Antegnatis erscheint die Finalis in der modal untergeordneten Stimme. Die weitere Auffüllung zur Vierstimmigkeit erfolgt in der Reihenfolge Alt (*f'*)-Sopran (*c''*). Der Satzverband wird also vom Baß aus in regelmäßigem Wechsel der Einsatzorte aufgebaut, die Stimm-paarzuordnung entspricht der Tradition mit der genannten Einschränkung, daß die

34 Hier und im folgenden nach: Johann Jacob Froberger (1616-1667), *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 1993 ff., Bd. 1: *Libro Secondo* (1649), 1993, Bd. 2: *Libro Quarto* (1656), *Libro di Capricci e Ricercate* (ca. 1658), 1995. Dort auch die FbWV-Nummern.

Finalis in Sopran und Tenor nicht erscheint. Die zweite Einsatzfolge – oder Durchführung – behält die Stimmfolge B, T, A, S bei, die Einsatzorte allerdings werden vertauscht, so daß jetzt Tenor und Sopran mit der Finalis, Baß und Alt mit der V. Stufe einsetzen. In welchem Maße hier eine bewußte Konstruktion vorliegt, zeigt der dritte Durchgang, der eine Kombination der beiden vorhergehenden Durchführungen darstellt. Einerseits wird die gegenüber dem Beginn umgekehrte Folge der Einsatzorte *c, f, c', f'* beibehalten, andererseits aber die Folge der Stimmensätze erstmals vertauscht. Durch die Reihenfolge T, B, S, A entspricht die Zuordnung dem ersten Durchgang.

Johann Jacob Froberger, *Fantasia* FbWV 203 (Entsprechungen in verschiedenen Durchgängen sind durch Fettdruck hervorgehoben)

Durchgang	Stimme	Einsatzort	Finalis
I	B T A S	<i>f</i> <u><i>c'</i></u> <i>f'</i> <i>c''</i>	B A
II	B T A S	<i>c</i> <i>f</i> <i>c'</i> <i>f'</i>	T S
III	T B S A	<i>c</i> <i>f</i> <i>c'</i> <i>f'</i>	B A

Auf der einen Seite wird also die tonartbestimmende Funktion der beiden ersten Themeneinsätze beibehalten (markiert durch Unterstreichungen). Die vollständige Vertauschung der Zuordnung im zweiten Durchgang zeigt aber auf der anderen Seite ebenso deutlich, daß die Tonartfestsetzung des Beginns ein äußerliches Kennzeichnungsmerkmal ist. Stimme und Einsatzort sind – nach der Exposition der beiden ersten Themeneinsätze – nicht mehr aneinander gebunden, modale Merkmale, die an Ambitus und Einsatzort erkennbar wären, außer Kraft gesetzt.

Zwar lassen sich diese Beobachtungen nicht verallgemeinern. Schon in Frescobaldi's *Ricercaren*³⁵ ist die Zuordnung von Stimme und Einsatzort gelockert, wenngleich sich auch die Lockerung noch als Regelabweichung erkennen läßt. Hier allerdings resultiert der Wechsel vornehmlich aus der Mehrthemigkeit der Stücke. Die Kunst Frescobaldi's besteht vor allem in der Kombination verschiedener Themen in verschiedenen Lagen, also in der Kunst des mehrfachen Kontrapunkts. Ein Schema etwa des Beginns des ersten Ricercars zeigt dabei, daß die Themen ausschließlich auf den Stufen I und V erscheinen. Die Quinteinsatzregel strukturiert also auch hier den Satz.

Girolamo Frescobaldi, *Recercar Primo* (Themen sind durch a,b,c, Einsatzstufen durch I und V bezeichnet. Fettddruck bedeutet eine Abweichung von der modalen Zuordnung nach dem ersten Einsatz)

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
S	a V		c V							a V
A			b I					c I		
T					b V					
B							c I			b I

35 Pidoux (wie Anm. 31), S. 56-58.

Takt	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
S								c V		
A					c I					
T	c I				b I				c V	a V
B				a I			b V			

Frobergers *Fantasia* unterscheidet sich von Frescobaldis Verfahren durch die Konsequenz der Vertauschung. Aus der Regelabweichung werden strukturelle Folgerungen entwickelt.

In welchem Maße die Quintregel im Werk Frobergers reduziert wird auf ein lediglich noch im Hintergrund wirksames Prinzip, mögen zwei weitere Beispiele zeigen. Bezieht man die Tonartfestsetzung ausschließlich auf die beiden ersten differierenden Einsätze des zuerst exponierten Themas, so stünde im oben angeführten Beispiel Frescobaldis die Tonart nicht vor dem Baßeinsatz des ersten Themas mit der I. Stufe im 14. Takt fest. Da jedoch bereits zuvor in neun Einsätzen ausschließlich *d* und *g* exponiert wurden, bedarf es dieser Bestätigung kaum noch. Der Einsatz fügt sich in ein bereits feststehendes Schema ein. Problematischer ist die Exposition des ersten Ricercars FbWV 407 aus dem *Libro Quarto* Frobergers. Nicht nur erfolgen die ersten vier Themeneinsätze jeweils von *d* aus. Zudem sind Alt und Baß Spiegelungen von Sopran und Tenor. Jeweils wird eine Quinte skalar mit einem chromatischen Zwischenschritt ausgefüllt und der Ausgangston durch Quintsprung wieder erreicht. Durch die Spiegelung steht nicht fest, ob der erste oder der durch den Abstieg erreichte Ton die Finalis repräsentiert, anders gesagt, ob die Quintspezies re-la oder ut-sol zu Grunde liegt. Erst der Einsatz des Alt in T. 9 mit der V. Stufe setzt *d* als Grundton fest.

Froberger: *Ricercar* FbWV 407, Themeneinsätze 1-5 (Th. = Thema, Sp. = Spiegelung)

S	Th. <i>d</i>				
A		Sp. <i>d</i>		Th. <i>a=V</i>	
T			Th. <i>d</i>		
B				Sp. <i>d</i>	

In Frobergers *Ricercar* FbWV 404 aus der Sammlung von 1658 wird das Verfahren noch weiter geführt. Das bereits im *Libro Secondo* (*Fantasia* FbWV 202, ephrygisch) verwendete – und von Bach im 2. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (Fuge E-Dur BWV 878) – aufgegriffene Thema erscheint in Grundgestalt und realer Spiegelung. Das Prinzip entspricht, auch durch die Einsatzfolge S A T B, scheinbar dem des oben angeführten Beispiels. Da jedoch eine reale Spiegelung ohne Akzidentenergänzung hier nur in der Unterterz möglich ist, stehen sich zweifach *g* und *e* jeweils als Ausgangs- und Endpunkt des Themas gegenüber. Somit entfällt zunächst das entscheidende Erkennungsmerkmal der tonartlichen Grundlage. Erst mit dem sechsten Themeneinsatz folgt im 9. Takt die Grundgestalt ex *c* im Alt. Erst hier werden also die Quintrelation fixiert und *c* als Finalis kenntlich gemacht. Eine gewissermaßen 'normierte' Einsatzfolge eröffnet dann den zweiten Abschnitt – bezeichnenderweise mit den untergeordneten Stimmen Baß und Alt als Finalis-Stufen.

Froberger: *Ricercar* FbWV 404, Themeneinsätze 1-6

S	Th. g		Sp. e	
A		Sp. e		Th. c=I
T			Th. g	
B			Sp. e	

Mit Frobergers Fantasien und Ricercaren ist im Hinblick auf die reale Beantwortung in gewisser Weise ein Grenzpunkt erreicht. Einerseits besitzt die von Zarlino formulierte Quinteinsatzregel noch uneingeschränkte Gültigkeit. Die Quartfuge, die schon bei Frescobaldi eine singuläre Ausnahme darstellt (*Canzoni alla Francese* 1645³⁶: *Canzon Quarta*), entfällt bei Froberger völlig. Anstelle der unmittelbar den Modus festlegenden Funktion tritt jedoch eine hintergründige, bisweilen versteckt organisierte Strukturierung. Zugleich wird die tradierte Regulierung insofern in subtiler Weise entfaltet, als sie zur Verlaufsstrukturierung nutzbar gemacht wird. Nicht nur als strenge Sonderformen, gleichsam als das Lehrbuchbeispiel, bilden *Ricercar* und *Fantasia* wesentliche Merkmale der spätbarocken Fuge aus. Im Hinblick auf die Entwicklung einer harmonisch fundierten Satzgrundlage markieren die angeführten Imitationsverfahren einen wichtigen Entwicklungsschritt.

6. Reale Beantwortung und kritische Stufe

Die generellen Vorgaben, innerhalb derer eine reale Beantwortung, Bernhards *Aequatio modorum*, problemlos möglich ist, bestehen in der Quintrelation der beiden ersten Themeneinsätze und der Vermeidung der siebten, über die Hexachordgrenzen hinausreichenden Tonstufe. Erst über die *Aequatio* ergibt sich eine hierarchische Strukturierung zwischen Hexachordsystematik und modaler Grundlage: Die zu vermeidende Stufe der Finalis-Exposition, deren Position sich modusentsprechend verschiebt, gilt übergeordnet für alle Tonarten. Dies bedeutet aber, daß gerade im imitativen Satz alle Modi einer skalaren Vorordnung unterliegen, die außerhalb der modalen Definitionsmerkmale angesiedelt ist. Zu betonen ist, daß damit zunächst keine Dur-Moll-Opposition ausgeprägt wird. Die Fundierung durch eine allen Modi gemeinsame Skala schafft jedoch hierfür die Möglichkeit. Denn das Kennzeichen einer harmonisch bestimmten Exordialimitation (und allgemeiner einer harmonisch bestimmten Satzstruktur), die Herausbildung eines tonartlichen Zentrums, dem Nebentonarten zuzuordnen sind, bedingt eine vereinheitlichte, modaler Organisation vorgeordnete Grundlage.

Während die tonale Beantwortung das dem modalen und dem tonikabezogenen System gemeinsame Merkmal der „Grundtonartbewahrung“ vertritt – die Einhaltung der Modusgrenzen und die Tonikaexposition sind im Notenbild nicht unmittelbar unterscheidbar –, zeigt sich der Wandel der realen Beantwortung deutlich. Ein erstes Merkmal der Vereinheitlichung ist in der angesprochenen Auflösung der Stimmpaarzuordnung zu sehen. Vertreten Sopran und Tenor auf der einen und Alt und Baß auf der anderen Seite gemeinsame Tonräume und Einsatz-

36 Ebd., Bd 1: *Fantasia* (1608) und *Canzoni alla Francese* (1645), S. 56-59.

stufen, läßt sich bei Zugrundelegung der Quinteinsatzregel sogar noch eine Differenzierung nach authentischem oder plagalem Modus vornehmen. Im Zusammenhang mit der realen Beantwortung werden die Kriterien dieser Differenzierung jedoch bereits fragwürdig, da die jeweiligen Stimmgruppen in der Exposition identische Tonräume im Quintabstand ausfüllen. Zur Definition eines Gesamtmodus reichen jedoch – dies ist der Stand in der Mitte des 17. Jahrhunderts – die Quintregel und die Vermeidung der kritischen Stufe aus.

Das Werk Frobergers zeigt diesbezüglich eine ausgesprochene Konsequenz: Der Ausschluß der Quintimitatio beläßt als Alternativen Aequatio und Consociatio, der Wegfall der Quartfuge entspricht der Quintregel, der Ausschluß der kritischen Stufe der Hexachordregulierung. Die genannten Momente gelten, bis auf zwei Ausnahmen, durchgehend. Indem jedoch eine Differenzierung nach Quint- und Quartspezies – eines der Unterscheidungsmerkmale zwischen authentischen und plagalen Modi – entfällt, tritt das gemeinsame Moment der skalaren Einheit, das seit Zarlino die terminologische Trennung zwischen Fuga und Imitatione bestimmt hatte, in den Vordergrund³⁷.

Mit der zunehmend von modalen Vorgaben unabhängigen Fundierung des Satzes wird jedoch das Problem der Komposition der siebten Stufe in der Exordialimitation virulent. Zwei Beispiele wiederum Frobergers seien an den Beginn gestellt.

Im *Capriccio* FbWV 514 der Sammlung von 1656 (Beispiel 5) wird das auf *e'* einsetzende Thema des Alt real ex *h'* vom Sopran beantwortet. Als Tonart steht damit e-phrygisch fest. Die kritische Stufe *h* erscheint als einziger Skalenton nicht in der Finalis-Exposition. Da jedoch *h* sowohl Zielton der Motivbewegung wie auch Einsatzstufe der Beantwortung ist, erscheint es im Unisono mit dem zweiten Themeneinsatz. Die zu vermeidende Stufe wird also einerseits als Themenabschluß angesteuert, andererseits aber – durch die gleichzeitig einsetzende Beantwortung – vom Thema abgetrennt. Bestätigt wird die Beobachtung durch den Abschluß der Beantwortung. Wäre *h* zum Thema zu rechnen, müßte es durch *fis* beantwortet werden, es erscheint jedoch *e*. Gleiches gilt für die weiteren Themendarstellungen in Tenor und Baß.

Beispiel 5: Froberger, *Capriccio* FbWV 514, T. 1-2

37 Einige Beispiele für „Normalfälle“: Das *Ricercar* FbWV 410 des *Libro Quarto* exponiert eine I-V-Consociatio, das *Ricercar* FbWV 409 derselben Sammlung eine V-I-Aequatio, die *Fantasia* FbWV 205 des *Libro secondo* eine V-I-Consociatio, die *Fantasia* FbWV 203 eine I-V-Aequatio. In welchem Maße die Sammlungen Frobergers als Kompendien der zeitgenössischen Möglichkeiten angelegt sind, wird deutlich, wenn man etwa die sechs Fantasien der frühen Sammlung unter dem Gesichtspunkt der Exordiumsgestaltung betrachtet: Es findet sich eine Hexachordfantasia, ein Solmisationsthema sowie drei der vier möglichen Beantwortungsarten.

Das Beispiel verdeutlicht mehreres. Zum ersten exemplifiziert es den Hexachordbezug realer Beantwortung. Der Exposition im Hexachordum naturale (ohne *h*) entspricht die Beantwortung im Hexachordum durum (ohne *fis*). Weiterhin wird das Bemühen deutlich, die „defekte“ Skala bereits im Rahmen der Themenexposition zu vervollständigen. Und schließlich lenkt die Satzeröffnung den Blick auf die (hier nur anzudeutende) allgemeine Frage des Themenbegriffs. Die rhythmische und motivische Profilierung unterscheidet sich ebenso deutlich von Eröffnungen in Ricercaren oder Fantasien wie der mittlere Einsatzabstand von denen älterer Modelle. Daß überhaupt die kritische Stufe gewissermaßen thematisiert werden kann, resultiert aus beiden Momenten der Profilierung. Im Imitationsabstand etwa einer Minima – häufig bei Palestrina – wäre das Verfahren nicht möglich. Das systemimmanente Problem der Tonstufenvermeidung findet, soviel deutet sich hier an, eine Auflösung in der „Verzeitlichung“, in der zielgerichteten Profilierung eines thematischen Gebildes.

Der Beginn der *Canzon* FbWV 305 – eine der beiden genannten Ausnahmen – aus der Sammlung von 1649 (Beispiel 6) erlaubt keine reale Beantwortung ohne akzidentelle Ergänzung: Durch die Ausfüllung der gesamten Oktave *g'-g''* im Sopraneinsatz ist eine kritische Tonstufe im Thema enthalten. Dabei läßt sich zunächst nicht erkennen, ob *h* oder *f* „angepaßt“ werden müßte. Repräsentierte der erste Einsatz die I. Stufe, wäre in der V. Stufe der dritte Thementon *h* mit *fis* – im transponierten Hexachordsystem – zu beantworten. Markierte der Beginn hingegen die V. Stufe, müßte *f* mit *b* beantwortet werden. Fest stünde – durch die Exposition des Oktavambitus – der mixolydische Modus, nicht jedoch die Finalis. Diese würde durch den Einsatzton der Beantwortung festgelegt.

Die vorliegende Canzone stellt jedoch den in Frobergers Werk singulären Fall einer Quintimitatione im Sinne Zarlinos dar: Der *c*-Einsatz des Alt exponiert *h* statt *b*, die Themenformulierung repräsentiert die ionische Skala. Allerdings wird die Abweichung von der Intervallidentität der Imitation gewissermaßen verborgen, indem zunächst zwei Einsätze der V. Stufe exponiert werden. Die kritische Tonstufe erscheint verdeckt innerhalb des dreistimmigen Satzes.

Beispiel 6: Froberger, *Canzon* FbWV 305, T. 1-3



Vergleichbar ist diese Themenexposition mit der oben besprochenen des *Capriccios* FbWV 514 insofern, als in beiden Fällen die über die Hexachordgrenzen hinausgehende Stufe in die Themenformulierung miteinbezogen wird. Daß gerade der ionische Modus der vorliegenden Canzone, innerhalb dessen die kritische Tonstufe zugleich Subsemitonium ist, durch eine Imitatione dargestellt wird, mag Zu-

fall sein. Eine Interpretation als „dominantischer“ Beginn in Sopran und Tenor mit „tonikaler“ Beantwortung des Alt wäre vielleicht übertrieben. Auffallend ist gleichwohl, daß die beiden Einsätze der V. Stufe zwar unmittelbar aufeinanderfolgen, vor dem Beginn des Einsatzes der I. Stufe jedoch eine kurze Überleitung eingefügt wird, die die „Dominantsept“ (= D⁷) betont. Außerhalb des kontrapunktischen Kontextes ergäbe sich zwanglos die harmonische Folge D⁷⁶⁵ mit trugschlüssiger Wendung zur Tonikaparallele. Es deutet sich hier offenbar ein Wandel der satztechnischen Grundlage an. An die Stelle der früheren Modusdarstellung, deren Regelsystem als gleichsam unabhängig von zeitlicher Ausdehnung zu verstehen ist, tritt – zumindest tendenziell – die Ausprägung eines harmonischen Raumes. Die Beantwortung bedarf einer Vermittlung, um nicht lediglich als Kontrast zu wirken. Die Themenexposition entwickelt, vermittelt durch rhythmische und motivische Präzisierung, über die Ambitusausschreitung hinaus ein harmonisches Eigengewicht. Wenn sich Vergleichbares auch für die übrigen Canzonen feststellen läßt, so wird dieses Moment in der *Canzon* FbWV 305 zusätzlich durch die im späteren Verständnis als tonikabezogene Themeneinsätze des duralen Modus in charakteristischer Weise betont.

Die Ausbildung eines harmonischen Raumes durch die Themenexposition tritt nach der Mitte des Jahrhunderts in ein Oppositionsverhältnis zur Tonartdefinition der Quinteinsatzregel der realen Beantwortung. Erkennbar ist diese veränderte Relation an der Einbeziehung der kritischen Tonstufe in der Themenexposition. Exemplarisch mag hier das Orgelwerk Johann Pachelbels, des herausragenden Vertreters der nachfolgenden Generation, herangezogen werden.

Ein erster grober Vergleich mit dem Werk Frobergers zeigt bereits die Gemeinsamkeiten und Differenzen³⁸. Bei Froberger wie Pachelbel halten sich reale und tonale Beantwortungen die Waage, in real beantwortenden Exordien sind V. und I. Stufe als erster Einsatz ebenfalls je gleichgewichtig vertreten. Die Imitatione ist bei beiden Komponisten seltene Ausnahme (Pachelbel schreibt nur drei von 39 imitativen Satzanfängen). Der Radius der verwendeten Tonarten, bei Froberger noch jeweils eine experimentelle Ausnahme als abschließendes *Ricercar* der beiden späteren Handschriften, wird von Pachelbel vorsichtig, aber häufiger, erweitert. Im Hinblick auf die reale Beantwortung ergibt sich zwischen beiden Komponisten jedoch eine grundlegende Differenz: Während Froberger in nur einem Fall, dem *Capriccio* FbWV 515 der Sammlung von 1658, die kritische Tonstufe in der Finalisexposition verwendet³⁹ (bezeichnenderweise wiederum, wie im oben angeführten Beispiel der Imitatione, mit einer verdeckten Beantwortung erst im dritten Themeneinsatz), erscheint diese bei Pachelbel in elf der 17 mit realer Beantwortung eröff-

38 Zugrundegelegt wurde die Ausgabe der Werke Johann Pachelbels von Anne Marlene Gurgel: Johann Pachelbel, *Toccaten, Fantasien, Praeludien, fugen, Ricercare und Canzonen*, Bd. 1, Leipzig (1980), Bd. 2, Frankfurt/Main u. a. o. J. Zu berücksichtigen sind lediglich nicht liturgisch gebundene Fugen, innerhalb derer das ältere Verfahren der Einsatzortanpassung erhalten bleiben kann (vgl. Walther, wie Anm. 17, S. 182).

39 Im *Ricercar* FbWV 411 von 1656 hingegen (wie Anm. 34, Bd. 2, S. 28 f.) dürfte ein Schreibfehler vorliegen: Der dritte Thementon e' wird in den folgenden sechs Finaliseinsätzen durch f ersetzt, die – achtfach erscheinende – reale Beantwortung hat stets c. Abgesehen davon, daß mit e' ein Tritonusrahmen aufgespannt würde, erscheint es als unwahrscheinlich, daß gerade und ausschließlich die erste Themenformulierung abgeändert werden sollte.

neten Sätze. Aus der systembedingten Vermeidung bei Froberger ist eine bewußte Einbeziehung bei Pachelbel geworden. Der Hexachordbezug tritt gegenüber einer vollständig skalaren Auffassung zurück. Im Hinblick auf die tonartliche Festlegung ergibt sich, wie einige Beispiele zeigen können, eine veränderte Problemlage mit differenzierten Lösungen. Zu berücksichtigen sind nur die Fälle, die über den Normalfall Frobergers, die Exposition entweder mit der I. oder V. Stufe unter Vermeidung der jeweils kritischen Stufe, hinausgehen.

Pachelbels *Fuga in e* (Beispiel 7)⁴⁰ ist mit einem # vorgezeichnet, dem e-Moll modernerer Auffassung entspricht ein quinttransponierter aeolischer Modus. Dies bedeutet, daß im transponierten Hexachordsystem (durum-#) *fis* zum kritischen Ton wird. Eine reale Beantwortung erfordert *cis*, welches außerhalb des Hexachordrahmens liegt, nach harmonischer Auffassung jedoch eine Modulation (oder einen Wechsel) zur Dominante impliziert. Daß die hexachordale Grundlage hier nicht mehr in Anschlag zu bringen sein dürfte, läßt sich an mehreren Punkten erkennen. Zum ersten ist *fis* innerhalb des Themenkopfes wesentlicher Bestandteil eines auf die Mollskala zu beziehenden Ausschnittes anstelle eines verdeckt eingeführten, eigentlich zu vermeidenden Tones. Somit erfordert schon die harmonisch-melodische Einheit des Themenkopfes eine reale Beantwortung. Daß – zum zweiten – mit dem Beginn der Beantwortung auf der V. Stufe ein harmonischer Ebenenwechsel stattfindet, verdeutlicht das gewissermaßen die Doppeldominante vertretende *ais* des Kontrapunktes.

Beispiel 7: Johann Pachelbel, *Fuga in e*, T. 1-5

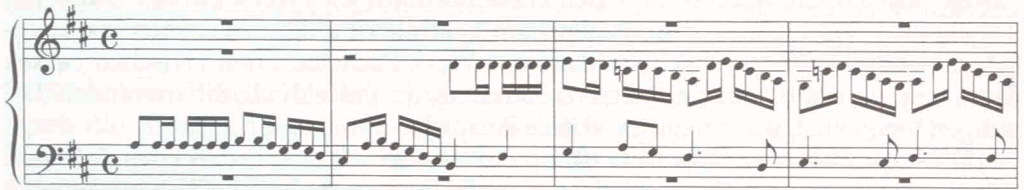


Ließe sich dieses Beispiel einerseits als Musterbeispiel für Pachelbels Modernität interpretieren – die tonikale Satzeröffnung wird dominantisch mit Einführung der Doppeldominante beantwortet –, so zeigen sich andererseits auch rückbezogene Momente. Durch die Pointierung zweier harmonischer Bereiche an der Schnittstelle zwischen Thema und Beantwortung wird diese eher zur Bruchstelle; denn die letzten acht Sechzehntel des Thema zielen, verstärkt durch die schließende Punktierung mit einer *Anticipatio*, eindeutig zurück zum *e*-Klang. Gerade die deutlich erkennbare harmonische Fundierung des Themas läßt den *h*-Einsatz der Beantwortung unerwartet, als Moment der Konvention, erscheinen. Das Zusammentreffen von Neuerung und Traditionsbezug wird an dieser Stelle evident: Die Modernität der deutlich harmonisch-akkordbezogenen Themenformulierung läßt das traditionelle Moment der Quintbeantwortung noch als Relikt formaler Organisation, nicht als Ziel einer Strukturierung in der Zeit hörbar werden.

⁴⁰ Pachelbel (wie Anm. 38), Bd. 1, S. 66.

Nähert sich die *Fuga in e* bereits dem spätbarocken „Normalfall“ an, so ist aber festzuhalten, daß diese bei Pachelbel noch eine unter mehreren Möglichkeiten darstellt. Am Beispiel der *Fuga in D* (Beispiel 8)⁴¹ läßt sich das labile Gleichgewicht zwischen modern-harmonisch definierter und traditionell-einsatzortbezogener Exposition verdeutlichen. Für sich betrachtet, zielt die Themenexposition des Tenor, ausgehend von *a*, durch den skalaren Abstieg des Schlusses, nach *d*. Ausgefüllt wird der Sextraum, das Hexachord oberhalb des Grundtones. Es scheint demnach – auch erkennbar am Fehlen akzidenteller Ergänzungen (die kritische Stufe wäre *cis*) – die Exposition einer I. Stufe mit Beginn auf der Quinte vorzuliegen. Genau dieser Fall ist jedoch gemäß der Quinteinsatzregel in der realen Beantwortung nicht möglich. Und so treffen in der Beantwortung Altes und Neues aufeinander: Einerseits wird mit dem Beginn auf *d'* in traditioneller Weise das Quintverhältnis und damit die Grundtonart fixiert. Andererseits erfordert die reale Beantwortung eine Anpassung der kritischen Stufe in dem die Tonart feststellenden Einsatz. *Cis* wird durchgehend zu *c*, der Finalis-Einsatz zielt nach *g*.

Beispiel 8: Pachelbel, *Fuga in D*, T. 1-4



Die Anpassung der siebten Stufe innerhalb des tonartdefinierenden Comes zeigt deutlich, daß hier trotz der Vervollständigung der Skala im Hintergrund noch eine hexachordale Strukturierung (in diesem Fall zweifach quintransponiert) wirksam ist. Mit den Begriffen späterer Terminologie ausgedrückt, wird in der Themendarstellung, die die Tonart anzeigt, „aus der die Fuge gehen soll“, das Subsemitonium, der Leitton, aufgehoben, woraus sich eine subdominantisches Zielrichtung ergibt. Auf der anderen Seite wird die Tonart eher im ersten Einsatz erkennbar, der wiederum nach älteren Begriffen mit der Repercussio die V. Stufe des zu Grunde liegenden Modus anzeigt. Der Grundtonbezug im modernen Sinne kollidiert mit der Finalis-Festlegung des älteren Systems, wie das folgende Schema andeuten mag:

Einsatztöne	<i>a</i>	<i>d'</i>
Stufe, bezogen auf Finalis	V	I
Skalenausfüllung	„Tonika“	„Subdominante“
Stufe, bezogen auf Skalenausfüllung	I	IV

Das hier beschriebene Verfahren der Comes-Anpassung ist im Werk Pachelbels kein Einzelfall. Von den elf real beantworteten Themen, in denen die jeweils kritische Stufe enthalten ist, beginnen sechs mit der Exposition der Finalis-Stufe, passen

41 Ebd., S. 63.

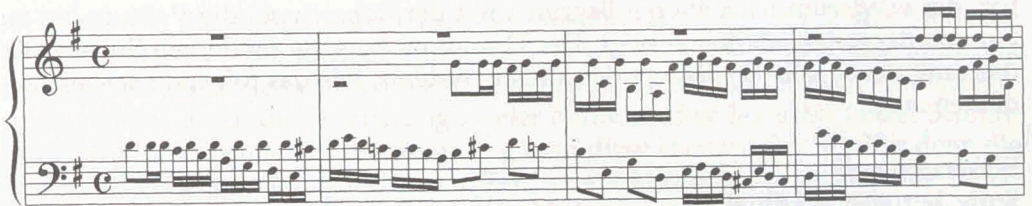
also, wie in der oben angeführten *Fuga in e*, den Quinteinsatz akzidentell an. In den übrigen fünf Satzeröffnungen wird der die Finalis anzeigende Comes-Einsatz verändert. Das letzte Beispiel zeigt, daß der melodisch-harmonisch bedingte Grundtonbezug im modernen Sinne von der traditionellen Quinteinsatzregel durchkreuzt werden kann.

Möglich ist eine derartige Themenexposition, weil die zunehmend harmonisch verstandene Melodiestructurierung noch nicht zugleich eine funktionale Abstufung und damit eine zielgerichtete Entwicklung beinhalten muß. Eine reale Beantwortung ist sowohl in der Folge I-V wie auch V-I möglich. Im zweiten Fall wird allerdings das Subsemitonium aufgehoben, seine Leittonfunktion negiert.

Während demnach in der Folge von Zarlinos Definitionen die zunächst unverbundenen Ebenen der modalen Struktur und der Hexachordsysteme über die Quinteinsatzregel und die Fuga miteinander verknüpft wurden, stehen ein Jahrhundert später bei Pachelbel Dur- oder Mollskala und harmonische Themenfundierung in einem vergleichbar losen Verhältnis zueinander. Verbindendes Element im strukturellen Wandel ist die partielle Identität von Hexachord und Durleiter, die Differenzen lassen sich an der Behandlung der kritischen Tonstufe erkennen, die jenseits des älteren Systems liegt, den Hexachordrahmen sprengt, in der Dur-Moll-Tonalität als Dominanterterz hingegen zum zentralen Funktionsvertreter harmonischen Gefalles wird. In welchem Maße das Werk Pachelbels den zwischen beiden Systemen anzusiedelnden Schwebезustand mit je individuell differierenden Lösungen bezeichnet, zeigen einige weitere Beispiele.

Die Exposition der *Fuga in G* (Beispiel 9)⁴² zeichnet sich durch einen Wechsel von der Imitatione zur Fuga, wiederum zur Imitatione und schließlich zur tonalen Beantwortung aus. Die Exposition des *fis'* im Alt, der als zweiter Einsatz die Finalis-Stufe *g'* repräsentiert, erforderte als Anpassung im ersten Einsatz ein *cis'*. Als vierter Thementon erscheint jedoch *c'* (Imitatione), am Ende des ersten Taktes hingegen *cis'* (Fuga), das im zweiten Takt wieder aufgelöst wird (Imitatione). Der nachfolgende Sekundschritt *h-c'* wird im Finalis-Einsatz zur Terz *e'-g'* (T. 3) erweitert (tonale Beantwortung).

Beispiel 9: Pachelbel, *Fuga in G*, T. 1-6



Durch die letztgenannte Veränderung verbleibt die Exposition von Tenor und Alt im Gegensatz zum vorherigen Beispiel im Rahmen von *D* und *G*, Dominante und Tonika. Ebenso sind die übrigen Veränderungen harmonisch begründet: Das *c'* des Themenkopfes weist zum *G*-Klang, die Beantwortung bleibt durch das leiter-eigene *fis'* ebenfalls auf den *G*-Klang bezogen. Der Wechsel zu *cis'* fügt die „relative

42 Ebd., S. 69.

Dominante“ A ein; durch *c'* im zweiten Takt wird zum G-Klang zurückgeführt. Indem die Beantwortung, die die Finalis-Stufe markiert, ohne jede Akzidentiensetzung auskommt, beschränkt sich der harmonische Radius auf die Hauptstufen, durch den Intervallwechsel des Themenschlusses wird der Zielpunkt Subdominante verhindert. Deutlich wird, daß die Themenexposition nach harmonischen Gesichtspunkten formuliert ist. Die Disposition geht allerdings ebenso deutlich zu Lasten der getreuen Imitation.

Daß die Verbindung beider Momente möglich ist, zeigt die *Fuga in c* (Beispiel 10)⁴³. Der doppelten *b*-Vorzeichnung werden in der I-V-Exposition des Baß und Tenor die Töne *H, as* und *fis* hinzugefügt.

Beispiel 10: Pachelbel, *Fuga in c*, T. 1-4



Eine harmonische Unterlegung der Themenexposition ergäbe – vermittelt durch die Akzidentiensetzung – die Umschreibung einer Vollkadenz, wobei der Themenkopf die Tonika, *H* die Dominante und *as* die Mollsubdominante verträte⁴⁴. Die reale Beantwortung wiederholt diese Kadenz in der Dominante, indem *a* die Ausfüllung der Mollterz, *fis* die relative Dominante und *es'* die relative Subdominante anzeigt. In dieser Exposition deutet sich neben den bereits erwähnten Momenten wie der Einbeziehung der kritischen Stufe und der Ausfüllung eines harmonischen Raumes eine Verknüpfung von Skala und harmonischer Funktion an. In der zu Grunde liegenden transponierten äolischen Skala ist *d* die kritische Stufe, die dementsprechend mit *a* beantwortet wird. Zusätzlich wird aber ebenfalls die dem ionischen Modus zugehörige siebte Stufe verändert. Das Vorkommen zweier kritischer Stufen erscheint nur erklärbar, indem der mollaren Skala eine harmonische Funktion qua Leitton zugeordnet ist.

Zwar wird deutlich, daß die Ausfüllung eines gewissermaßen abstrakten modalen Rahmens sich in zunehmendem Maße zur Exposition einer Grundtonart verändert. Indem jedoch nach wie vor Thema und Beantwortung prinzipiell umkehrbar sind – die bereits 1592 von Seth Calvisius⁴⁵ in Anlehnung an Zarlino eingeführten Begriffe *Dux* und *Comes* bezeichnen immer noch, bezogen auf die Harmonik, eine Reihenfolge statt einer Abhängigkeit –, ist das für eine funktionalharmonische Deutung wesentliche Merkmal des harmonischen Gefälles noch eine unter mehreren Möglichkeiten.

43 Ebd., Bd. 2, S. 64.

44 Vgl. hierzu T. 12-13, in denen diese Kadenz ausformuliert wird.

45 Seth Calvisius, *Melopoia*, Magdeburg 1592, Cap. 15 (S. 110).

7. Die spätbarocke Beantwortungstechnik

Ein theoretischer Reflex der Beantwortungstechnik, wie sie die Fugen Pachelbels repräsentieren, findet sich in den Ausführungen Andreas Werckmeisters⁴⁶. In dessen *Cribrum musicum* von 1700 erfährt der Begriff der „Repercussion“ eine Bedeutungserweiterung: Er bezeichnet nicht nur den Einsatz-, sondern auch den Schlußton. Beginnt das Thema mit der V. Stufe, schließt es mit der Finalis, die Beantwortung verfährt umgekehrt. Eine reale Beantwortung, die nicht mit der gleichen Tonstufe beginnt und schließt, ist somit unmöglich, da „die repercussion, in eine ganz peregrinam clausulam“⁴⁷ fiele. Die ursprüngliche Zuordnung als Einsatzort wird nicht mehr thematisiert, sie ist zur Selbstverständlichkeit geworden: Alle Beispiele Werckmeisters beginnen regulär mit der Finalis oder der V. Stufe. Im Vordergrund steht vielmehr die Repercussion als begrenzendes Rahmenintervall von Thema und Beantwortung. Eine traditionelle Interpretation – die Ecktöne repräsentieren Quint- und Quartspezies des zu Grunde liegenden Modus – trifft sicherlich zu. Denn im V. Kapitel bezieht Werckmeister im herkömmlichen Sinne Stimmverläufe von Dux und Comes auf die entsprechenden modalen Grundlagen: „wenn der Dux authentici ist, so pfeget der Comes plagalis modi zu sein [...]“⁴⁸. Indem aber – zum zweiten – von einer „Clausulam“ die Rede ist, wird deutlich, daß die Thementöne zugleich harmonische Positionen vertreten. Das Thema ist in einen harmonischen Rahmen gespannt. Wie in den meisten Satzeröffnungen Pachelbels ist damit jedoch keine Zielrichtung verbunden, eine Rang- oder Reihenfolge der Einsatzorte existiert nicht.

Indem die Repercussion über den Begriff der Clausula auch einem harmonischen Eckpunkt zugeordnet wird, erscheint mit der Umgrenzung ein neues Moment. Es bildet sich indes innerhalb des harmonisch bestimmten Rahmens keine Zielrichtung aus: Die tonartliche Festlegung erfolgt in Werckmeisters Beispielen fast durchweg erst im Comes. So etwa in der zwei Jahre nach dem *Cribrum* erschienenen *Harmonologia Musica*. Der Dux gibt zwar hier jeweils die authentische oder plagale Fassung eines Modus an. Um welchen Modus es sich aber handelt, ist nicht aus der Themenformulierung erkennbar. Ein im Comes erscheinendes *b* läßt – bei unverändertem Dux – aus einem dorischen einen äolischen Modus werden.

8. Johann Mattheson

Die Verschränkung von Traditionellem und bisweilen beiläufig einfließendem Neuem wird besonders deutlich erkennbar in den Äußerungen Johann Matthesons. Wenn es 1713 im *Neu-Eröffneten Orchestre* heißt: „Differiret aber die andere Stimme von der ersten oder anfangenden eine Quinta (nemlich vom Fundamental-Thon anzurechnen) und ist [...] die Fuge regulair / daß das Thema eine ordentliche Ca-

46 Andreas Werckmeister, *Cribrum musicum Oder Musicalisches Sieb*, Quedlinburg 1700, sowie *Harmonologia Musica*, Frankfurt u. a. 1702, Nachdruck in: ders., *Hypomnemata Musica und andere Schriften*, Hildesheim u. a. 1970.

47 Werckmeister, *Cribrum* (wie Anm. 46), S. 13.

48 Ebd. Bereits die Fortsetzung bringt jedoch eine Forderung, die über diese Grundlagen hinausgeht: „geheth der Dux in Clausula principali, so pfeget der Comes in Clausula minus principalis einher zugehen“ (S. 14).

denze hat / so nennet man die anhebende Stimme Ducem / und die in der Quinta oben / oder Quarta unten folgende / den Comitem. Die dritte Stimme hat wieder Ducem, und die vierte Comitem, welcher Processus, Repercussio heisset“⁴⁹, sind verschiedene für unseren Zusammenhang wesentliche Punkte angesprochen. So wird der Begriff der Repercussio von Mattheson nur noch, als Synonym für Comes, auf die Beantwortung bezogen. Es entfällt sowohl die Verknüpfung mit dem Einsatzabstand, der neutralisiert wird zur Intervallbenennung, als auch die zur abschließenden Klausel. Denn die Forderung nach einer „ordentlichen Cadenze“ ist zunächst als formales Moment der Regelmäßigkeit zu verstehen und zudem, ebenfalls vom Repercussionsbegriff gelöst, allgemein auf die V. Stufe zu beziehen. So benennt Mattheson unter den „aus der eigentlichen Harmonie fließenden Cadenzen [...] (1) Die Clausula primaria, wenn man in die Quinte cadenciret (und hierin alleine nur darff eine Fuge, mit ihrem Themate, wenn man es gar stricte haben will / cadenciren) [...]“⁵⁰. Erhalten bleiben die grundsätzlichen Forderungen des Quintabstandes sowie der Themenbegrenzung durch eine formale Klausel. Durch die Ablösung der beiden Bedingungen von dem schon bei Werckmeister doppeldeutigen Repercussionsbegriff deutet sich zugleich die Ablösung von der modalen Grundlage an. Die Bestimmungen beziehen sich eher auf von dieser unabhängige melodisch-harmonische Fundierungen. Der Traditionsbezug bleibt allerdings erkennbar. Denn der Begriff der Quintkadenz bezeichnet noch keine Modulation, sondern eben eine auf die Finalis bezogene „Clausula primaria“. Daß diese andererseits aber unabhängig vom ersten Einsatzort festgelegt wird, markiert wiederum einen Wandel gegenüber der Praxis, wie sie das Beispiel Pachelbels zeigte. Die Bestimmung Matthesons: „fängt der Dux in dem zum Fundament gesetzten Thon an, so folget der Comes in der von demselben abgerechneten Quinta, et vice versa“⁵¹ bezeichnet das traditionelle Moment der Quinteinsatzregel. Hinzu tritt aber die von den Einsatzorten unabhängige Quinterausrichtung. Damit wird die ältere, bei Pachelbel noch mögliche „Subdominantausrichtung“ ebenso ausgeschlossen wie die reale Beantwortung.

Wandte sich Mattheson im *Neu-Eröffneten Orchestre* ausdrücklich, wie es schon im Titel heißt, an den „Galant homme“, so richtet er sich im *Vollkommenen Capellmeister*⁵² von 1639 an den Fachmusiker. Die veränderte Zielrichtung bietet nicht nur eine größere Breite, sondern zugleich eine Weiterentwicklung und Anpassung an die zeitgenössische Praxis. Ein erstes Merkmal des Neuen ist die Aufhebung des förmlichen Schlusses des „Fugen-Satzes“: „Das allerbeste ist, wenn der Fugen-Satz so eingerichtet wird, daß man die förmlichen Schlüsse lieber gar dabey vermeidet, und die Schrancken desselben so zu setzen weiß, damit kein recht-eigentlicher Absatz erfolge: maassen die Ruhestellen in Fugen und Contrapuncken gar nicht zu Hause gehören [...]“⁵³. Entsprachen die früheren Formulierungen der Ausprägung eines melodisch-harmonischen Begrenzungspunktes innerhalb des Themas – wo-

49 Mattheson(wie Anm. 2), § 6, S. 143.

50 Ebd., § 13, S. 148.

51 Ebd., § 6, S. 143f.

52 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel u. a. 1954 (= DM I/5).

53 Ebd., S. 368.

durch sich dieses im übrigen auch erst als Gegensatz zum „Subjectum“⁵⁴ konstituiert –, so ist die formale Klausel nun offenbar zu einem Problem geworden. Die Gründe sind sicherlich vielfältig. So wäre vor allem die Ablösung der als Form verstandenen Fuge von dem kurzgliedrigen Aufbau der Motette als früherem Bezugspunkt zu nennen⁵⁵. Hier interessieren indes zunächst die systematischen Aspekte dieses Auffassungswandels. Die kadenzelle Verfestigung der V. Stufe als ein scheinbar modernes Moment der früheren Bestimmung, das über die Praxis hinausführte, wie sie etwa das Beispiel Pachelbels repräsentiert, wird zurückgenommen, die Kadenz allgemeiner zu einer harmonischen Ausrichtung.

Verfolgt man den Aufbau des 20. Kapitels im 3. Teil des *Capellmeisters*⁵⁶, wird gewissermaßen eine interne Entwicklung erkennbar, die vom ursprünglichen Ansatz der tonalen Beantwortung über die Choralzeilenimitation zunächst die reale Beantwortung als Möglichkeit und schließlich in den „ausserordentlichen Fugensätzen“ mit anderen Einsatzintervallen auch modulierende Themen einführt⁵⁷. Mit nur geringer Übertreibung ließe sich sagen, die Entwicklung zur realen Beantwortung „unterläuft“ Mattheson unbeabsichtigt. Auffallend ist zunächst, daß nur eines der zahlreichen Beispiele im ersten Abschnitt des Kapitels „Von einfachen Fugen“ eine reale Oberquintbeantwortung bringt (§ 31, S. 370. Das Beispiel ist durch die Beschränkung auf einen Terzrahmen als Sonderfall ausgewiesen). Ein Exempel – bezeichnenderweise eine Choralzeilenimitation im phrygischen Modus – führt die alte Quartbeantwortung vor (§ 57), es folgt eine Imitatione mit der Einschränkung „mit anständiger Freiheit in der Mitte einer Fuge“ (§ 61), schließlich eine reale Nachahmung im Terzabstand (§ 62). Die modusgemäße Beantwortung besitzt Vorrang, wie auch die Erläuterung der Bernhardschen Begriffe zeigt: Die *Consociatio* wird als „die gewöhnliche, regelmäßige Weise des Wiederschlag“ angeführt, die *Aequatio* gehört zu den „Freiheiten [...], so man sich hiebey nimmt“⁵⁸, stellt also eigentlich eine Regelverletzung dar.

Mit dem Argument: „weil es aber, bei gänzlicher Durchführung eines Choralis auf Fugen-Art, viele Vorfälle gibt, wo die Sätze gantz ausserordentlich anfangen“ (§ 66), folgen im zweiten Teil des Kapitels ab § 66 Beispiele für imitative Eröffnungen ohne Grundton-Quint-Bindung. Durch diese Ablösung von der fundierenden Quintregel und damit von der Tonartfixierung der Exordialimitation erscheinen unvermittelt, wenn auch noch nicht systematisch, auch reale Beantwortungen. Daß eine Nachahmung, die von der Quart des Grundtons ausgeht, zu einer, auf diesen bezogen, V-I-Folge wird, überrascht nicht (§ 73). Es fällt jedoch auf, daß unkommentiert Akzidentien gesetzt werden, durch die die Beantwortung real wird⁵⁹. Zugleich hebt Mattheson die zuvor betonte Bindung an den Kirchenstil auf: „Ich

54 Ebd., S. 247.

55 Bezeichnenderweise entwickelt Mattheson gegen Ende des Kapitels „Von einfachen Fugen“ (wie Anm. 52, S. 387 ff.) eine Lehre von der Fuge als Form.

56 Ebd., S. 366-393. Hier auch alle im Folgenden genannten Paragraphen.

57 Vgl. hierzu auch Grandjean (wie Anm. 20), S. 211.

58 Mattheson (hier wie im folgenden stets wie Anm. 52), §§ 63 u. 64 (S. 378). – Nur am Rande sei die terminologische Rückorientierung Matthesons erwähnt. Der retrospektive Ansatz der zur Rede stehenden Abschnitte – einschließlich der Exhumierung der im *Beschützten Orchestre* (Hamburg 1717) zu Grabe getragenen Modi – führt zurück zur älteren Interpretation des Begriffs der *Repercussio*, an ihre Stelle tritt der „Wiederschlag“.

59 So etwa im Beispiel 2 des § 70 (S. 380) oder in § 75 (S. 381).

könnte alle diese Exempel aus Kirchen-Liedern nehmen; allein mancher mögte meinen, es liesse sich mit andern Sachen nicht thun. Deswegen habe ich die Beispiele nach verschiedenen heutigen Schreib-Arten eingerichtet.“⁶⁰

Indem Mattheson schließlich das Augenmerk vom Beginn der Nachahmung zu deren „End-Note“ richtet, gerät die tonartliche Fundierung aus dem Blickfeld und damit – gewissermaßen unter der Hand – die reale, vom Grundton ausgehende Beantwortung in die Beispiele (§ 89, S. 386, sowie § 108, S. 389). Im 23. Kapitel wird ein real in der Quint imitiertes e-Moll-Thema lediglich mit dem Kommentar abgedruckt: „Da gefällt mir erstlich die allgemeine Pause und der alberne Absatz am Ende des vierten Tacts gantz und gar nicht: denn es hat das Ansehen, als ob wenig oder nichts weiter kommen sollte.“⁶¹ Von der Überschreitung der Tonartgrenzen durch die Beibehaltung der kritischen 2. Stufe ist keine Rede mehr, der förmliche Schluß, sogar mit der „Clausula primaria“, ist zum „albernen Absatz“ geworden. Die Differenzen gegenüber der zuvor vertretenen Beantwortungsart innerhalb der „Gränzen der Tonart“ bleiben unerörtert.

Indem Mattheson einerseits an der modalen Imitation festhält, andererseits aber – gerade in den Beispielen aus der Praxis – andere Verhältnisse beschreibt, zeigt sich ein weiteres Stadium des Überganges. Besonders deutlich werden die nach wie vor große Bedeutung der Einsatzorte der imitierenden Stimmen und die traditionelle Betonung der Ambituswahrung. Der Sachverhalt allerdings, daß reale Beantwortungen in Matthesons Beispielen erst zugleich mit der Ablösung von diesen beiden Normen eingeführt werden, zeigt, daß das zu Grunde liegende System brüchig geworden ist; denn die tonartliche Norm, die systematische Grenze des Ambitus, existiert unabhängig von Einsatzintervallen. Nach Matthesons eigenen Vorgaben dürften keine akzidentellen Veränderungen stattfinden. Die Begriffe der Consociatio und Aequatio modorum bleiben streng auf modale Verhältnisse bezogen, während diese andererseits durch eine moderne Terminologie – zu erwähnen sind nur die grundlegenden Begriffe Dur und Moll sowie die Bezeichnung der V. Stufe als „herrschender Klang“ – bereits außer Kraft gesetzt sind. Harmonische Tonalität und die Tradition der Fugenbeantwortung bleiben für Mattheson letztlich getrennte Welten.

9. Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Klavier*

An einigen wenigen Satzeröffnungen der Musik für Tasteninstrumente Johann Sebastian Bachs, speziell aus dessen *Wohltemperiertem Klavier* (im folgenden stets WK), das für den gegenwärtigen Zusammenhang als repräsentativ gelten mag, lassen sich die grundlegenden Veränderungen ebenso wie der Traditionsbezug verdeutlichen. Ein Überblick über das übrige Werk für Tasteninstrumente zeigt bereits ein auffallendes Ergebnis: Es finden sich insgesamt nur drei (bereits von Max Zulauf⁶² angeführte) Sätze mit einer realen V-I-Beantwortung: Die beiden Fugen in d-Moll (BWV 539 und 565) und die Fuge in C-Dur (BWV 531). Jeweils handelt es sich zu-

60 Anmerkung S. 381.

61 §§ 40 u. 41, S. 435. Die letzte Note der Unterstimme muß *h* statt *a* lauten.

62 Max Zulauf, *Zur Frage der Quintbeantwortung bei J. S. Bach*, in: *ZfMw* 6 (1923/24), S. 75-99.

dem um Werke, die an ein Präludium bzw. eine Toccata gekoppelt sind, innerhalb derer die Tonart bereits festgelegt wurde.

In beiden Teilen des WK beginnt eine reale Beantwortung immer mit dem Grundton. Oder umgekehrt: Wird der Satz mit der V. Stufe eröffnet, ist die Beantwortung stets tonal. Die alte Quintregel wird also nicht außer Kraft gesetzt, in einem wesentlichen Aspekt jedoch modifiziert. Eine erste Konsequenz ist, daß unter der Maßgabe realer Beantwortung akzidentelle Anpassungen, im Unterschied etwa zu Pachelbel, ausschließlich dem Comes zugeordnet werden, der stets die V. Stufe vertritt. Zum zweiten: Den 20 realen Beantwortungen stehen 17 tonale Beantwortungen gegenüber, die mit der V. Stufe einsetzen. In 15 Fällen wird bereits nach dem ersten Thementon des Comes die Beantwortung durch Abstandswechsel zu einer realen Oberquintbeantwortung. Ausnahmen bilden lediglich die Fugen Nr. 7 und 24 aus dem ersten Teil, wobei die erste, durch eine Pause abgetrennte Hälfte der Es-Dur-Fuge auch noch der genannten Regel entspricht. Nur elf Fugen in beiden Teilen des WK beginnen mit der I. Stufe bei Veränderung des Abstandes im Verlauf der Imitation. Hier findet sich die größte Variationsbreite der Lösungen. Insgesamt impliziert eine reale Exposition ebensowenig eine Modulation wie die tonale sie verhindern muß. Die Beantwortungsarten sind – mit der systemgemäß einschränkenden Bedingung des regelhaften Tonikabeginns der realen Beantwortung – in einer harmonisch definierten Fugensexposition verfügbar geworden.

Ein real beantwortetes Thema, das die kritische siebte Tonstufe enthält, erscheint demnach unabhängig von internen Modulationszielen immer vollständig dominantversetzt. Dieser Vorgang, der in einer modalen Imitation nicht möglich wäre, unterscheidet die reale Beantwortung Bachs prinzipiell von der früheren *Aequatio modorum*, denn er setzt die systemhafte Zuordnung von Haupt- und Nebentonart voraus.

So wird etwa in der E-Dur-Fuge (WK I, Beispiel 11)⁶³ nach dem Themenkopf der Grundton von der Unterquart aus skalar (also mit der kritischen Stufe *dis'*) erreicht, die weitere Sechzehntelbewegung füllt die E-Dur-Tonleiter aus. Analog ist die Beantwortung mit zweifachem *ais'* auf die H-Dur-Skala zu beziehen. Mit der siebten Sechzehntel des dritten Taktes als erstem nichtthematischem Ton wird die Rückmodulation (Auflösung zum *a'*) eingeleitet, wodurch der dritte, wiederum tonikale, Einsatz verzögert erfolgt.

Beispiel 11: Johann Sebastian Bach, *Fuga* E-Dur (WK I), T. 1-3

63 Hier und im folgenden nach: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier I* BWV 846-869; *Das Wohltemperierte Klavier II* BWV 870-893 [...], hrsg. von Alfred Dürr, Kassel u. a. 1989 u. 1995 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bde. 6.1, 6.2).

In Moll-Themen sind, wie oben ausgeführt wurde, gegebenenfalls zwei kritische Stufen zu beachten: Die zweite Skalenstufe bezieht sich auf die Hexachordgrenze und ist erst in der Beantwortung zu verändern; die siebte Stufe, die gegenüber der skalaren Vorordnung auf die Dur-Fixierung der Dominante bezogen ist, erscheint in Dux und Comes. Entsprechend wird der Themenkopf *a, gis, a, h* der a-Moll-Fuge (WK I, Beispiel 12) mit *e', dis', e', fis'* beantwortet. Und dem Terzschrift *gis-e* der Dominante als Abschluß der ersten Themenhälfte entspricht das doppel-dominantische *dis'-h* des Comes.

Beispiel 12: Bach, *Fuga a-Moll* (WK I), T. 1-5

In diesem Zusammenhang erscheint die fünfstimmige stile-antico-Fuge in cis-Moll (WK I, Beispiel 13) in besonderem Licht. Verweist die alla-breve-Vorzeichnung, die Kürze des Themas sowie dessen „weiße“ Noten und die erhöhte Stimmenzahl auf das Ricercar älterer Prägung, so wird andererseits der historische Rückbezug durch die Themenformulierung selbst gebrochen: Das nur viertönige Thema enthält beide kritischen Stufen, eine Bildung, die in der historischen Stufe, auf die sie sich bezieht, nicht real zu beantworten wäre.

Beispiel 13: Bach, *Fuga cis-Moll* (WK I), T. 1-7

Auch in real beantworteten Themen, die keine kritische Stufe enthalten, ist dennoch die dominantische Ausrichtung – allerdings erst im Verlauf der Imitation durch akzidentelle Veränderung des Kontrapunktes – stets ausgeprägt. Beispiele bieten etwa die Fugen C-Dur (WK I) und A-Dur (WK II).

Das Thema der D-Dur-Fuge des zweiten Teils (Beispiel 14) enthält ebenfalls keine kritische Stufe. Erst der Kontrapunkt zum Comes führt *gis* und damit dessen erhöhte siebte Stufe ein, die zum Dominantklang führt. Indem Bach den Dux mit einem abwärts geführten G-Dur-Dreiklang beginnen läßt, auf den erst der Comes mit D-Dur antwortet, führt er zugleich in intrikater Weise die Differenz zwischen älterem einsatzortbezogenem und modernem harmonisch determiniertem System vor. Denn der vom „Endigungs-Klange“ abwärts geführte Quintsprung „hinterläßt“, wie es bei Mattheson in diesem Zusammenhang heißt, „immer einen Zweifel,

daß man nicht alsobald wissen kan, aus welcher Ton-Art gespielt [...] werde“⁶⁴. Der Zweifel wird durch die Darstellung des vollständigen Dreiklangs noch verstärkt. Nur unter der Bedingung, daß erster und fünfter Skalenton in einer realen Beantwortung stets Grundton und Quint darstellen, ist hier aus den ersten Tönen von Dux und Comes (*d'* und *a'*) die Grundtonart abzuleiten, während die harmonischen Implikationen des Themenkopfes auf die ältere Quartfuge zu verweisen scheinen (G-Klang – D-Klang).

Beispiel 14: Bach, *Fuga* D-Dur (WK II), T. 1-5

An dem auffallenden Befund, daß fast alle tonalen Beantwortungen im WK, die mit der V. Stufe einsetzen, bereits nach dem ersten Thementon zur realen Oberquintbeantwortung wechseln, lassen sich neben den modernen Momenten, die der realen Beantwortung entsprechen, auch die Bindungen an traditionelle Vorgaben ablesen. Wichtig erscheint dabei, den Wechsel nicht lediglich als Abstandswechsel von der Quart zur Quint zu verstehen, wie er sich zweifelsohne im Notenbild darstellt. Bezogen auf das Tonsystem wäre eher vom Wechsel der Unterquint zur Oberquint zu sprechen. Denn entscheidend für die Tonartfestsetzung nach der Quintregel in der modalen Beantwortung war, daß der systembezogen tiefere Ton, unabhängig von seiner tatsächlichen Lage im Tonraum (also gegebenenfalls die Unterquint), die Finalis markierte. Und dieses Relikt modaler Beantwortung bestimmt bei Bach die tonale Beantwortung mit Beginn auf der V. Stufe.

So setzt etwa die f-Moll-Fuge (WK I, Beispiel 15) mit *c'* ein, der Comes beginnt mit *f'*, denn ein *g'* als Oberquint würde die Eröffnung der *c*-Tonart zuweisen. Das folgende Sekundintervall wird zur Terz erweitert, die Beantwortung damit in die Oberquinte versetzt. Das Beispiel zeigt, daß alle folgenden Thementöne trotz häufiger Alterationen konsequent real beantwortet werden.

Beispiel 15: Bach, *Fuga* f-Moll (WK I), T. 1-7

Neben den 20 real beantworteten Expositionen in beiden Teilen des WK stellen die tonalen Themaufstellungen mit Quintbeginn in 17 Fugen die zweitgrößte Gruppe dar. Das Prinzip der Dominantbeantwortung ist beiden Arten gemeinsam, so daß die verbliebenen elf Werke mit Grundtonbeginn die ehemals als Expositionen „gemäß dem Tono“ im modalen System die Regel darstellten, eher zu Ausnahmen werden. Hier gilt ebenfalls das Dominantprinzip⁶⁵, die Lösungen erfordern allerdings einen zweifachen Abstandswechsel, womit sich ihre geringere Verwendung erklären könnte: Die Beantwortungsart weicht am stärksten von dem Ideal möglichst getreuer Nachahmung ab. Wie im sicherlich prominentesten Beispiel, dem Contrapunctus I der *Kunst der Fuge*, erfordert das Verfahren einen doppelten Abstandswechsel, soll der weitere Verlauf in einer realen Oberquintimitation verlaufen.

In der Beantwortungstechnik Bachs werden somit traditionelle, aus der Praxis der modalen Imitation stammende Momente verknüpft mit einer moderneren, harmonische Schwerpunkte und Zielrichtungen ausprägenden Systemgrundlage. Indem Bach einerseits die mit der V. Stufe einsetzende reale Beantwortung ausschließt und somit akzidentelle Anpassungen der kritischen Stufen dem Comes überträgt, ist der Übergang von der hexachordbezogenen, durch beide Themeneinsätze sich darstellenden zur tonartdefinierenden und gerichteten Exposition vollzogen.

Das Modulationsprinzip greift aber andererseits auch auf die noch mit modalen Relikten verbundene tonale Beantwortung mit Quintbeginn über. Und selbst die mit dem Grundton einsetzende tonale Beantwortung wird von dem gewandelten Prinzip erfaßt. Gerade das Zusammentreffen von Quint-Oktavaustausch zur Wahrung des Ambitus und gleichzeitigem zweifachem Abstandswechsel zur Herstellung des Tonika-Dominantbezugs zeigt sowohl die Wirksamkeit der Tradition wie auch den Vorrang des neuen Systems.

Vor dem Hintergrund eines über den gesamten Zeitraum konstanten satztechnischen Prinzips lassen sich somit die Veränderungen des Tonsystems innerhalb des 17. Jahrhunderts deutlich erkennen. Indem sowohl der Ausgangs- wie auch der Endpunkt der beschriebenen Entwicklung relativ festgefügte Tonsysteme aufweisen, gewinnen die verschiedenen Kompromisse, mit denen die unvereinbaren Prämissen der möglichst getreuen Imitation und der „Wahrung des Tons“ jeweils gelöst wurden, eine über den Einzelfall hinausreichende systematische Bedeutung.

War die Art der Beantwortung im imitativen Satz während des 16. Jahrhunderts dem System modalen Organisation untergeordnet, so wird sie im 18. Jahrhundert dem auf Modulationsmöglichkeiten fußenden System funktionaler Harmonik angepaßt. Der Erweiterung der Hexachordstruktur zur skalaren heptatonischen Basis entspricht als gegenläufige Tendenz die Auflösung modalen Differenzierung. Am Beispiel der Exordialimitation zeigt sich jedoch auch deutlich, daß die Ausprägung duraler und mollarer Leitern – erkennbar an der konstanten Beibehaltung des siebten und zweiten Tons als kritischer Tonstufe in der Aequatio modorum – im Bereich der strengen Formen nicht gleichzusetzen ist mit dur-moll-tonaler Harmonik: Die Aequatio mit Beginn auf der V. Stufe und Anpassung des „tonikalen“ Comes ist bis ins späte 17. Jahrhundert regelhaft möglich.

65 Ausnahmen bilden die Fugen in gis-Moll (WK I) und Cis-Dur (WK II).

Läßt sich die Dominantmodulation als das primäre Kennzeichen der modernen Fugenbeantwortung beschreiben, so erweist sich schließlich die Bezeichnung „tonal“ als doppeldeutig, wie etwa in Bachs As-Dur-Fuge (WK II). Das modale Relikt der Einsatzortverhältnisse und die moderne harmonische Ausrichtung geraten scheinbar in Widerspruch zueinander: Der Quintbeginn gehört zum Tonikabereich, die Grundtonantwort ist auf die Dominante bezogen (*d''* statt *des''* im Kontrapunkt). Der Begriff der tonalen Beantwortung ist somit beziehbar sowohl auf das Einsatzortverhältnis – der zweite Einsatz bestimmt den „Ton“ – wie auf den Tonikabezug des ersten Einsatzes. Das Thema zeigt „die Tonart richtig an, aus der die Fuge gehen soll“⁶⁶, wengleich der „Anfang mit der Dominante des Haupttones gemacht“ wird⁶⁷. Umgekehrt markiert die reale Beantwortung mit der eindeutigen Ausrichtung auf den „herrschenden Klang“, der, durchaus in funktionalem Sinn erst den „Endigungs-Klang“⁶⁸ als solchen definiert, das neue System, während das Verfahren aus dem alten Prinzip der Hexachordsystematik hervorgeht.

66 Scheibe (wie Anm. 3).

67 Marpurg (wie Anm. 4).

68 Mattheson (wie Anm. 63).

Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“

von

PETER WOLLNY

I

Die großen Handschriftensammlungen protestantischer Figuralmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts haben bisher nur wenig von den philologischen Methoden profitiert, denen vor allem auch die Bach-Forschung in den vergangenen 50 Jahren eine beachtliche Zahl ihrer Erkenntnisse und Neuansätze zu verdanken hatte. Um vergleichbare Untersuchungen in Angriff zu nehmen, erschien der Quellenfundus lange Zeit wohl zu amorph und unüberschaubar, so daß andere, dringlichere Aufgaben zunächst im Vordergrund standen, darunter vor allem eine verlässliche Erschließung und gattungsgeschichtliche Bestimmung des Repertoires¹. Bestimmte mit dem Repertoire verknüpfte Fragen sind jedoch ohne Rückgriff auf philologische Methoden kaum befriedigend zu beantworten, andere werden erst gar nicht gestellt. Im folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, diese Methoden auf einige der quellenkritischen und überlieferungsgeschichtlichen Fragenkreise anzuwenden, die mit dem wohl unbestreitbar wichtigsten Quellenschatz für unsere Kenntnis der mittel- und norddeutschen geistlichen Vokalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verknüpft sind – dem in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen, unter dem Namen „Sammlung Bokemeyer“ bekannten umfangreichen Handschriftenbestand. Die Fülle des Materials erfordert freilich die Beschränkung auf einige wenige ausgewählte Probleme, aus denen sich jedoch bereits eine partielle Neubewertung des Repertoires und seiner Genese ergibt.

Es ist das große Verdienst von Harald Kümmerling, im Zuge der Arbeiten an seiner Dissertation über Johann Philipp Förtsch² die mit ihrer Integrierung in den Bestand der Königlichen Bibliothek Berlin auseinandergerissene und als geschlossener Quellenkomplex unkenntlich gewordene Sammlung Bokemeyer rekonstruiert und in einem detaillierten, in seiner Anlage vorbildlichen Katalog für die Forschung erschlossen zu haben³. Wie Kümmerling dargelegt hat⁴, ließ sich der Überlieferungsgang der Sammlung verhältnismäßig geradlinig nachvollziehen, nachdem diese erst einmal als solche identifiziert war: Nach den ersten beiden Besitzern

1 Siehe Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10); sowie ders., *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22).

2 Harald Kümmerling, *Johann Philipp Förtsch als Kantatenkomponist*, Diss. phil. Halle 1956.

3 Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18). Verweise auf einzelne Werke aus dem Bestand der Sammlung beziehen sich im folgenden stets auf die Numerierung des Katalogs; sie erscheinen in der Form Bok mit anschließender laufender Nummer.

4 Ebd., S. 9-19.

und Kompilatoren Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer dürfte Johann Nikolaus Forkel die Sammlung von dem Schwiegersohn Bokemeyers, dem zunächst in Celle, später in Hannover tätigen Kantor Johann Christian Winter erworben haben. In dem 1819 gedruckten Versteigerungskatalog des musikalischen Nachlasses von Johann Nikolaus Forkel findet sich eine seinerzeit noch mehr als 4000 Einzelwerke umfassende „Sammlung geschriebener Cantaten in Partitur, nebst einigen andern Musikalien, in pappenen Umschlägen geordnet [...]“⁵. Auf Betreiben des damaligen Direktors der Berliner Singakademie, Karl Friedrich Zelter, wurden diese größtenteils aus dem späten 17. und frühen 18. Jahrhundert stammenden, somit für die zeitgenössische musikalische Praxis bedeutungslosen Handschriften für das im Entstehen begriffene „Musikalische Institut zu Berlin behufs der Förderung der Kirchen-Musik“, das spätere „Königliche Institut für Kirchenmusik“, erworben. Diese Einrichtung gab ihre Altbestände aber bereits 1844 weitgehend an die Königliche Bibliothek ab, wo die bis dahin in Mappen zusammengefaßten Einzelhandschriften zu Konvoluten gebunden wurden⁶. In den damals gefertigten charakteristischen grau gemaserten Einbänden finden sie sich – teils in restaurierungsbedürftigem Zustand – noch heute in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Kümmerling gelang es auch, die interessante Frühgeschichte der Sammlung in wesentlichen Zügen zu erhellen⁷. Wenn ich mich in diesem Aufsatz mit einigen seiner Schlußfolgerungen kritisch auseinandersetze, so berührt dies nicht die akribische und überaus wertvolle grundlegende Katalogisierungsarbeit, die weiterführende Untersuchungen überhaupt erst ermöglichte. Im folgenden werde ich zunächst meine von den bisher allgemein akzeptierten Hypothesen Kümmerlings abweichenden Überlegungen zu der ersten, mit dem Namen des Gottorfer Hofkapellmeisters Georg Österreich verknüpften Phase der Entstehungsgeschichte der Sammlung vorstellen und sodann anhand einiger ausgewählter Einzelquellen die zweite, durch das Wirken des Wolfenbütteler Stadtkantors Heinrich Bokemeyer geprägte Phase diskutieren.

II

Der Kernbestand der Sammlung geht auf Georg Österreich zurück. Österreich wurde 1664 in Magdeburg geboren, besuchte die Leipziger Thomasschule, wo er Schüler des Thomaskantors Johann Schelle war, und kam nach einem kurzen Aufenthalt in Hamburg 1686 als Tenorist an den Hof des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel. Der Traum einer glänzenden Kapellmeisterkarriere schien sich zu erfüllen,

5 *Verzeichniß der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien [...]*, Göttingen 1819, S. 181-183.

6 Unklar bleibt, ob 1844 gewisse Teile der Sammlung zurückbehalten wurden, denn in einer 1922 publizierten Übersicht über die älteren Bibliotheksbestände des Akademischen Instituts für Kirchenmusik finden sich „21 Mappen Motetten“ sowie „eine 4 st. Messe“ von Johann Rosenmüller. Vgl. Max Schipke, *Die Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg*, in: *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des staatlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin 1822-1922*, Berlin 1922, S. 45-64, speziell S. 54.

7 Kümmerling (wie Anm. 3), S. 9-19; siehe auch ders., *Gottorfer Bestände in der Sammlung Bokemeyer*, in: Carl Dahlhaus u. a. (Hrsg.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16), S. 92-94.

als er 1689 von Herzog Christian Albrecht von Schleswig-Holstein an den Gottorfer Hof berufen wurde. Doch das Glück erwies sich als wenig beständig; bereits fünf Jahre später, nach dem Tod Christian Albrechts, wurde unter dessen Nachfolger Friedrich IV. von Schleswig-Holstein die Kapelle so drastisch reduziert, daß der Kapellmeister kaum noch aktionsfähig war. 1702, nach dem Tod Friedrichs IV., wurde die Hofkapelle schließlich ganz aufgelöst und Österreich kehrte als Privatier nach Wolfenbüttel zurück – um freilich am dortigen Hof bald wieder verschiedene musikalische Aufgaben und schließlich auch das Amt des Hofkantors zu übernehmen; er starb in dieser Funktion im Jahre 1735⁸.

Nach Ansicht Kümmerlings bildeten die von Österreich gegen Ende seines Lebens an seinen ehemaligen Schüler Heinrich Bokemeyer verkauften Handschriften vormals die Musiksammlung der Gottorfer Hofkapelle, die Österreich bei seinem Weggang – womöglich als Ersatz für „ausstehende Gehälter“⁹ – erhalten hatte. Österreich avanciert in der Darstellung Kümmerlings zum „Kustos“ dieser Musiksammlung, der Neuzugänge von Musikalien gewissenhaft in ein „Gottorfer Signaturjournal“ eintrug; eine Folge von Tintensignaturen von seiner Hand auf den Titel- oder Vorsatzblättern der Handschriften werden entsprechend als „Gottorfer Signaturen“ bezeichnet. Neben Österreich und unter dessen Anleitung arbeiteten mehrere Schreiber gemeinsam in einer „Kopierstube“, damit „in Gottorf von Staats wegen die größte deutsche Musiksammlung entstehen“ konnte. Die größtenteils in Partiturform geschriebenen Musikalien sollen allerdings nicht in erster Linie praktischen Zwecken gedient haben: „Nur ein kleiner Teil dieser Werke kann in Gottorf musiziert worden sein. Folglich muß diese Sammlung einen anderen Zweck erfüllt haben. Einleuchtend erscheinen mir nur Studienzwecke, so daß diese Sammlung eine Sammlung von Studienpartituren zu nennen wäre.“

Ich will mich dem Problem der Gottorfer Hofmusik von einer anderen Seite nähern. Winfried Richter wertet in seiner 1986 abgeschlossenen Kieler Dissertation auf breiter Basis die annähernd komplett erhaltenen Gottorfer Hofakten aus¹⁰. Unter diesen finden sich zahlreiche Honorarabrechnungen für Österreich und die übrigen Hofmusiker sowie Listen über den Personenbestand der Hofkapelle. Angesichts der Vollständigkeit des überlieferten Materials erstaunt der Umstand, daß weder Dokumente über die Anschaffung von Musikalien oder Besoldung von Kopisten vorliegen, noch anscheinend zu irgendeinem Zeitpunkt Inventarlisten von Musikalien erstellt wurden. Nicht ein einziger der Hauptkopisten Österreichs kann anhand der Hofakten identifiziert werden, selbst die zuweilen mit den Monogrammen „JCS“ und „JDF“ signierenden Schreiber lassen sich nirgends in den Listen der Kapellbedienten aufspüren. Wie ist dieser eigentümliche Sachverhalt zu erklären?

Zur Frage der Besitzregelung von Musikalien, die von Hofmusikern im Verlauf ihrer Anstellung angeschafft wurden, liegen – soweit mir bekannt – für das 17. und 18. Jahrhundert noch keine systematischen Untersuchungen vor. Nach meiner Erfahrung kann man hier aber auch kaum auf allgemein verbindliche Regeln hoffen,

8 Zur Biographie Österreichs vgl. besonders Adam Soltys, *Georg Oesterreich (1664-1735); sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zu Geschichte der norddeutschen Kantate*, in: AfMw 4 (1922), S. 169-240.

9 Kümmerling (wie Anm. 3), S. 10; zum folgenden vgl. auch ebd., S. 12 und 13.

10 Winfried Richter, *Die Gottorfer Hofmusik. Studien zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaats im 17. Jahrhundert*, Diss. phil. Kiel 1986, Hennstedt 1988.

sondern müßte von Fall zu Fall mit unterschiedlichen Verfahrensweisen rechnen. Hierzu einige Beispiele:

1. Als nach dem Tod von Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar 1662 die Weimarer Hofkapelle aufgelöst wurde, wurde ihr Musikalienbestand in vier detaillierten Verzeichnissen erfaßt. Aus den Dokumenten geht hervor, daß es sich hierbei um Handschriften und Drucke handelte, die der Kapellmeister Adam Drese und andere Emissäre seit den 1650er Jahren auf ihren Reisen im Auftrag und auf Kosten des Hofes angeschafft hatten¹¹.

2. Unter ähnlichen Bedingungen erfolgte 1686 die Erstellung eines Inventars der Ansbacher Hofkapelle. Besonderer Erwähnung bedarf der Umstand, daß es in Ansbach offenbar üblich war, Musikalien von scheidenden oder verstorbenen Mitgliedern der Kapelle anzukaufen; so finden sich in diesem Inventar die musikalischen Hinterlassenschaften der Hofmusiker Johann Ulbrecht und Johann Georg Conradi eigens spezifiziert¹².

3. Kompliziertere Besitzverhältnisse verrät ein 1662 angelegtes Inventar des Gothaer Hofes, in dem der Hofkantor Wolfgang Carl Briegel eigens die Stücke vermerkte, auf die er persönliche Besitzansprüche erhob¹³. Ein solches „Auseinanderdividieren“ ist allerdings nur sinnvoll, sofern Privat- und Hofmusikalien zuvor nicht streng getrennt aufbewahrt wurden.

4. An anderen Höfen scheint die Beschaffung von Musikalien ausschließlich in der Verantwortung des Kapellmeisters gelegen zu haben, dessen Gehalt gegebenenfalls zusätzliche Aufwendungen für den Erwerb von Noten und Papier, unter Umständen auch für die Besoldung von Kopisten bereits enthielt. Bei einer derartigen Regelung, die auch bei vielen städtischen Anstellungen gebräuchlich war, tauchten Verzeichnisse von Musikalien in den Akten nicht auf, da sie ja zum Privatbesitz der Kapellmeister gehörten¹⁴. Am Rande sei erwähnt, daß im Fall einer solchen Verfahrensweise dem Hof daran gelegen sein mußte, einen Kapellmeister mit großem beruflichen Engagement, guten kollegialen Verbindungen und sicherem Geschmack zu verpflichten.

Meiner Ansicht nach trifft die letztbeschriebene Regelung auch für Österreichs Gottorfer Stellung zu. Wenn aber in Gottorf die Beschaffung von Musikalien ausschließlich in der Verantwortung des Kapellmeisters lag, so erweisen sich Kümmer-

11 Vgl. Eberhard Möller, *Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen*, in: Sjb 10 (1988), S. 62-85.

12 Vgl. Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 1).

13 *Inventarium | über die Musicalische sachen | aó. 1662. | renovirt Ao 1671*, Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Kammer Immediate, Nr. 1281. Das Inventar besteht aus zwei Teilen: 1. ein knappes *Inventarium über die Musicalische Sachen, so zur fürstl. | Capell gehören* (enthält Drucke und Gesangbücher, gefolgt von einer Aufstellung von Instrumenten); 2. ein umfangreiches, größtenteils autographes Verzeichnis von Kompositionen Wolfgang Carl Briegels mit dem Vermerk: „Inliegende Specification ist | waß der Hofcantor Prügell | Componirt undt für sein eigen | helt.“

14 Vgl. in diesem Zusammenhang etwa die Weißenfeler Bestallungsurkunde Johann Philipp Kriegers, abgedruckt bei Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 151-152; die relevanten Passagen finden sich auch im Vorwort zu DDT 53/54, S. XVII-XVIII. Für weitere Belege siehe auch Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400-1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel u. a. 1962, speziell S. 243-247.

lings Schlußfolgerungen nicht mehr als zwingend und bei der bisher so genannten „Sammlung des Gottorfer Hofes“ handelte es sich von Anfang an um die Privatsammlung Georg Österreichs. Aus dieser Einschätzung der Situation ergeben sich verschiedene Konsequenzen, die ich hier knapp skizzieren möchte. Zum einen liegt kein Grund mehr vor, die von Österreich numerierten Handschriften sämtlich in seiner lediglich 13 Jahre währenden Gottorfer Zeit anzusiedeln. Zum anderen entfällt die Notwendigkeit, hinter den Hauptschreibern besoldete Hofkopisten zu vermuten. Es könnte sich bei diesen vielmehr um Privatschüler Österreichs handeln, vielleicht aber auch um fremde Musiker, deren zunächst für den eigenen Gebrauch angefertigte Handschriften er zu einem jeweils noch näher zu bestimmenden Zeitpunkt erwarb. Daß ungeachtet dieser Relativierung größere Teile der Sammlung tatsächlich wohl in Gottorf entstanden, soll indes keineswegs bestritten werden.

Problematisch erscheint auch Kümmerlings Deutung der von Österreich vergebenen Signaturenfolge, die – mit zahlreichen Lücken – bis zur laufenden Nummer 1702 reicht. Die Vermutung, es handle sich dabei gewissermaßen um Akzessionsnummern des Gottorfer Bestands, die das Wachsen der Sammlung dokumentieren und anhand einzelner datierter Handschriften zeitlich genauer eingeordnet werden können, erweist sich aus mehreren Gründen als fragwürdig. Zum einen befinden sich unter den relativ niedrigen Nummern Werke, die unmöglich zu einem so frühen Zeitpunkt von Österreich erworben oder kopiert worden sein können. So weist seine eigenhändige Abschrift der Oper *Engelberta* von Tomaso Albinoni und Francesco Gasparini die nach Kümmerling auf die Zeit vor 1692 weisende Nummer 21 auf, obwohl das Werk erst 1709 in Venedig entstand¹⁵. Eine gleichfalls mit niedriger Nummer (164) versehene – das heißt vor 1692 eingeordnete – Kantate von Attilio Ariosti dürfte in Wirklichkeit nicht vor dessen Anstellung am Berliner Hof (1697) nach Norddeutschland gelangt sein¹⁶. Bedenklich erscheint zudem, daß die Nummernfolge keine geradlinige Entwicklung von Österreichs Handschrift erkennen läßt.

Auch die Bestimmung der größtenteils lediglich in Partituren überlieferten Werke bedarf weiterer Überlegungen. An der Möglichkeit einer praxisfernen, dem kontemplativen Privatstudium dienenden Sammlung kann meines Erachtens nicht ernsthaft festgehalten werden. Die Deutung dieses Umstands scheint vielmehr in der spezifischen Überlieferungssituation zu liegen. Die Beobachtung, daß vielfach in den Kopftiteln der vordem anonymen Partituren von Österreich mit schwerfälligem Duktus – also offenbar in fortgeschrittenem Alter – die Komponistennamen ergänzt wurden, läßt auf ein zu diesem Zeitpunkt vorgenommenes Separieren von Partitur und Stimmen (diese im Titelumschlag) schließen, bei dem die wesentlichen Informationen des Titels, vor allem also der Name des Autors, auf die Partitur übertragen werden mußten. Hieraus folgt, daß die Sammlung Österreich ehemals nicht nur Partituren, sondern auch die heute freilich weitgehend verschollenen Aufführungsmaterialien enthielt: alles in allem ein Musikalienbesitz von wahrhaft staunenswertem Umfang¹⁷. Große Gelehrtenbibliotheken waren zu jener Zeit aller-

15 Vgl. Michael Talbot, Art. *Albinoni, Tomaso Giovanni*, in: *New GroveD 1*, S. 216-220, speziell S. 219.

16 Zur Biographie Ariostis vgl. James L. Jackman und Dennis Libby, Art. *Ariosti, Attilio*, in: *New GroveD 1*, S. 582-585.

17 Gelegentlich finden sich in den Partituren von Österreichs Hand Hinweise auf auszuschreibende Stimmen bzw. aufführungspraktische Besonderheiten, so etwa auf der Titelseite von Bok 582

dings nichts Ungewöhnliches; daß Österreich im Laufe seines Lebens mehr als 1700 Werke in handschriftlichen Partituren und Stimmen zusammentrug, ist durchaus vorstellbar¹⁸.

Um detailliertere Aufschlüsse über die Anfänge und das Wachsen der Sammlung sowie besonders auch über die individuellen Beiträge Österreichs, Bokemeyers und eventuell anderer Personen zu gewinnen, wäre eine chronologische Anordnung der Einzelhandschriften erforderlich. Der Entwurf einer möglichst lückenlosen Chronologie, wie sie etwa Bruno Grusnick für die Düben-Sammlung versucht hat¹⁹, ist für die Sammlung Bokemeyer derzeit jedoch noch nicht zu leisten. Denn gerade hier stellt sich der fragmentarische Charakter des Bestands – besonders das Fehlen der Stimmensätze – als überaus hinderlich heraus. Viele der Partituren erweisen sich nämlich als Spartierungen nach den heute verschollenen Stimmensätzen; da diese Spartierungen jedoch nicht notwendigerweise zum Zeitpunkt der jeweiligen Anschaffung einer Komposition vorgenommen worden sein müssen, sondern je nach Bedarf oder Arbeitskapazität auch erst geraume Zeit später erfolgt sein können (aufführbar war ein Stück ja bereits, wenn ein vollständiger Stimmensatz vorlag), verraten die Partituren selbst kaum etwas über das Erwerbsdatum der Werke.

Diese Einschränkung entfällt indes bei den Partituren, die das frühe Stadium von Österreichs Handschrift aufweisen, wie es in seinen eigenen, von ihm selbst um 1687/88 datierten Kompositionen²⁰ zu finden ist, und die somit das Anfangs-

(Johann Kuhnau, *Daran erkennen wir*): „NB. dieses Stück geht in dem Chorton in denen Violen, Singe-Stimmen und dem GeneralBass auß dem B. 2. Sind die trompeten ex C geschrieben. Muß also auff der trompete ein Aufsatz bey dem Mundstücke gesetzt werden, daß die trompeten einen ton niedriger biß in den Cammertone klingen, u. so müßen auch die Paucken einen ton tieffer gestimt werden in den Cammertone herunter. 3. Die Hauboi und Bassono müßen Cammer ton stimmen, und sind diese parteien im außschreiben schon einen ton höher transponirt, daß auff diese Art alles also accordiret.“

- 18 Ähnlich umfangreiche Sammlungen wie Österreich legten der Weißenfelder Kapellmeister Johann Philipp Krieger (1649-1725) und sein Rudolstädter Kollege Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) an; vgl. die Inventare in DDT 53/54, S. XXIV-LX, sowie bei Bernd Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714)*, in: *Traditionen und Aufgaben der hallischen Musikwissenschaft*. Eine Sammlung von Aufsätzen anlässlich des 50jährigen Bestehens des Instituts für Musikwissenschaft. Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle 1963, S. 105-134. Der private Charakter von Kriegers Sammlung geht bereits aus der oben erwähnten Bestallungsurkunde hervor; auch die meisten der über 2600 in Rudolstadt inventarisierten Stücke dürften aus Erlebachs persönlichem Besitz stammen, von dessen Witwe der Hof 1714 die Musikalien ihres Mannes für die hohe Summe von 450 Reichstalern kaufte. Selbst der in weitaus beschränkteren Verhältnissen wirkende Schweinfurter Kantor Johann Nikolaus Eccard (1636-1687) hinterließ bei seinem Tod eine mehr als 500 Stücke umfassende Privatsammlung; siehe Peter Wollny, *Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642-1697)*, in: Sjb 19 (1997), S. 113-163.
- 19 Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: STMF 46 (1964), S. 27-82, und 48 (1966), S. 63-186.
- 20 Von Kümmerling als Schriftstadien Öa und Öb bezeichnet; vgl. Bok 662, 663 und 681 sowie die Schriftproben bei Kümmerling, S. 157-158. Auch die ebd., S. 160, wohl irrtümlich zur Dokumentation des Stadiums Öd wiedergegebene Schriftprobe dürfte der Zeit um 1688 angehören. Ferner stellt sich die Frage nach der Beziehung der Jugendschrift Österreichs zu der des Schreibers 1a, die dieser sehr ähnlich ist.

stadium seiner Sammeltätigkeit dokumentieren. Der bevorzugte Komponist dieser frühen Phase ist Johann Rosenmüller – und zwar mit vorwiegend eher kleinbesetzten Motetten und Psalmvertonungen; daneben fällt der hohe Anteil an italienischen Komponisten auf. Zugleich bestätigt sich die Vermutung, daß die sogenannten Gottorfer Signaturen für eine chronologische Einordnung des Bestands nur bedingt geeignet sind; inwieweit sie für andere Teilbereiche der Sammlung chronologische oder überlieferungsgeschichtliche Aufschlüsse zu liefern vermögen, bedarf noch genauer Untersuchung. Die folgende Tabelle enthält eine Übersicht über diejenigen Partituren in der Hand Österreichs, die dessen frühe Schriftstadien (Öa, Öb) repräsentieren (vgl. dazu auch Abbildung 1 auf S. 73).

Bok-Nr.	Komponist/Schriftstadium	„Gottorfer Signatur“
37	Arconati/Öb	188
441	Gerstenbüttel/Öa	132
443	Gerstenbüttel/Öa	–
462	Gianetti/Öa	316
662	Österreich/Öa (datiert 1687/88)	42
663	Österreich/Öb (datiert 1688)	43
681	Österreich/Öa (datiert 1688)	–
755	Pohle/Öa	469
757	Pohle/Öa	368
788	Rosenmüller/Öa	106
789	Rosenmüller/Öa	210
809	Rosenmüller/Öb	217
810	Rosenmüller/Öb	–
811	Rosenmüller/Öb	1259
816	Rosenmüller/Öb	149
817	Rosenmüller/Öb	145
818	Rosenmüller/Öb	141
830	Rosenmüller/Öb	353
846-852	Rosenmüller/Öa	–
854	Rosenmüller/Öb	381
860	Rosenmüller/Öb	334
869	Rosenmüller/Öb	317
874	Rosenmüller/Öb	265
876	Rosenmüller/Öb	184
877	Rosenmüller/Öb	117
888	Rosenmüller/Öa	143
892	Rosenmüller/Öa	191
904	Sartorio/Öa	872
905	Sartorio/Öa	345
908	Sartorio/Öb	259
909	Sartorio/Öb	261
931	Span/Öa	236
1100	Anonymus/Öb	168
1249b	Fedeli/Öa	–
1731	Anonymus/Öa	–

Der hier aufgelistete Bestand dokumentiert Österreichs Sammeltätigkeit noch vor seiner Übernahme des Gottorfer Kapellmeisteramts und steht wohl mit seiner Anstellung als Tenorist in der Wolfenbütteler Hofkapelle in Verbindung. Auch für die übrigen Schriftstadien wären vergleichbare Untersuchungen durchzuführen, wobei zunächst die Schriftchronologie von Österreichs späteren Autographen noch präzisiert werden müßte. Die Ergebnisse würden allerdings vermutlich mehr und mehr den Charakter von *termini ante quos* annehmen und nicht mehr sicher Auskunft über die tatsächliche jeweilige Erwerbungszeit geben können, je später die Handschriften datiert werden.

Eine derzeit ebenfalls noch nicht zu lösende Aufgabe besteht in der zeitlichen Zuordnung der für Österreich tätigen Kopisten. Einen wichtigen ersten Schritt in dieser Richtung leistete bereits Kümmerling mit der Bestimmung der unterschiedlichen Schriftphasen einzelner Kopisten. Schwieriger dürfte es sein, den genauen Zeitpunkt zu eruieren, zu dem eine fremde Quelle von Österreich, oder später von Bokemeyer, in die Sammlung aufgenommen wurde. Zu diesem Zweck sind – aufbauend auf das publizierte Material – weitere umfangreiche schrift- und papierkundliche Untersuchungen erforderlich. Einige vorläufige Ergebnisse seien hier vorgestellt.

Bei dem von Kümmerling mit drei verschiedenen Schriftstadien (a, b, c) erfaßten Kopisten „JCS“ handelt es sich in Wirklichkeit um mehrere Schreiber mit ähnlicher Handschrift, wobei die mit „JCSb“ und „JCSc“ bezeichneten Schriftbilder auch regional von „JCSa“ zu trennen sind. Die mit dem Sigel „JCSa“ versehenen Abschriften (Bok 62, 124, 273, 580, 774, 918²¹, 922, 1029²², 1031 und 1094a) wurden nicht von einem einzelnen Kopisten angefertigt, sind aber aufgrund der auftretenden Papiersorten²³ sämtlich dem sächsischen Raum zuzuordnen. Nur eine dieser Quellen, das Konzert *Bonum est confiteri* (Bok 918) des Dresdner Kapellmeisters Johann Christoph Schmidt (1664-1728), weist tatsächlich die Initialen „I. C. S.“ auf; angesichts der Herkunft des für diese Quelle verwendeten Papiers aus dem südlich von Dresden gelegenen böhmischen Telnice (Wasserzeichen Doppelkreis mit Umschrift TELNITZ) sowie des Datumsvermerks „d. 26. Novembr. 1696“ ist nicht auszuschließen, daß es sich bei dieser Quelle um ein Autograph Schmidts handelt. Die übrigen unter „JCSa“ subsumierten Abschriften stehen dem Schreiber von Bok 918 zwar sehr nahe, doch ist diese Verwandtschaft wohl eher im Sinne einer einheitlichen Schreiberschule zu deuten als durch tatsächliche Identität zu erklären. Zieht man die kursächsische Provenienz der gesamten Quellengruppe in Betracht, so wäre durchaus denkbar, daß diese Kompositionen einen Repertoireausschnitt der Dresdner Hofkirchenmusik aus der Zeit vor der Konvertierung Augusts des Starken zum Katholizismus repräsentieren.

Ebenfalls nach Dresden gehören die beiden Abschriften von der Hand des Kopisten 46 der Sammlung Bokemeyer – das Konzert *Alleluja, fideles plaudite* des zeitweiligen Mitglieds der Dresdner Hofkapelle Carlo Luigi Pietragrua (Bok 470) und ein Messensatz im *stile antico* von Johann Rosenmüller (Bok 785). Die Handschrift dieses Kopisten weist verschiedene Merkmale auf, die sich auch in anderen Dresdner Quellen des späten 17. Jahrhunderts finden lassen und offenbar so etwas wie

21 Bei Kümmerling (wie Anm. 3) wohl versehentlich als „JCSd“ bezeichnet.

22 Bei Kümmerling wohl versehentlich „JCSb“.

23 Vertreten sind Papiere aus Zittau, Teplitz (heute Teplice, Böhmen) und Dresden.

eine Dresdner Standardschrift repräsentieren (vgl. die Abbildungen 2 und 3 auf S. 74 und 75). Mit Bok 470 und Bok 785 zu vergleichen wäre etwa die bekannte Abschrift der Passionen von Schütz und Peranda durch den Dresdner Hofkapellisten und nachmaligen Kreuzkantor Johann Zacharias Grundig²⁴. Eine weitere sehr ähnliche – aber wohl weder von Kopist 46 noch von Grundig stammende – Schrift taucht in den Vokalstimmen einer *Missa* in a-Moll von Johann Christoph Schmidt auf, deren Wasserzeichen mit dem in Bok 470 und Bok 785 festgestellten (Schild mit Blumen und Zweigen, flankiert von H und B) identisch ist²⁵. Bei weitem die größte Ähnlichkeit besteht jedoch zwischen der Handschrift von Kopist 46 und dem Schriftbild des sogenannten Lowell-Mason-Codex, einer in den 1680er Jahren entstandenen umfangreichen Handschrift mit Musik für Tasteninstrumente, als deren Schreiber Kerala Snyder den Dresdner Organisten Emanuel Benisch bestimmen konnte²⁶ (vgl. Abbildung 4 auf S. 76). Trotz kleinerer Abweichungen, die durch einen gewissen Abstand der Entstehungszeiten bedingt sein mögen, wäre die Identität von Kopist 46 und Emanuel Benisch zumindest als Arbeitshypothese zu erwägen.

Wenden wir uns nun dem Problem der Schreiber „JCSb“ und „JCSc“ zu. Hier ist zunächst zu bemerken, daß keine der Kopien die Schreiberinitialen tatsächlich aufweist, so daß die Bezeichnung „JCS“ eigentlich kaum gerechtfertigt ist. Neben gravierenden Unterschieden zu den unter „JCSa“ vertretenen Schriftformen der Dresdner Schreiberschule fällt besonders auf, daß keine der Kopien auf sächsischem Papier geschrieben ist; vielmehr finden sich gehäuft die für Norddeutschland typischen holländischen Papiersorten. Auch enthalten diese Quellen kein ausgeprägt sächsisches Repertoire, sondern die aus anderen norddeutschen Sammlungen geläufige bunte Mischung nord-, mittel- und süddeutscher sowie auch italienischer Meister. An einer engeren Verwandtschaft zwischen „JCSa“ einerseits und „JCSb“ und „JCSc“ andererseits kann mithin nicht länger festgehalten werden. Eine Zuweisung der beiden Schriftstadien b und c an einen einzigen Kopisten liegt hingegen im Bereich des Möglichen.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß eine Reihe von Kopisten und die von ihnen angefertigten Abschriften irrtümlich zum Bestand der Sammlung Bokemeyer gezählt werden, tatsächlich jedoch weder auf die Sammeltätigkeit von Österreich noch die von Bokemeyer zurückgehen. Dies betrifft die Schreiber 24, 25, 64, 95 und 96, deren Kopien sämtlich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen und zum Teil Berliner Provenienz sind²⁷.

24 Vgl. Heinrich Schütz, Marco Gioseppe Peranda, *Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus*. Faks. nach der Partiturohandschrift der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Mit einem Kommentar von Wolfram Steude, Leipzig 1981 (= Musik der Dresdener Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften).

25 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 19919. Die Quelle stammt aus dem Besitz des Leipziger Thomaskantors Gottlob Harrer, der die fünf Vokalstimmen wohl während seiner Dresdner Zeit (1731-1750) erwarb und nach 1750 durch colla parte geführte Instrumentalstimmen ergänzte.

26 Yale University, LM 5056; vgl. Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 324-326, sowie die Faksimileprobe auf S. 249.

27 Der Schreiber 24 ist unter anderem auch im Bestand der Amalienbibliothek vertreten (Staatsbibliothek zu Berlin, Am.B. 485/I) und gehört zum Umkreis des preußischen Hofes; Schreiber 25 taucht mehrfach in Quellen aus dem Besitz Johann Nikolaus Forkels auf (vgl. den Kritischen Bericht zu NBA V/8, S. 41-42); die Schreiber 64, 95 und 96 gehören ebenfalls nach Berlin, bei

Eine interessante Frage ist, woher Österreich seine Vorlagen bezog. Für ihre Beantwortung wären extensive Quellenvergleiche erforderlich, wie sie für die Musik des 17. Jahrhunderts noch kaum unternommen worden sind; ich möchte dennoch kurz anhand eines Beispiels die aus solchen Vergleichen erwachsenden Möglichkeiten skizzieren. Eine ungewöhnlich große Zahl von Konkordanz zu dem von Österreich zusammengetragenen Repertoire konnte in verschiedenen englischen Sammelbänden nachgewiesen werden, die auffälligerweise sämtlich von einem einzigen Kopisten mit einer sehr charakteristischen Handschrift angefertigt wurden. Schwerpunkte des von diesem Anonymus kopierten Repertoires sind Solokantaten von Giovanni Bononcini und anderen italienischen Komponisten²⁸, Opern von Bononcini²⁹ und Agostino Steffani³⁰, sowie großbesetzte Psalmvertonungen vorzugsweise von Rosenmüller, daneben auch von Valoy, Pietro Torri, Carlo Luigi Pietragrua und Nikolaus Adam Strungk³¹. Die Provenienz und Zusammensetzung dieses Repertoires erlauben kaum einen Zweifel daran, daß die genannten Werke ursprünglich zum Bestand der Hannoverschen Hofkapelle gehörten und anlässlich der Übersiedlung des Kurfürsten nach London unter Vorlage des verfügbaren Notenmaterials neu abgeschrieben wurden. Der Kopist stammte mithin offensichtlich aus dem Umkreis des Hofes zu Hannover und ging um 1710 im Gefolge von George I. nach England; seine Identität konnte bisher nicht bestimmt werden. Unter den Quellen dieses Anonymus sind speziell die Abschriften der italienischen Solokantaten sowie der Psalmvertonungen von größtem Interesse, da fast alle diese Werke auch in Abschriften von der Hand Georg Österreichs vorliegen – und zwar in so enger Verwandtschaft der Lesarten, daß beide Quellengruppen zwingend auf dieselben Vorlagen zurückgehen.

Die ältesten der in den englischen Sammelbänden und in Abschriften Österreichs überlieferten Musikalien – die Kompositionen von Rosenmüller und Strungk – könnten bereits aus der Regierungszeit des Herzogs Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg stammen, der 1651 aus Begeisterung für die italienische Kultur zum Katholizismus konvertierte und 1666 in Hannover die Nachfolge seines Bruders Georg Wilhelm antrat. Für die Kirchenmusik an der neu eingerichteten katholischen Schloßkirche wurde der venezianische Komponist Antonio Sartorio als Kapellmeister von Haus aus berufen; dieser sandte regelmäßig Musikalien aus Venedig, und es ist durchaus denkbar, daß ähnliche Verbindungen auch zu dem seit 1658 in Venedig lebenden Johann Rosenmüller bestanden, zumal der Herzog selbst

Schreiber 96 handelt es sich um den in der Berliner Bach-Überlieferung bekannten Organisten und Sammler Johannes Ringk.

28 Oxford, Bodleian Library, Mus. d. 5, Mus. d. 20-21; London, British Library, Add. Mss. 31545 und 38036; London, Gresham College, G. Mus. 449; Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mu. MS 46; Chicago, Newberry Library, MS. VM. 1532.B.692. Vgl. Lowell Lindgren (Hrsg.), *Cantatas by Giovanni Bononcini 1670-1747*, New York 1985 (= *The Italian Cantata in the Seventeenth Century* 10).

29 London, British Library, Add. Mss. 31543 (*Turno Aricino*, 1706).

30 London, British Library, Add. Mss. 31495 (*La lotta d'Hercole con Acheloo*); Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, M A/245 (*Il trionfo del fato*). Vgl. Colin Timms, *The Dissemination of Steffani's Operas*, in: Alberto Colzani u. a. (Hrsg.), *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Beiträge zum sechsten internationalen Symposium über die italienische Musik im 17.-18. Jahrhundert*, Como 1997 (= *Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S.-Como* 10), S. 327-349.

31 London, British Library, R.M. 24.a.1.-5.

fast alljährlich zur Karnevalssaison in Venedig weilte und Rosenmüller ihm seine 1667 und 1670 in zwei Auflagen erschienene Sammlung *Sonate da camera* widmete. Angesichts dieser Sachlage erscheint es durchaus plausibel, daß Rosenmüllers großbesetzte Vespermusiken zum Teil eigens für Hannover komponiert wurden oder zumindest lange vor seiner eigenen Rückkehr dorthin gelangten.

III

Wenden wir uns nun der zweiten, mit dem Wirken Heinrich Bokemeyers verknüpften Phase der Sammlung zu. Obwohl Bokemeyers Name mit dem gesamten Quellenbestand engstens verbunden ist, steht seine Bedeutung in den einschlägigen Darstellungen deutlich im Schatten Österreichs. Tatsächlich aber hat der Wolfenbütteler Kantor die Sammlung um wesentliche Teile erweitert. Hierzu zählen unter anderem eine umfangreiche Serie der Werke Giovanni Battista Bassanis sowie zahlreiche nord- und mitteldeutsche Einzelhandschriften, in denen Komponisten aus dem Zeitraum zwischen Andreas Hammerschmidt und Georg Philipp Telemann vertreten sind.

Viele der Partituren weisen Eintragungen von Bokemeyers Hand auf, die auf eine praktische Nutzung schließen lassen; so finden sich zum Beispiel bei einigen Werken Bassanis nachträglich unterlegte Zweittextierungen, ferner gelegentlich Angaben von Aufführungsdaten oder Änderungen der ursprünglich vorgesehenen Besetzung³². Trotz dieser offensichtlichen Belege für eine praktische Beschäftigung mit der Sammlung können die meisten der in ihr enthaltenen Kompositionen in Bokemeyers Wolfenbütteler Wirkungszeit (ab 1717) kaum noch aktuell gewesen sein, so daß sich die Frage nach seiner Motivation für die Bewahrung und Erweiterung des von Österreich übernommenen Musikalienbestands stellt. Hier dürften vor allem seine musiktheoretischen Interessen eine Rolle gespielt haben, die in seinen verschiedenen historisch-ästhetischen und musiktheoretischen Schriften dokumentiert sind. Daß Bokemeyer in der Tat seine Partiturenammlung bei der Abfassung seiner Traktate heranzog, belegen seine Anstreichungen von satztechnisch und harmonisch fehlerhaften, bedenklichen oder außergewöhnlich kühnen Stellen in Werken von Johann Schelle, Johann Rosenmüller und anderen Komponisten³³. Als dritter Faktor tritt zu den genannten Aspekten von Bokemeyers Sammeltätigkeit offenbar ein grundsätzliches Interesse an einer möglichst umfassenden Beispielsammlung seiner komponierenden Vorgänger und Zeitgenossen³⁴.

Im Zusammenhang mit seinem Sammeln von Spezimina gewannen für Bokemeyer auch Komponistenautographe an Bedeutung. Schon Österreich hatte gelegentlich den autographen Charakter einer Handschrift vermerkt. So trägt etwa ein

32 Vgl. die von Kümmerling (wie Anm. 3, S. 60) mitgeteilten Vermerke in Bok 50, 66, 72, 78, u. a.

33 Vgl. etwa Bok 813 und Bok 957.

34 Vgl. die Notizen auf Bok 605 („Eine Probe der Composition eines gewissen Liebholdt ...“) und auf Bok 932 („Eine Probe der Composition Hln. Stolzenbergs Cantore in Regenspurg“). Seine brieflichen Kontakte zu zahlreichen Musikern, darunter auch Johann Mattheson und Johann Gottfried Walther, waren Bokemeyer bei der Vervollständigung seiner Sammlung sicherlich dienlich. So belegen Walthers Briefe an Bokemeyer den regen Austausch von Theoretika und Musikalien. Vgl. Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann u. Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987.

Werk des in Stockholm und Hamburg wirkenden Komponisten Christian Ritter von seiner Hand den Kommentar: „Dieses ist des H[err]n Capellmeister Christian Ritters, so dieses Stück componiret hat, eigenes Original und Handschrift“ (Bok 766). Auf der Abschrift einer Komposition des in Padua wirkenden Mönchs Antonio dalla Tavola findet sich die Notiz: „Diese Partitur hat der seel. Herr Johann Rosenmüller mit eigner Hand geschrieben“ (Bok 982). Auf drei mit Tagesdatum exakt datierte eigenhändige Kantatenpartituren des Meininger Kapellmeisters Georg Caspar Schürmann (Bok 951-953) haben bereits Friedhelm Krummacher und Konrad Küster hingewiesen³⁵.

Weitere Autographe finden sich in den von Bokemeyer ergänzten Teilen der Sammlung. Neben zwei Vokalkonzerten des Halberstädter Stadtmusikus Johann Georg Carl (Bok 196-197)³⁶ sind zwei bei Kümmerling anonym geführte Werke (Bok 1115 und 1127) zu nennen, die sich als Kompositionsniederschriften des zuerst am Eisenacher, dann am Zeitzer Hof tätigen Kammermusikern Ernst Nikolaus Thaur herausgestellt haben³⁷. Interessant ist, daß Thaur in der Sammlung Bokemeyer außerdem mit einer – vermutlich frühen – Vertonung eines Texts aus Erdmann Neumeisters erstem Jahrgang von Kantatenlibretti vertreten ist (Bok 999), in den beiden autograph erhaltenen, 1717 und 1718 entstandenen und mithin offenbar späteren Kantaten aber auch noch das ältere Formmodell der Concerto-Aria-Kantate verwendet.

Ein aufschlußreiches Autograph liegt auch in Johann Kuhnaus großbesetzter Psalmvertonung *Lobe den Herrn, meine Seele* (Bok 584) vor. Provenienz und Datierung der Handschrift sind unbekannt. Ob die Tintensignatur „82“ wirklich auf Georg Österreich zurückgeht, ist ungewiß; denkbar erscheint auch, daß Bokemeyer die Handschrift erst nach Kuhnaus Tod erhielt, etwa über Johann Gottfried Walther. Das Wasserzeichen (kreisförmiges Wappen mit Inschrift ZITTAV) könnte für eine Datierung noch in Kuhnaus Zittauer Zeit (also zwischen 1681 und 1684) sprechen; zu bedenken ist allerdings, daß dieser Wasserzeichentyp auch in um 1707 in Leipzig entstandenen Quellen nachgewiesen ist. An der Handschrift fällt auf, daß ihr erster Teil (S. 1-17) – ein ausgedehnter Chorsatz – in akkuratester Kalligraphie niedergeschrieben ist, während der auf den Seiten 17-24 plazierte kleinerbesetzte Mittelteil die auch aus anderen Autographen her vertraute flüchtige und korrekturreiche Konzeptschrift Kuhnaus zeigt. Offensichtlich stellt die Quelle für den Mittelteil des Werks eine Kompositionspartitur dar, für den Rahmen jedoch die Reinschrift eines offenbar schon zuvor existierenden Satzes, nach dessen Autorschaft zu fragen ist. Die Autorenangabe „Johann Kuhnau“ im ebenfalls eindeutig

35 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung* (wie Anm. 1), S. 166; Konrad Küster, *Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach*, in: BJ 73 (1987), S. 159-164, speziell S. 160.

36 Die beiden Kompositionen sind auf den 3. September 1677 (Bok 196) und Dezember 1692 (Bok 197) datiert. Zur Biographie Carls vgl. Hans-Joachim Schulze, *Besitzstand und Vermögensverhältnisse von Leipziger Ratsmusikern zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: Beiträge zur Bachforschung 4 (1985), S. 33-46, speziell S. 34.

37 Thaur kam 1706 als Kammermusiker an den Zeitzer Hof, nachdem er zuvor in gleicher Funktion am Hof zu Eisenach gewirkt hatte. Von 1711 bis zu seinem Tod (1726) bekleidete er in Zeitz das Amt des Schloßkantors. Vgl. Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeberg u. Leipzig 1922 (= Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeberg IV/2), S. 14-15, 79-80, 87, 95.

von Kuhnau geschriebenen Kopftitel des Werks befindet sich nämlich über einer Rasur; ursprünglich stand hier „Johann Rosenm.“.

Wie sich aus einem Vergleich mit den Originalstimmen von Johann Theiles Kantatensammlung *Andächtige Kirchen-Music* (1701) ergibt³⁸, handelt es sich bei den Handschriften Bok 1005 (J. Theile, *Missa*) und Bok 1158 (Anonym, *Jubilate Deo*) um Autographe des Naumburger Komponisten und Theoretikers³⁹. Die reinschriftliche, aber doch mit einigen Kompositionskorrekturen versehene Partitur der Messe steht offenbar in Zusammenhang mit der Veröffentlichung der 1673 erschienenen Messensammlung *Pars prima Missarum*; die (ebenfalls als Komposition Theiles anzusehende⁴⁰) Psalmvertonung *Jubilate Deo* dürfte aufgrund von identischem Schrift- und Wasserzeichenbefund in zeitlicher Nähe der *Andächtigen Kirchen-Music* zu datieren sein.

Schließlich sei noch ein Autograph von besonderer Bedeutung erwähnt. Vor kurzem stieß ich auf ein in Berlin unter der Signatur Mus. ms. 1812 aufbewahrtes kleinformatiges Einzelblatt, das den Beginn einer offenbar singular überlieferten Komposition des Venezianers Antonio Biffi (um 1666/67-1733) enthält; der Kopftitel auf der ersten Seite lautet: „Amante moribondo. Cantata. Del Sigre D: Antonino Biffi“. Diese Quelle erwies sich unvermutet als ein sehr frühes Schriftzeugnis Johann Sebastian Bachs. Von der hier fragmentarisch überlieferten Komposition sind lediglich das einleitende Rezitativ mit Cavatina („Hore brevi e fatali“) und die ersten neun Takte der anschließenden Arie („Morte cara, eh vieni o morte“) erhalten; der Verbleib der übrigen Blätter mit der Fortsetzung der Komposition ist unbekannt. Die Zugehörigkeit des Blattes zur Sammlung Bokemeyer ist nicht völlig gesichert, denkbar wäre jedoch, daß es etwa über Johann Gottfried Walther an Bokemeyer gelangte. Eine Datierung des Fragments ist nicht ganz einfach. Das vorhandene Wasserzeichen (Bruchstück des Buchstaben A) deutet zunächst auf Bachs Arnstädter Zeit, jedoch kommt dieser Wasserzeichentyp auch in frühen Weimarer Quellen vor. Für eine Arnstädter Entstehungszeit sprechen neben der Form und etwas unproportioniert wirkenden Größe der C-Schlüssel vor allem bestimmte Merkmale der Notenformen (etwa die konsequent durchgehaltene rechtsseitige Behaltung der abwärts kaudierten schwarzen Noten); andere Merkmale deuten hingegen auf die früheste Weimarer Zeit (Achtelfähnchen, Halbmondform der Halbenoten). Insgesamt muß vorerst ein Datierungsspielraum von etwa 1705-1708 angesetzt werden⁴¹.

Im Zusammenhang mit der Diskussion von Autographen in der Sammlung Bokemeyer sei noch kurz darauf hingewiesen, daß es sich bei den seit langem mit Reinhard Keiser in Verbindung gebrachten Handschriften des Kopisten 102 nicht um Autographe Keisers handelt⁴². Kopist 102 ist zwar in der ehemals als autograph

38 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 21825/1, /3, /5, /7, /9, /11, /13, /30.

39 Vgl. die Schriftproben bei Kümmerling (wie Anm. 3), S. 211 (Kopist 34) und S. 232 (Kopist 57).

40 Eine Zuweisung dieses Werks an Theile nahm bereits Jocelyn Mackey vor (Art. *Theile, Johann*, in: *New GroveD* 18, S. 731), offenbar basierend auf Ergebnissen ihrer mir nicht zugänglichen Dissertation (*The Sacred Music of Johann Theile*, Diss. University of Michigan 1968).

41 Für eine eingehende Diskussion des Fragments siehe Peter Wollny, *Neue Bach-Funde*, in: *BJ* 83 (1997), S. 7-50, speziell S. 8-20.

42 Vgl. Harald Kümmerling, *Fünf unbekannte Kantaten in Reinhard Keisers Autograph*, in: Walther Vetter (Hrsg.), *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstage*, Leipzig 1955, S. 177-181.

geltenden Partitur von Keisers Oper *Claudius Caesar*⁴³ und einem in Berlin als Mus. ms. autogr. Keiser katalogisierten Band mit Kirchenkantaten (Bok 488-494) vertreten, doch haben die Untersuchungen von Klaus Zelm ergeben, daß diese Zuweisungen nicht zu Recht bestehen⁴⁴; der Schreiber 102 ist vielmehr ein Hamburger Berufskopist, dessen Identität noch unbekannt ist. Da mit Ausnahme der Kopie einer Kantate von Carlo Francesco Pollarolo (Bok 1621) sämtliche Abschriften von seiner Hand in der Sammlung Bokemeyer (Bok 488-494, 1132, 1149, 1157, 1159, 1822) anonym überliefert sind, besteht kein zwingender Grund mehr, diese für Kompositionen Keisers zu halten.

Die hier stark verkürzt skizzierte Entstehungsgeschichte der Sammlung Bokemeyer durchlief mehrere komplexe Stadien. Den Grundstock des Handschriftenbestands bildete die mit großem Engagement auf praktische Bedürfnisse hin angelegte Privatsammlung eines Kapellmeisters, fortgesetzt wurde sie von einem sowohl praktisch wie auch musiktheoretisch interessierten Kantor. Nach dieser Zeit hat wohl lediglich das Andenken an den Sammler die Bewahrung der Handschriften gesichert, bevor um 1800 ein wissenschaftlich-historisches Interesse erwachte, das bis zur Gegenwart anhält. Mit einem vertieften Wissen um die Geschichte der Quellen und einer neuen Wertschätzung der Musik des 17. Jahrhunderts wäre nunmehr die Zeit reif, die in ihnen erhaltenen Kompositionen auch vermehrt wieder für die musikalische Praxis zu erschließen.

43 Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 11485; vollständiges Faksimile in: John H. Roberts (Hrsg.), *Claudius and Nebucadnezar. Reinhard Keiser*, New York 1986 (= Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowing 3), S. 3-111.

44 Klaus Zelm, *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung*, München-Salzburg 1975 (= Musikwissenschaftliche Schriften 8), speziell S. 89-90.

Abbildung 1: Johann Rosenmüller, *Surgamus ad laudes*. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 18882, Nr. 11 (Bok 809). Abschrift von Georg Österreich (Öb).

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "Surgamus ad laudes" by Johann Rosenmüller. The score is written on ten staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Latin: "Surgamus ad laudes can - tus". The second staff is the lute accompaniment, with lyrics: "Surgamus ad laudes can - tus". The third staff is the vocal line, with lyrics: "can - tus hemispha - rici Calvini nostri Reformationis aucto - res". The fourth staff is the lute accompaniment, with lyrics: "can - tus hemispha - rici Calvini nostri Reformationis aucto - res". The fifth staff is the vocal line, with lyrics: "In nomine Surgamus Surgamus publica - ter Surgamus publica - ter et". The sixth staff is the lute accompaniment, with lyrics: "In nomine Surgamus Surgamus publica - ter Surgamus publica - ter et". The seventh staff is the vocal line, with lyrics: "dicentes publica - ter et dicentes O cum totum in gloriam Dom - ini". The eighth staff is the lute accompaniment, with lyrics: "dicentes publica - ter et dicentes O cum totum in gloriam Dom - ini". The ninth staff is the vocal line, with lyrics: "In nomine Surgamus Surgamus publica - ter Surgamus publica - ter et". The tenth staff is the lute accompaniment, with lyrics: "In nomine Surgamus Surgamus publica - ter Surgamus publica - ter et". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "piano" and "forte".

Abbildung 2: Carlo Luigi Pietrugua, *Alleluja, fideles plaudite*. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 30211, Nr. 16 (Bok 470). Abschrift von Kopist 46.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Alleluja, fideles plaudite" by Carlo Luigi Pietrugua. The score is written on multiple staves, with lyrics in Latin. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "ritto" and "mg".

Lyrics visible in the score include:

- Eja palma tam florente bene uti statua
- Eja eja palam
- ritto
- ubi statua = = = mg
- ubi statua = = = mg
- ritto
- timeat terrarum sed cum Christo resurgens = te a peccatis resurgens
- Christo resurgens = te sed cum Christo resurgens a peccatis resurgens

Abbildung 3: Johann Rosenmüller, *Missa* F-Dur. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 18880, Nr. 6 (Bok 785). Abschrift von Kopist 46.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Continuo part. The title "Continuo" is written in a large, decorative cursive script at the top. The score is written on ten staves, each with a clef and a key signature of one flat (F major). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The lyrics "Kyrie" and "Et in terra pax." are written below the staves. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age.

Abbildung 4: Dietrich Buxtehude, *Tocatta d-Moll BuxWV 155*. New Haven, Yale University, LM 5056. Abschrift von Emanuel Benisch.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Tocatta d-Moll BuxWV 155" by Dietrich Buxtehude. The manuscript is written in black ink on aged paper. At the top left, the title "Tocatta" is written in a large, decorative cursive hand, followed by "d-Moll" and "BuxWV 155". Below the title, the name "Dietrich Buxtehude" is written in a smaller cursive hand, along with the date "1684". The music is written on a system of five staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The manuscript is signed "E. Benisch" at the bottom right.

Zum Werkstil der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz

(Teil 2)

von

WERNER BREIG

III. Die Ordnung des musikalischen Raumes

a) Musiktheorie und kompositorische Praxis

Das folgende Kapitel schließt sich an die Untersuchungen zur musikalischen Zeitordnung im ersten Teil dieses Beitrages¹ an. Die Fragen, die hier zur Diskussion stehen, lassen sich mit den Stichworten Tonsystem, Stimmenumfänge und Modus benennen. Zentral ist dabei der zuletzt genannte Begriff, der auch in der Musiktheorie der Schützzeit² noch eine gewichtige Rolle spielt.

Schütz' Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* könnte den Eindruck vermitteln, als basiere das Opus auf einem Regelwerk, das „die gelehrten *Theorici* weittläufig“ beschrieben hätten. Der Versuch aber, aus zeitgenössischen Lehrwerken die Prinzipien zu eruieren, nach denen der modale Aufbau der Stücke geregelt ist, stößt nicht nur auf Lücken der Theorie, sondern auch auf Diskrepanzen zwischen ihr und der kompositorischen Praxis. Wir wissen nicht, ob Schütz, wenn er seine Motetten schrieb, einfach – um Arnold Schönbergs Ausdruck zu verwenden – einem nicht näher erläuterbaren „Formgefühl“ folgte oder ob seine Prinzipien sich zu einer Art von Theorie verdichteten, in der in Schütz' eigener „*Scholâ Practicâ* die *Studioli Contrapuncti* mit lebendiger Stimme unterrichtet“ wurden. Sicher ist aber, daß die schriftlich niedergelegte zeitgenössische Musiklehre eine „explizite Theorie“ nicht bereitstellt, aus der Schützens Praxis erklärbar wäre. So muß versucht werden, die „implizite Theorie“³ dieses Stils aus der Analyse der Werke zu gewinnen.

Dagegen ist es sinnvoll, die Elemente unserer Beschreibungssprache aus der Musiklehre der Schützzeit zu entnehmen. Dies betrifft in erster Linie die Benennung der Modi, bei der wir versuchen, uns an Schütz' eigenem Sprachgebrauch zu orientieren, sowie diejenige der Kadenztypen, für die wir auf die Traktate von Schütz' Schüler Christoph Bernhard zurückgreifen.

1 Sjb 18 (1996), S. 65-81.

2 Siehe dazu aus jüngerer Zeit: Walter Werbeck, *Zum Tonartenverständnis der deutschen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Sjb 12 (1990), S. 131-149; Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Zweiter Teil: *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II).

3 Über „explizite und implizite Theorie“ reflektierte Carl Dahlhaus in seinem Beitrag *Was heißt „Geschichte der Musiktheorie“* in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt 1985 (= Geschichte der Musiktheorie 1), S. 8-39 (speziell S. 8-11).

b) Zur Nomenklatur der Modi

In den Motetten Nr. 1-23 der *Geistlichen Chormusik*, die unser Untersuchungsfeld bilden⁴, kommen sechs Modi vor. Wir zählen sie wie folgt:

Modus-Nr.	Finalis	System
1	<i>d</i>	Cantus durus (vorzeichenlos)
2	<i>g</i>	Cantus mollis (b-Vorzeichnung)
5	<i>c</i>	Cantus durus
6	<i>f</i>	Cantus mollis
9	<i>e</i>	System mit # -Vorzeichnung
10	<i>a</i>	Cantus durus

Der Ausdruck „Nonus Tonus“ ist im Vorwort zu den *Musikalischen Exquien* belegt; Schütz bezeichnet damit den in den Singstimmen mit hohen Schlüsseln notierten *a*-Modus, der im Basso continuo eine Quarte nach unten transponiert ist. Die übrigen Modus-Numerierungen stützen sich auf das Inhaltsverzeichnis des *Schwanengesangs*⁵. Nicht ganz sicher ist, ob Schütz den authentischen *c*-Modus generell mit der Ordnungszahl 5 belegte oder ob die Modusbezeichnung im *Schwanengesang* (Nr. 10) durch die Verwendung einer Psalmton-Intonation begründet ist. Da aber die Zählung des ionischen Moduspaars als 5./6. Modus im *Schwanengesang* nicht singular ist⁶, soll sie auch in unserem Zusammenhang gelten. Als Substantiv verwendet Schütz' das Wort „Tonus“ das wir durch die gebräuchlichere Bezeichnung „Modus“ ersetzen.

Daneben ist die „pseudoklassische“ Bezeichnungsweise, d. h. die Verwendung der griechischen Stammesnamen, dann nützlich, wenn es darum geht, gemeinsame Eigenschaften der Moduspaare 1/2, 5/6 und 9/10 zu beschreiben. In diesem Sinne wären die Modi 1 und 2 als authentisches und plagales Dorisch zu bezeichnen, die Modi 5 und 6 als authentisches und plagales Ionisch, die Modi 9 und 10 als authentisches und plagales Äolisch.

c) Zur Nomenklatur der Kadenztypen

Für die Benennung der Kadenztypen orientieren wir uns an Christoph Bernhards Abhandlung *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*⁷. Dort

4 Vgl. Sjb 18 (1996), S. 67-69.

5 Faks. in der durch Wolfgang Steude besorgten Erstausgabe des Werkes, Leipzig 1984, S. XXIV.

6 Bernhard Meier, *Alte Tonarten, dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1992, S. 33 f. u. ö.

7 Ausgabe in: Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2/Kassel 1963, S. 132-153. – Auch in Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* (Ausgabe ebd., S. 40-131) findet sich eine entsprechende Kadenzsystematik; jedoch werden die beiden Formen der bassierenden Kadenz hier rein mathematisch danach unterschieden, ob sie „*harmonicè*“ oder „*arithmeticè*“ (S. 58) steigen oder fallen, ohne daß die werdenden Termini „perfekt“ und „imperfekt“ verwendet werden. – Zum Begriff des Perfekten vgl. Braun (wie Anm. 2), S. 238-243.

sind in Kapitel III (*Von den Imperfect-Consonantien insgesamt*)⁸ die Kadenzen nach dem Intervallschritt der der Unterstimme gegliedert, „indem solche entweder *Basiret* oder *Tenorisiret*“⁹. Unter den bassierenden Kadenzen, d. h. denjenigen mit Quart- bzw. Quintsprung der Unterstimme, wird zwischen perfekten und imperfekten unterschieden, je nachdem ob der Baß einen Quintfall bzw. Quartaufstieg vollzieht (perfekt) oder einen Quartfall bzw. Quartaufstieg (imperfekt). Von tenorisierenden Kadenzen wird gesprochen, wenn die Unterstimme eine Tenorklausel (Sekundabstieg) ausführt. Wir werden für die drei Kadenzformen die Kurzbezeichnungen „tenorisierend“ „perfekt“ und „imperfekt“ verwenden.

Die Benennungen von Kadenztypen als perfekt und imperfekt in dem hier gemeinten Sinn – entsprechend der späteren Unterscheidung der tonalen Akkordfolgen V-I und I-V bzw. IV-I – ist möglicherweise eine terminologische Neuprägung Bernhards. Siegfried Schmalzriedt weist diesen Sprachgebrauch, ohne Bernhard zu erwähnen, in Walthers *Musikalischem Lexikon* nach und meint, Walther gebrauche, „zumindest was die lat. und ital. Version betrifft, den Terminus falsch“¹⁰. Was Bernhard charakterisieren wollte, ist offenbar die Abstufung der beiden Baßschritte in ihrer Schlußkraft. Die „perfekte“ Kadenz hat der „imperfekten“ voraus, daß sie über zwei schlußkräftige melodische Abschlüsse verfügt (Tenor- und Diskantklausel, letztere meist mit Synkopen-Dissonanz) und daß ihr Baßschritt von einem nachgeordneten Bestandteil des Ultima-Klanges zu dessen Grundton führt. Über die beiden Formen des Quint- bzw. Quartschrittes urteilte Jacques Handschin: „Nun hat der Quintenfall offenbar etwas 'Abschließendes', 'Affirmatives', der Quintenaufstieg etwas 'Öffnendes', und darauf beruht der Unterschied zwischen den beiden Kadenzformen.“¹¹

Während sich mit Bernhards Ausdrücken für die Kadenztypen Schütz' Praxis in der *Geistlichen Chormusik* treffend beschreiben läßt, ist es unzulässig, seine hierarchisch geordneten Termini für die Kadenzstufen zu übernehmen¹². Sie basieren auf der Vorstellung, daß es in allen Modi zwei Hauptgruppen von Kadenzen gibt, und zwar regulares und irregulares, und daß in der Gruppe der *Cadentiae regulares* die Zielklänge stets auf den Stufen I (*Cadentia finalis*), V (*Cadentia confinalis principalis*) und III (*Cadentia confinalis minus principalis*) stehen. Dieses System, das auf Zarlinos Moduslehre zurückgeht, ist mit dem *Usus* von Schütz ebensowenig zur Deckung zu bringen wie die bei anderen Theoretikern zu findende Klassifizierung der Kadenzen als *clausulae primariae, secundariae, tertiariae* und *peregrinae*¹³. Auch Systeme, die zwei reguläre Kadenzstufen von vier irregulären unterscheiden (*Calvisius, Corvinus*)¹⁴, lassen sich auf das hier untersuchte Repertoire nicht an-

8 Daß die Kadenzenlehre in diesem Kapitel abgehandelt wird, erklärt sich daraus, daß im *Paenultima*-Klang der perfekten Kadenz der Leitton nötigenfalls durch Verwandlung der skaleneigenen kleinen in die große Terz erzeugt werden muß.

9 Müller-Blattau (wie Anm. 7), S. 136.

10 Siegfried Schmalzriedt, Artikel *Kadenz* in: HmT (1974), S. 10f.

11 Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948 (Reprint Darmstadt 1995), S. 262. – Man könnte auch auf Arnold Schönbergs *Harmonielehre* (Wien ³/1922, S. 141 ff.) verweisen, wo von „starken“ und „fallenden“ Verbindungen gesprochen wird.

12 Bernhard, *Tractatus* (wie Anm. 7), S. 94-97.

13 Vgl. die Tabelle bei Schmalzriedt (wie Anm. 10), S. 4-6.

14 Vgl. Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1), S. 58.

wenden. Wir werden deshalb für die Einteilung der Kadenzstufen neue Kategorien aufzustellen haben.

d) Das Tonsystem

„In der Skala erscheint die Musik über die Epochen hinweg unverändert, fundamental. Hier hätten sich ein Vokalist des späten Mittelalters und einer des 17. Jahrhunderts sofort verstanden [...].“ Was Werner Braun hier unter dem Stichwort „Vorratskammer“ feststellt¹⁵, ließe sich ohne weiteres auf das Verhältnis von Schütz' *Geistlicher Chormusik* zur Klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts anwenden. Hier wie dort enthält die „Vorratskammer“ jene zwölf Tonqualitäten¹⁶, die sich auf der mitteltönig gestimmten Orgel¹⁷ finden, nämlich die Quintenreihe *es-b ... fis-gis*. Der Bezug zur Orgelstimmung wird dadurch konkret, daß Schütz den Organisten nahelegt, „wohl und genaw mit einzuschlagen“, also den mehrstimmigen Satz mitzuspielen¹⁸.

Dieses System unterscheidet sich essentiell von dem scheinbar ebenfalls zwölf-tönigen, in Wirklichkeit aber unbegrenzten System der Tonqualitäten in der harmonischen Tonalität, deren akustisches Äquivalent die gleichschwebende Stimmung bildet. In der gleichschwebenden Temperatur kann jede Taste mit mehreren Bedeutungen verbunden werden (*disis = e = fes* usw.). In der mitteltönigen Temperatur dagegen hat jede Taste nur eine Bedeutung: Die Obertaste zwischen *g* und *a* ist als *gis* gestimmt und kann als große Oberterz von *e*, aber nicht als große Unterterz von *c* verwendet werden; *b* ist nicht als Leitton zu *h* brauchbar; usw.

Stellt man die Tonqualitäten graphisch als Quintenfolge dar, so ergibt sich eine Gerade, deren Außenstationen – im Unterschied zum Quintenzirkel der gleichschwebenden Temperatur – nicht zum Kreis zusammengebogen werden können.

Der Bestand von zwölf Tonqualitäten wird im einzelnen Werk nicht vollständig ausgeschöpft. Vielmehr findet jeweils einer der beiden Außentöne der Quintenreihe keine Verwendung, je nachdem ob das Stück ohne generelle Akzidentienvorzeichnung ist (Cantus durus) oder eine *b*-Vorzeichnung hat (Cantus mollis). Im ersten Falle wird der Ton *es*, im zweiten der Ton *gis* nicht verwendet. Die „Reservetöne“ an den Außenpositionen der Quintenreihe ermöglichen es (dies wird im folgenden Abschnitt konkretisiert werden), daß authentische und plagaler Modus über den – auf die Finalis bezogen – gleichen Vorrat an Tonqualitäten verfügen.

In einem Stück der *Geistlichen Chormusik*, und zwar der Motette Nr. 12, *Also hat Gott die Welt geliebt*, benutzt Schütz noch ein drittes System, nämlich das mit #-Vor-

15 Braun (wie Anm. 2), S. 69.

16 Unter „Tonqualität“ ist die von der Oktavlage unabhängige, intervallisch definierte Bedeutung eines Tones zu verstehen. D. h. die Göne *gis, gis', gis''* usw. haben die gleiche Tonqualität; doch sind *gis'* (beispielsweise als Leitton zu *a'*) und *gis''* (beispielsweise als Terz eines f-Moll-Dreiklanges) verschiedene Tonqualitäten.

17 Eine Anleitung zur mitteltönigen Einstimmung von Tasteninstrumenten findet man bei Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Teil II (*De Organographia*), Wolfenbüttel 1619; Faks.-Neudruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= DM I/14), S. 150 ff.

18 Entsprechende Rücksicht auf die Orgelstimmung hat Schütz in den *Cantiones sacrae* nicht genommen; am Schluß von SWV 58 findet sich beispielsweise eine perfekte Kadenz nach *h* mit dem Leitton *ais'* im Diskant.

zeichnung, wenngleich durch die Notierungsweise (Vokalstimmen als Cantus durus, Generalbaß mit #-Vorzeichnung) dieses System als uneigentlich gekennzeichnet wird. (Näheres darüber wird weiter unten zu sagen sein.)

Der Systembereich von jeweils elf Tonqualitäten wird von Schütz in der *Geistlichen Chormusik*, von wenigen Ausnahmen abgesehen, einerseits bis an die Ränder ausgenutzt; andererseits werden seine Grenzen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, respektiert¹⁹.

e) System, Ambitus und Finalis als Konstituenten des Modus

Zu den Indikatoren des Modus gehören die Schlüssel. Denn an ihnen läßt sich der Ambitus der Stimmen ablesen, der seinerseits vorgibt, ob der Finalton eines Stückes sich in der betreffenden Stimme an den Grenzen eines Oktavbereiches oder in der Mitte eines solchen befindet. Im ersten Falle prägt die Stimme einen authentischen Modus, im zweiten einen plagalen aus; und nach traditioneller Auffassung ist der Modus von Tenor und Diskant zugleich der Gesamtmodus des Stückes.

Gegenüber seinen früheren Sammlungen von Werken ohne Generalbaß hat Schütz in der *Geistlichen Chormusik* die Zahl der Schlüssel reduziert. Während in den *Italienischen Madrigalen* (1611) und den *Cantiones sacrae* (1625) noch für eine Reihe von Stücken die hohe Schlüsselung (Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Bariton-schlüssel) verwendet worden war, gibt es in den für uns maßgeblichen Nummern 1-23 der *Geistlichen Chormusik* fast ausschließlich die tiefe Vierschlüsselkombination (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel)²⁰. (Einzige Ausnahme ist Nr. 12, worüber noch zu sprechen sein wird.)

Setzt man als Rahmenbedingungen a) das Elftonsystem in den Varianten Cantus durus und Cantus mollis und b) das System der tiefen Vokalschlüssel, und läßt man darüber hinaus c) die traditionelle Unterscheidung von authentischen und plagalen Modi nach dem Tenor- bzw. Diskantumfang gelten, so läßt sich aus diesen Bedingungen ein Tonartensystem konstruieren, das die modalen Möglichkeiten der *Geistlichen Chormusik* in sich enthält.

Den Kernbereich des Ambitus der einzelnen Stimmen bilden die Töne, die im Fünfliniensystem ohne Hilfslinien notierbar sind; das heißt für den Tenor *c* bis *f'*, für den Sopran *h* (*b*) bis *e''* (*es''*). Der Überschneidungsbereich beider Stimmen ist die Dezime *c* bis *e'* bzw. *c'* bis *e''*. Er enthält drei Oktavräume, die von den Tonqualitäten *c*, *d* und *e* begrenzt werden und aus denen sich jeweils ein authentischer und

19 Schütz' Gewissenhaftigkeit in diesem Punkt zeigt sich etwa in der Motette *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* SWV 386 an der (bei Baßängern sehr unbeliebten) Stelle „zu laufen den Weg“, wo in T. 73 als Spitzenton des melodischen Aufstieges über eine Dezime der Ton *a* statt eines – zumal nach vorangehendem *es* – erwarteten *as* steht, das im System nicht vorhanden ist. (An den beiden folgenden Parallelstellen steht jeweils der erwartete Spitzenton *es* bzw. *b*.) Die Quellen – neben dem Originaldruck gibt es noch eine handschriftliche Frühfassung – lassen keinen Zweifel daran, daß Schütz *a* und nicht *as* notieren wollte.

20 Das Verschwinden der hohen Schlüssel aus der vokalen Notationspraxis ist ein im 17. Jahrhundert allgemein zu beobachtendes Phänomen, dessen Ursachen vermutlich sowohl aufführungspraktischer als auch kompositionstechnischer Art sind. Vgl. dazu neuerdings Wolfgang Hirschmann, Art. *Chiavette*, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 656-663.

ein plagaler Modus ableiten läßt, je nachdem ob die Ecktöne *c*, *d* und *e* als Finales fungieren oder den Quart-Quint-Rahmen für die Finales *f*, *g* und *a* bilden²¹.

Das folgende Diagramm soll die möglichen und die tatsächlich vorgenommenen Modusableitungen aus diesen Voraussetzungen illustrieren. (Die in der *Geistlichen Chormusik* nicht verwendeten Modi sind in Kleindruck gegeben.)

Cantus durus				Cantus mollis					
c-Oktave	d-Oktave	e-Oktave		c-Oktave	d-Oktave	e-Oktave			
5	1	8	3	10	7	6	9	2	4
("Lydisch")									

Im Cantus durus ergibt die *c*-Oktave den 5. Modus (authentisches Ionisch), die *d*-Oktave den 1. Modus (authentisches Dorisch) und den 8. Modus (plagales Mixolydisch mit Finalton *g*), die *e*-Oktave den 3. Modus (authentisches Phrygisch) und den 10. Modus (plagales Äolisch mit Finalton *a*). Einen plagalen Modus im *c*-Rahmen gibt es de facto nicht, da der (von Glarean postulierte) *f*-Modus mit *h* als 4. Stufe in der Praxis keine Bedeutung hat.

Der damit erschlossene Modusvorrat wird ergänzt durch die Möglichkeiten des Cantus mollis. Hier ergibt die *c*-Oktave den 7. Modus (authentisches Mixolydisch) und 6. Modus (plagales Ionisch mit Finalton *f*), die *d*-Oktave den 9. Modus (authentisches Äolisch) und den 2. Modus (plagales Dorisch mit Finalton *g*), die *e*-Oktave den 10. Modus (plagales Phrygisch mit Finalton *a*). (Ein authentischer Modus ist aus der *e*-Oktave wegen ihrer verminderten Quinte nicht abzuleiten.)

Einer der von Schütz verwendeten Modi paßt nicht in das Schema Cantus durus/mollis, und zwar der 9. Modus, der nicht auf der eigentlich zu erwartenden Stufe *d*, sondern auf *e* steht, was die eigentlich systemwidrige Vorzeichnung eines # erforderlich macht. Dieser Modus kommt in der *Geistlichen Chormusik* nur in einem einzigen Stück vor (Nr. 12: *Also hat Gott die Welt geliebt* SWV 380). In *e* notiert ist im Originaldruck freilich nur der Bassus continuus, während die Vokalstimmen in Hochschlüsselung und ohne generelle Vorzeichnung auf *a* stehen. Der Grund dafür ist offensichtlich, daß Schütz wenigstens in den Obligatstimmen die alte Ordnung bewahren wollte, nach der neben dem vorzeichenlosen System nur der Cantus mollis mit *b*-Vorzeichnung statthaft ist; das System mit *fis* wird deshalb nur im Conti-

21 Das Ausgehen von einem Oktavrahmen ist eine Theoretiker-Konstruktion, die sich mit der Praxis nicht durchweg deckt; so gibt es bei Palestrina etwa den hochgeschlüsselten authentischen *a*-Modus, der als Hochtön im Diskant nur *g''* erreicht (vgl. Siegfried Hermelink, *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960 [= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4], S. 139 f. unter „fis-Aeolisch“). Für das Modusystem von Schütz' *Geistlicher Chormusik* scheint indessen die Vorstellung des Oktavrahmens fundierendere Bedeutung zu haben.

nuo, gleichsam inoffiziell, als aufführungspraktische Hilfe angewendet. Dabei mußte in Kauf genommen werden, daß der sonst vermiedene Ton *dis* gelegentlich vorkommt, der als Leitton zur Finalis unentbehrlich ist.

Man könnte geneigt sein, den 9. Modus, zumal da er in der *Geistlichen Chormusik* nur in einem kurzen und stilistisch eher peripheren Stück vorkommt, als Randphänomen zu betrachten, wäre er nicht auch in einem Hauptwerk von Schütz verwendet, nämlich den *Musikalischen Exequien* (Teil I, SWV 279). Die Notierungspraxis ist dort die gleiche wie in SWV 380: Die Vokalstimmen sind hochgeschlüsselt und in *a*-Äolisch notiert; der Generalbaß steht auf *e* und hat #-Vorzeichnung. Schütz teilt in seiner *Ordinanz* mit, er habe den Basso continuo „den Sängern zum Vortheil / vnd zu berührung deren auff der Orgel zu diesen Wercke mir gefälligen *chorden* eine *Quarta* niedriger *transponiret*“. Aufschlußreich ist seine Fortsetzung: „ohneachtet mir nicht ohnwissend / daß *ad Quintam inferius*, es auff der Orgel naurlicher kommen / damit auch vielleicht den ohneübten Organisten eines theils besser gedienet gewesen were.“ Theoretisch läßt sich das Verfahren also für Schütz nicht begründen, und den Organisten ist es eher unbequem. Sein Sinn ist nach Schütz' Argumentation nur ein gesangspraktischer, indem den Sängern allzu tiefe Lagen nicht zugemutet werden.

Das Tonarten-System der *Geistlichen Chormusik* besteht aus sechs Modi, und zwar dem dorischen (1/2), dem ionischen (5/6) und dem äolischen Paar (9/10); damit ist der Zustand erreicht, den später Johann Gottfried Walther beschreibt, wenn er in seinen *Praecepta* sagt, es seien „bey denen heütigen *Musicis* nicht mehr als *Dorius*, *Aeolius* und *Jonicus* im Gebrauch“²². Drei Modi sind als Cantus durus ausgeprägt (1., 5. und 10. Modus), zwei als Cantus mollis (2. und 6. Modus), einer steht, gemessen an der Continuo-Stimme, im System mit #-Vorzeichnung.

Vom Modus-System der Klassischen Vokalpolyphonie hat sich Schütz damit beträchtlich entfernt. Die Moduspaare 3/4 (Phrygisch) und 7/8 (Mixolydisch) sind aufgegeben. Andererseits herrscht auch kein bipolares System mit einem Grobterz- und einem Kleinterz-Modus, das man als verkapptes Dur-Moll-System bezeichnen könnte, denn es gibt noch zwei mollare Moduspaare, das dorische und das äolische. Diese beiden Paare unterscheiden sich in ihrem Bestand an Tonqualitäten und damit in den melodisch-harmonischen Möglichkeiten, über die der Komponist gebietet. Dabei spielt das, was den Unterschied zwischen diesen beiden Modi in der Einstimmigkeit ausmacht, also große (dorische) versus kleine (äolische) Sexte, überhaupt keine Rolle. Auch die dorische Thematik verfügt über die kleine Sexte; es genüge, an die Eingangs-Soggetti von *Die mit Tränen säen* SWV 378 und *Ich bin eine rufende Stimme* SWV 383 zu erinnern. Der tatsächliche Unterschied ergibt sich – auf die Quintenreihe bezogen – an den Außenpositionen des Systems: Das Dorische verfügt über den Leitton zur V. Stufe, kann also die V. Stufe mit einer perfekten Kadenz erreichen, hat aber nicht die erniedrigte II. Stufe. Im Äolischen sind die Verhältnisse umgekehrt; wie sehr die erniedrigte zweite Tonartstufe zur Charakteristik eines Werkes beitragen kann, zeigt die Partie „Aber darum ist mir Barmherzigkeit widerfahren“ in der Motette *Das ist je gewißlich wahr* (Nr. 20, SWV 388, T. 65 ff.; Ton *b* in T. 67-68, 84, 94-95, 100).

Das Modus-System der *Geistlichen Chormusik* hat die Eigenschaft, daß jeder der sechs als Finalton tauglichen Hexachordstufen von *c* bis *a* mit einem und nur einem Finalton besetzt ist. Ob dies ein gewolltes oder nur ein zufälliges Ergebnis ist, läßt

²² Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708), hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2), S. 164.

sich kaum entscheiden. Wäre das erstere der Fall, so ergäbe sich ein weiterer Grund für die Position des 9. Modus auf der – nach Fortfall des phrygischen Moduspaars – unbesetzten Stufe *e*, ein Grund freilich, der wohl im Sinne von Schütz nicht „theoriefähig“ war.

Die Zuordnung der einzelnen Kompositionen zu den Modi ist aus der Tabelle auf S. 85 zu ersehen. Die Verteilung der Modi auf das Repertoire läßt folgende allgemeine Feststellungen zu:

1. Dominierend sind die Moduspaare 1/2 und 5/6, also ein mollares und ein durales Paar; in mehr als vier Fünfteln der Einzelstücke herrscht eine dieser Tonarten. Daß demgegenüber das äolische Moduspaar quantitativ nur eine marginale Position einnimmt, ist wohl darauf zurückzuführen, daß ihm der Leitton zur V. Stufe fehlt, so daß – aus dem Blickwinkel der harmonischen Tonalität gesehen – die Doppeldominante nicht gebildet werden kann.

2. Auffällig ist die Bevorzugung des Cantus mollis, in dem zwei Drittel der Einzelwerke stehen. Eine zwingende Erklärung dafür ist schwer zu finden. Eine Rolle könnte spielen, daß die Finales der beiden Cantus-mollis-Modi, *f* und *g*, vom Baß in der tiefsten Lage (große Oktave) gesungen werden können.

f) Modus und Kadenz

Aus den Kriterien „System“ „Finalis“ und „Stimmumfänge“ läßt sich mit Sicherheit der Modus eines Stückes erschließen. Für den Komponisten garantiert die Einhaltung dieser Kriterien freilich noch nicht die modusgerechte Komposition. Dies ist aus einer Bemerkung im Vorwort der *Musikalischen Exequien* zu ersehen. Es geht dabei um die Behandlung des Modus im I. Teil, der im Originaldruck sogenannten „Begräbnis-Missa“, den Schütz als „Nonus Tonus“ bestimmt. In der *Ordinanz* zur *Missa* heißt es unter Punkt 5: „Weil die Gesetzlein [Strophen] der Teutschen KirchenGesänge von allerhand *Tonis*, ich in ein *Corpus* zusammenbringen sollen / hoffe ich verständige *Musici* mir verzeihen werden / wo ich aus den Schrancken *Noni Toni* bißweilen ausschweiffen vnd solchen Kirchen Melodeyen nachgehen müssen.“

Was sind die „Schrancken *Noni Toni*“? Der neunte Ton ist der in die Unterquarte transponierte und mit genereller *fis*-Vorzeichnung versehene *a*-Modus. Im vorzeichenlosen System umfaßt er die Tonqualitäten der Quintenreihe *b-f ... cis-gis*, in der Transposition dementsprechend *f-c ... gis-dis*. Aus den damit bezeichneten Schranken ist Schütz nur an einer Stelle „ausgeschweift“, nämlich im Choralatz *Er ist das Heil und selig Licht*, im dem die zweite Zeile in einer perfekten Kadenz nach *h* endet, die den Ton *ais* benötigt. Einmal ist aber nicht „bisweilen“; deshalb kann, wenn man Schütz' Aussage genau nimmt, mit den Schranken nicht nur der Vorrat an Tonqualitäten gemeint sein. Offenbar gilt auch eine Kadenzordnung wie die der Choralstrophe *Er sprach zu seinem lieben Sohn g - g - g - g - d - g - g - e* als Abweichung von den Gesetzen des Modus, da sie den Grundton des 9. Modus nur einmal am Schluß, in der angehängten Wiederholung der Schlußzeile, als Kadenzstufe ausprägt.

Im folgenden werden wir das Kadenzensystem der *Geistlichen Chormusik* beschreiben und versuchen, die Gesetzmäßigkeiten aufzufinden, die die Häufigkeit von Kadenzstufen in den einzelnen Modi regeln.

Übersicht über die Moduszugehörigkeit der Motetten Nr. 1-23 der *Geistlichen Chormusik*

VORRAT AN TONQUALITÄTEN*

es b f c g d a e h fis cis gis dis

Cantus durus (♭)

Cantus mollis (♮)

System mit #-Vorzeichnung

MODI IM CANTUS DURUS

5. Modus (Ionisch) Finalis: c
11. So fahr ich hin

1. Modus (Dorisch) Finalis: d
10. Die mit Tränen säen 15. Ich bin eine rufende Stimme 17. Das Wort ward Fleisch

10. Modus (Hypoäolisch) Finalis: a
1. Es wird das Zepter Juda 2. Er wird sein Kleid in Wein 20. Das ist je gewißlich wahr

MODI IM CANTUS MOLLIS

6. Modus (Hypoionisch) Finalis: f
7. Viel werden kommen 8. Sammet zuvor das Unkraut 9. Herr, auf dich traue ich 16. Ein Kind ist uns geboren 21. Ich bin ein rechter Weinstock 23. Selig sind die Toten

2. Modus (Hypodorisch) Finalis: g
3. Es ist erschienen die heilsame Gnade 4. Verleih uns Frieden genädiglich 5. Gib unsern Fürsten 6. Unser keiner lebet ihm selber 13. O lieber Herre Gott 14. Tröstet, tröstet mein Volk 18. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 19. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr 22. Unser Wandel ist im Himmel

MODUS IM SYSTEM MIT #-VORZEICHNUNG

9. Modus (Äolisch) Finalis (Bc.): e
12. Also hat Gott die Welt geliebt

* Die zur diatonischen Skala gehörigen Töne sind durch Balken markiert.

Zunächst sei eine Statistik der vorkommenden Kadenzziele gegeben. Zweierlei ist dazu im voraus zu bemerken:

1. Die Gesamtmenge der zu zählenden Nummern 1-23 erniedrigt sich um zwei auf 21, da Nr. 2 und Nr. 5 jeweils als *Secunda pars* mit Nr. 1 bzw. 4 zusammen ein Werk bilden.

2. Wir fassen von Anfang an die Moduspaare 1/2 (Dorisch), 5/6 (Ionisch) und 9/10 (Äolisch) in der Statistik zusammen, da sie sich im allgemeinen in der Häufigkeit der Kadenzziele nicht wesentlich unterscheiden²³.

Ein Problem der statistischen Erfassung besteht darin, daß der Anteil der Moduspaare am Gesamtrepertoire sehr unterschiedlich ist. Beherrschend ist die dorische Gruppe, der mehr als die Hälfte der Stücke angehören; die ionische Gruppe nimmt ein Drittel ein und die äolische nur ein Siebentel. Besonders in der sehr kleinen äolischen Werkgruppe ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Besonderheiten der Einzelwerke stärker zur Geltung kommen als in den größeren Modusblöcken; wir werden darauf zurückkommen.

Wir geben zunächst eine Übersicht über die Anzahl der vorkommenden Kadenzziele in den drei Moduspaaren, ergänzt durch Prozentzahlen, die auf zwei Stellen hinter dem Komma abgerundet sind:

Stufe	Dorisch		Ionisch		Äolisch	
	Anzahl	Prozent	Anzahl	Prozent	Anzahl	Prozent
I	85	29,01	52	32,5	21	39,62
II	15	5,12	19	11,88		
III	55	18,77	14	8,75	11	20,75
IV	25	8,53	16	10	8	15,09
V	81	27,65	35	21,88	6	11,32
VI			24	15		
VII	32	10,92			7	13,21
Summe	293		160		53	

Ordnet man in den verschiedenen Modi die Kadenzziele nach ihrer Häufigkeit, so ergibt sich folgendes Bild:

Dorisch	I V III VII IV II
Ionisch	I V VI II IV III
Äolisch	I III IV VII V

23 Die auffälligste Ausnahme von dieser Regel ist Nr. 11 (*So fahr ich hin*), das einzige Stück im 5. Modus. Hier tritt die Stufe V als Kadenzziel zurück (sie kommt nur ein einziges Mal vor); stattdessen ist die VI. Stufe das nach der Finalis häufigste Kadenzziel. Da der authentische ionische Modus nur durch dieses Stück vertreten ist, läßt sich nicht feststellen, ob es sich hier um einen Unterschied zwischen 5. und 6. Modus handelt oder – wohl das Wahrscheinlichere – um eine Eigentümlichkeit dieses Stückes.

Für das dorische Moduspaar entspricht die Häufigkeit der Bewertung durch die historische Moduslehre: Die Kadenzen auf den Stufen I, III und V sind „regulares“ die übrigen „irregulares“; unter der ersteren Gruppe ist die Rangordnung I - V - III. Die beiden anderen Moduspaare fügen sich dieser Regel nicht. Im folgenden soll gezeigt werden, daß eine allgemeinere Fassung der Regel von den Kadenzprioritäten möglich ist, mit der sich die empirische Wirklichkeit erfassen läßt.

1. Grundsätzlich stehen in jedem Modus sechs Kadenzstufen zur Verfügung, nämlich die diatonischen Stufen des jeweiligen Systems mit Ausnahme derjenigen, die keine reine Quinte über sich hat (*h* im Cantus durus, *e* im Cantus mollis, *fis* im System mit #-Vorgezeichnung). Die als Kadenzziele geeigneten Stufen lassen sich als Hexachorde über *c*, *f* bzw. *g* darstellen. Angewandt auf die drei vorkommenden Moduspaare ergibt dies folgenden Vorrat an kadenzgeeigneten Stufen:

Ionisch	I	II	III	IV	V	VI	
Dorisch	I	II	III	IV	V		VII
Äolisch	I		III	IV	V	VI	VII

In den meisten Stücken werden alle sechs verfügbaren Kadenzstufen auch tatsächlich verwendet.

2. Stufe I, die Finalstufe des Modus, nimmt als Kadenzziel den ersten Rang ein. Sie markiert nach alter Motettentradition regelmäßig bereits kurz nach Beginn des Stückes den geltenden Modus, steht am Schluß des ganzen Stückes und erscheint darüber hinaus mehrfach als Ziel von Binnenkadenzen. Nicht in jedem Einzelwerk zieht Stufe I die größte Zahl der Kadenzen auf sich; doch führt durchschnittlich ein Drittel bis ein Viertel der vorkommenden Kadenzen zur Finalis.

3. Während die herausgehobene Stellung der I. Stufe sich modusübergreifend beschreiben läßt, ist für die anderen Stufen eine Differenzierung zwischen den Moduspaaren erforderlich. Innerhalb des Hexachords der Kadenzziele ist die „Mi“-Stufe, also *e* im Cantus durus, *a* im Cantus mollis und *h* im #-System, für das Kadenzieren mit einem Manko behaftet: Sie kann nicht mit einer perfekten Kadenz erreicht werden, weil sie keinen systemeigenen Leitton unter sich hat. Auf die Modi bezogen, handelt es sich um die Stufen III im ionischen, II im dorischen und V im äolischen Moduspaar. Zu diesen Stufen sind also nur tenorisierende oder imperfekte Kadenzen möglich; daraus ergibt sich, daß die „Mi“-Stufe im Kadenzsystem den letzten Platz einnimmt.

4. Nach der Hauptstufe gibt es noch eine oder zwei Stufen, die besonders oft erreicht werden und die als wichtigste Ausweichungsstufen im Modus fungieren. Zur Bezeichnung dieser Funktion wären die Adjektive „confinalis“ oder „secundaria“ geeignet, wenn die historische Modustheorie diese Termini nicht auf eine einzige Stufe, und zwar im allgemeinen Stufe V, festgelegt hätte²⁴. Für diese „Sekundär“-Rolle eignen sich die Stufen III und V in besonderem Maße; als Bestandteile des diatonischen Dreiklangs über der Finalis haben sie zu dieser ein deutlich ausgeprägtes Verhältnis von Nähe und zugleich Untergeordnetheit. (Hier scheint eine stil- und epochenübergreifende Konstante vorzuliegen: Die Stufen III und V sind

24 Vgl. Schmalzriedt (wie Anm. 10), S. 4f.

auch in der spätbarocken Forma bipartita die Haupttonarten für den Teilschluß und in der klassischen Sonatenform die regulären Positionen für den Seitensatz.) Dabei kann die Oberquinte als das nächstverwandte Intervall zur Finalis den höheren Rang beanspruchen.

Diese hochrangige Position können die Stufen III und V allerdings nur dann einnehmen, wenn sie nicht „Mi“-Stufe sind und dadurch als Ziel perfekter Kadenzzen ausscheiden. Daraus folgt: Im dorischen Moduspaar wird die zweithöchste Kategorie von den Stufen V und III (in dieser Reihenfolge) gemeinsam gebildet; dagegen bleibt für diesen Rang im ionischen Moduspaar nur die V. Stufe, da die III. die „Mi“-Stufe ist. Beim äolischen Moduspaar verhält es sich umgekehrt: Hier ist die V. Stufe die „Mi“-Stufe, so daß die III. Stufe allein die zweite Kategorie repräsentiert.

5. Die übrigen zwei bzw. drei Stufen bilden ein Feld von mittlerer Wertigkeit; sie werden meist als Kadenzziele berücksichtigt, erscheinen aber seltener als die Stufen der beiden ersten Kategorien.

Aus diesen systematischen Vorgaben läßt sich das folgende in einer vierstufigen Hierarchie geordnete System von Kadenzzielen ableiten:

Kategorie	1./2. Modus (Dorisch)	5./6. Modus (Ionisch)	9./10. Modus (Äolisch)
A	I	I	I
B	III, V	V	III
C	IV, VII	II, IV, VI	IV, VI, VII
D	II	III	V

Die Übereinstimmung mit der empirisch ermittelten Kadenzhäufigkeit ist nahezu vollkommen. Nicht aus unserem konstruierten System abzuleiten ist lediglich das Fehlen der VI. Stufe als Kadenzziel in den äolischen Stücken der *Geistlichen Chormusik*. Vermutlich reicht die kleine Zahl von Exempla dieses Moduspaars nicht dazu aus, ein vollständiges Bild des Möglichen zu geben. Zieht man Schütz' umfangreichstes äolisches Stück zum Vergleich heran, den I. Teil der *Musikalischen Exequien*, so zeigt sich, daß die VI. Stufe als Kadenzziel nicht grundsätzlich modusfremd ist²⁵.

Was das Verhältnis der hier aufgestellten Kategorien zu denen der historischen Moduslehre betrifft, so taucht das I/V/III-System ebenso auf (nämlich im dorischen Moduspaar) wie das 2+4-System (in den ionischen und äolischen Moduspaaren), beide aber als Sonderfälle eines allgemeiner gefaßten, einheitlichen Regelsystems, das die tatsächlichen Verhältnisse in allen vorkommenden Modi zu erklären vermag.

25 Es gibt in diesem Stück immerhin sieben Kadenzzen zur VI. Stufe; sie stehen an folgenden Stellen: T. 73 („so sterben wir dem Herren“), 87 („Herr Gott, Heiliger Geist“), 228 („des Herren“), 242 („seinem verklärten Leibe“), 363 („rühret sie an“), 420 („und mein Teil“), 564 („umgeben werden“).

g) Exkurs: Zur Frage des werkinernen Moduswechsels in der „Geistlichen Chormusik“

In einer Analyse der Motette *O lieber Herre Gott* (Nr. 13 der *Geistlichen Chormusik*, SWV 381) hat Siegfried Schmalzriedt²⁶ die Auffassung vertreten, im Mittelteil dieses Stückes wechsle die Tonart vom II. Modus, den die Außenteile ausprägen, zum transponierten ionischen Modus (Finalis *f*). Er stütze sich dabei auf die Tatsache, daß in T. 44 nach der Stufe *a* kadenziert wird, was innerhalb des II. Modus irregulär ist. Erklärbar wird die *a*-Kadenz nach dieser These, wenn man sie als erstes Glied einer auf *f* bezüglichen Kadenzfolge *a* (T. 44) - *f* (T. 57) - *c* (T. 62) auffaßt, womit der *f*-Modus durch Kadenzen auf den Tönen seiner „Trias harmonica“ ausgeprägt wäre. Mit der *a*-Kadenz hätte demnach ein Moduswechsel stattgefunden, der nach der *c*-Kadenz wieder rückgängig gemacht wird; die Phrase „und dir mit reinem Herzen zu dienen“ leitet den Schlußteil ein, der mit den Kadenzstufen *d*, *b* und *g* zur „Trias harmonica“ des II. Modus zurückkehrt.

Wäre werkinerner Moduswechsel der beschriebenen Art ein Kompositionsmittel Schützens, dann bedürfte das Thema „Modus und Kadenz“ einer entsprechenden Differenzierung. Ist *O lieber Herre Gott* eine Beleg für diese Technik?

Schmalzriedt geht bei seiner Deutung der Kadenzfolge von der aus der historischen Moduslehre gewonnenen Voraussetzung aus, daß ein Modus durch Kadenzen auf seinen Stufen I, V und III bestimmt wird. Nun ist zwar die perfekte Kadenz nach *a* im 2. Modus in der Tat irregulär, doch ist die Grenze, die sie überschreitet, eine des Systems: Der Ton *gis* gehört normalerweise nicht zum Tonvorrat des Cantus mollis. Deshalb ist die Kadenz mit Bezug auf eine Finalis *f* im Cantus mollis nicht weniger irregulär als im *g*-Modus. Es gibt in der Tat in den sechs Stücken der *Geistlichen Chormusik*, die im 6. Modus stehen, keine einzige perfekte Kadenz nach *a*. Daß Schütz in *O lieber Herre Gott* einen Moduswechsel komponiert hat, ist demnach auszuschließen.

Das „Ausschweifen“ aus den Grenzen eines Modus ist nicht grundsätzlich stilfremd; das zeigt die oben zitierte Passage aus dem Vorwort der *Musikalischen Exequien*. Aus ihr ist aber gleichzeitig zu ersehen, mit welcher Deutlichkeit der alte Modus verlassen und der neue etabliert sein muß, wenn von einem Moduswechsel die Rede sein soll. In Teil I der *Musikalischen Exequien* erfolgt der Moduswechsel dadurch, daß Kirchenlieder ihren eigenen Modus zeitweise gegen den der Gesamtkomposition zur Geltung bringen. Schütz läßt durchblicken, daß der Moduswechsel nicht künstlerischer Absicht entspringt, sondern ihm durch den Kompositionsauftrag aufgezwungen wurde: Er hatte die Liedstrophen „in ein Corpus zusammenbringen sollen“. Vergleichbare Situationen gibt es in der *Geistlichen Chormusik* nicht²⁷.

26 Siegfried Schmalzriedt, *Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung: Heinrich Schütz - Motette „O lieber Herre Gott“ zu sechs Stimmen aus der „Geistlichen Chormusik“ (Dresden 1648)*, in: Werner Breig u. a. (Hrsg.), *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1984, S. 110-127.

27 Vom Moduswechsel zu unterscheiden ist der Systemwechsel, der zwangsläufig mit einem Moduswechsel einhergeht. Wir kennen ihn bei Schütz im sechsteiligen Psalm 116 (SWV 51), der insgesamt im 1. Modus steht (Finalis *d* im vorzeichenlosen System), dessen Terza parte aber in den Cantus mollis wechselt und dem 2. Modus zuzurechnen ist.

h) *Modus und Einzelwerk*

Die vorangegangenen Untersuchungen basierten auf Durchschnittswerten, die statistisch aus mehr oder weniger umfangreichen Werkgruppen abgeleitet wurden. Die Behandlung des Themas „Modi in der *Geistlichen Chormusik*“ wäre freilich unvollständig ohne einen Blick auf das Verhältnis von konkreten Einzelwerken zu dem Modus, in dem sie stehen²⁸. Wir betrachten zu diesem Zweck zwei Motetten der *f*-ionischen Gruppe, wobei wir die modale Kadenzierungspraxis im Zusammenhang mit den anderen Komponenten des Stückes zu beschreiben versuchen. Zur leichteren Orientierung sollen die Aufbausketzen auf den Seiten 92 und 93 dienen²⁹, in denen außer der Kadenzfolge der Text mit seinen Wiederholungen und die jeweils aktiven Stimmen angegeben sind.

Zur Erläuterung der Skizzen sei folgendes gesagt:

Die Taktzahlen sind nach Semibrevisseinheiten angegeben. In der Wiedergabe des Gesangstextes ist das erste Vorkommen eines Textteils fett gedruckt, die Wiederholungen normal. Um den Wechsel von Voranschreiten im Text und Rekapitulation anschaulich zu machen, ist jeder neue Textteil nach rechts gerückt. Für die Kadenzformen gelten die Abkürzungen *t* (tenorisierend), *i* (imperfekt) und *p* (perfekt). Darüber hinaus ist in SWV 377 in der Spalte „*u*“ eine unregelmäßige Kadenz verzeichnet; es handelt sich um eine Kadenzierung nach der V. Stufe mit Quartsprung nach oben im Baß, aber ohne die eine perfekt Kadenz konstituierende Erhöhung von *b* zu *h*. Im gleichen Werk ist eine perfekt Kadenz nach *g* mit einem * versehen, was darauf hindeuten soll, daß eine „*Cadenza sfuggita*“ vorliegt: Der angezielte *g*-Klang wird durch das im Baß daruntergelegte *es* trugschlußartig verändert. Nicht eigens vermerkt ist die Art der Verbindung zwischen den einzelnen Abschnitten; der Normalfall ist, daß während des Schlußklanges einer Kadenz der nächste Abschnitt beginnt.

Zunächst einige Bemerkungen zur Wahl des Modus. Sie ist selbstverständlich abhängig vom vertonten Text. Doch diese Abhängigkeit ist nicht direkt, sondern vielmehr vermittelt durch musikalische Vorstellungen, die vom Text angeregt sind. Daß ein Text für Schütz nicht zwingend einen bestimmten Modus erforderte, ist an den drei Kompositionen des 8. Psalms *Herr, unser Herrscher* zu erkennen, der in den *Psalmen Davids* (Nr. 6, SWV 27) in *g*-Mixolydisch, in Teil II der *Symphoniae sacrae* (Nr. 3, SWV 343) in *f*-Ionisch, in einer einzeln überlieferten Vertonung (SWV 462) in *g*-Dorisch vertont ist. Gewiß gibt es besonders naheliegende Moduszuweisungen; so wird man sich den Text *Die mit Tränen säen* schwerlich in einem duralen Modus

28 In jüngerer Zeit sind mehrere Analysen von Einzelstücken aus der *Geistlichen Chormusik* publiziert worden, deren Verfasser sich dabei (unter verschiedenen theoretischen Prämissen) auch mit Modusproblemen beschäftigt haben. Genannt seien außer der in Anm. 26 genannten Arbeit von Siegfried Schmalzriedt folgende Titel: Wolfram Steinbeck, *Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem*, in: Sjb 3 (1981), S. 51-63 (betrifft SWV 386); Ulrich Siegele, *Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette 'Die mit Tränen säen' aus der 'Geistlichen Chormusik'*, in: Sjb 4/5 (1982/83), S. 50-56; Lukas Richter, *Interpretierende Übersetzung. Analytisches zur Motette 'Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes' aus der 'Geistlichen Chormusik' von Heinrich Schütz*, in: BzMw 27 (1985), S. 13-28; Eva Linfield, *Modal and Tonal Aspects in Two Compositions by Heinrich Schütz*, in: JRMA 117 (1992), S. 86-120 (auf S. 95-107 eine Analyse von SWV 277).

29 Die Darstellungsweise schließt sich an eine frühere Arbeit des Verfassers an; vgl. Werner Breig, *Zur musikalischen Syntax in Schütz' „Geistlicher Chormusik“*, in: Dietrich Berke u. a. (Hrsg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*. Kgr.-Ber. Stuttgart 1985, Bd. 1, Kassel u. a. 1987, S. 123-131.

vorstellen können. Die Texte unserer beiden Beispielstücke dürften indessen von sich aus nicht die Vertoung im 6. Modus erzwungen haben; für einen von ihnen (*Selig sind die Toten*) kennen wir sogar eine andere Schützsche Vertoung im 2. Modus³⁰.

Es ist also anzunehmen, daß der Moduswahl schon zumindest eine Text- 'Auffassung' zugrundegelegen hat. Vermutlich stand am Anfang darüber hinaus schon eine mehr oder weniger konkrete musikalisch-thematische Vorstellung, wie etwa in *Selig sind die Toten* die Anfangstakte mit der exponierten Rolle der großen Sexte und das zweimalige, von leuchtenden Dur-Klängen geprägte „Ja, der Geist spricht“; in *Herr, auf dich traue ich* dürfte die modusentscheidende Stelle die Eingangsphrase des Schlußteils „Sei mir ein starker Hort“ sein, die harmonisch auf einer Dur-Kadenz beruht und auch im weiteren Verlauf nicht nach Moll versetzt wird.

Ist der Modus einmal gewählt, so ist damit ein festgelegtes, hierarchisch gegliedertes Kadenzensystem in Geltung gesetzt, von dem eine gewisse Uniformität ausgehen könnte. Daß de facto die Stücke des gleichen Modus sehr unterschiedlich in ihrem kadenziellen Aufbau sind, liegt wesentlich daran, daß Schütz durch eine, wie es scheint, systematische Ausbeutung der Kombinationsmöglichkeiten von Kadenzstufe und Kadenztypus sich eine großes Repertoire an Kadenzierungsmöglichkeiten schafft. Grundsätzlich sind 17 Kadenzformen möglich; bezogen auf den 6. Modus sind es je 3 auf den Stufen I, II, IV, V und VI, 2 auf Stufe III; davon treten in den beiden Beispielstücken 11 (SWV 377) bzw. 13 (SWV 391) auch tatsächlich auf.

Dieses Kadenzensystem trifft im Einzelwerk auf einen in einer bestimmten Weise zubereiteten Text. Der Komponist einer Spruchmotette steht grundsätzlich vor der Aufgabe, einem relativ kurzen Text (in SWV 377 zählt er 70, in SWV 391 38 Silben) eine angemessene musikalische Dauer zu verleihen. In der *Geistlichen Chormusik* geschieht dies weniger durch melismatische Ausspinnung als vielmehr durch Wiederholungen kurzer Textphrasen. So werden in SWV 377 aus 10 Textphrasen 29 musikalische Einheiten gewonnen, in SWV 391 betragen die entsprechenden Zahlen 7 und 27. Wie die Aufbauskizzen zeigen, erfolgen diese Textwiederholungen nicht Zeile für Zeile, sondern bilden ein differenziertes System, in dem rhetorische Hervorhebung und 'musikale' Form ineinanderfließen. Die meisten der auf diese Weise entstandenen textlich-musikalischen Einheiten werden mit einer Kadenz abgeschlossen.

Nach welchen Prinzipien sind die Kadenzarten den textlich-musikalischen Abschnitten zugeordnet?

In einigen Fällen hat die Kadenz semantische Bedeutung; dabei kommt vor allem der Kadenztypus in Betracht. So korrespondiert im Schlußteil von SWV 377 die ununterbrochene Folge von zehn perfekten Kadenzen – nachdem unter den vorangegangenen sieben Kadenzen nur zwei perfekte waren – mit den Textworten „starker Hort“. Und umgekehrt steht am Anfang von SWV 391 bei der Komposition der Textzeilen „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben“ eine Folge von acht nicht perfekten Kadenzen (zunächst imperfekt, dann tenorisierend) als musikalisch-

30 Teil III der *Musikalischen Exequien* (SWV 281). Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß die Moduswahl von dem anderen Text dieses Stückes, dem *Canticum Simeonis*, ausging; überdies sind hier die Worte „Ja, der Geist spricht“ unverändert geblieben.

SWV 377: „Herr, auf dich traue ich“ (Geistliche Chormusik, Nr. 9): Aufbauskizze

Takte	Besetzung	Textabschnitt	Kadenz			
			t	i	p	u
1-6	SSATB	Herr, auf dich traue ich,	c			
6-9	ATB	laß mich nimmermehr zuschanden werden,		d		
9-14	SSATB	Herr, auf dich traue ich,	a			
14-18	SSAT	laß mich nimmermehr zuschanden werden,		f		
18-22	SSA B	laß mich nimmermehr zuschanden werden;		c		
22-23	T	errette mich,				
23-24	SSATB	errette mich,		d		
24-25	SSA B	errette mich		c		
25-27	ATB	nach deiner Barmherzigkeit,		b		
27-28	SSATB	errette mich,		d		
28-29		errette mich			c	
29-32	SSAT	nach deiner Barmherzigkeit		g*		
31-34	SSA B	! : und hilf mir : ! aus,	c			
33-36	SSAT	! : und hilf mir : ! aus!	f			
36-39	ATB	Neige deine Ohren zu mir,	f			
38-42	SSAT	neige deine Ohren zu mir		c		
42-44	SSA B	und hilf mir,		g		
43-47	SATB	neige deine Ohren zu mir		g		
47-49	SSA B	und hilf mir!		d		
49-52	SSAT	Sei mir ein starker Hort,		f		
52-54	SS TB	ein Hort, dahin ich immer fliehen möge,		c		
54-58	SS T	der du hast zugesaget mir zu helfen,		f		
58-62	ATB	der du hast zugesaget mir zu helfen,		g		
61-65	SSATB	sei mir ein starker Hort,		b		
65-68	SSAT	ein Hort, dahin ich immer fliehen möge,		f		
68-71	SSATB	ein Hort, dahin ich immer fliehen möge,		c		
71-75	SS	der du hast zugesaget mir zu helfen,		b		
75-78	SSAT	ein Hort, dahin ich immer fliehen möge,		g		
78-83	SSATB	der du hast zugesaget mir zu helfen.		f		

Kadenzhäufigkeit

Kategorie	Stufe	Kadenztypus				Summe
		t	i	p	u	
A	I	2		5		7
B	V	2	2	3	1	8
C	II		1	4		5
	IV			3		3
D	VI		2	2		4
	III	1				1
Summe		5	5	17	1	28

SWV 391: „Selig sind die Toten“ (*Geistliche Chormusik*, Nr. 23): Aufbauskizze

Takte	Besetzung	Textabschnitt	Kadenz		
			t	i	p
1 - 7	SSATTB	Selig sind die Toten,		f	
7 - 12	ATTB	die in dem Herren sterben,		a	
13 - 19	SSATTB	! : selig sind :! die Toten,		d	
19 - 24	SSAT	die in dem Herren sterben,	f		
24 - 29	SATTB	die in dem Herren sterben,	c		
29 - 33	S TTB	die in dem Herren sterben,	a		
32 - 36	SSAT	die in dem Herren sterben,	d		
36 - 39		von nun an.	a		
39 - 42	SSATTB	Ja, der Geist spricht,	f		
42 - 45		ja, der Geist spricht:	c		
45 - 48	SSA T	Sie ruhen,	c		
47 - 49	SS T B	sie ruhen	c		
49 - 55	SSATTB	von ihrer Arbeit,	d		
55 - 58	SSAT	sie ruhen,	d		
57 - 59	SS TB	sie ruhen	d		
59 - 65	SSATTB	von ihrer Arbeit,	c		
65 - 68	SA T	und ihre Werke folgen ihnen nach,			
67 - 70	TTB	und ihre Werke folgen ihnen nach,			
69 - 73	SS T B	und ihre Werke folgen ihnen nach,	f		
73 - 75	TTB	sie ruhen,	f		
75 - 77	SSA	sie ruhen	f		
77 - 81		von ihrer Arbeit	g		
81 - 84	SSA T	sie ruhen,	g		
83 - 85	SSAT B	sie ruhen	g		
85 - 91	SSATTB	von ihrer Arbeit,	f		
91-102		und ihre Werke folgen ihnen nach,	f		
101-105		und ihre Werke folgen ihnen nach.	f		

Kadenzhäufigkeit

Kategorie	Stufe	Kadenztypus			Summe
		t	i	p	
A	I	1	4	4	9
B	V	1	2	2	5
C	II		2	1	3
	IV				
	VI	1	3	1	5
D	III	2	1		3
Summe		5	12	8	25

sche Entsprechung für Zurückgezogenheit, der dann das zweimalige „Ja, der Geist spricht“ im sechsstimmigen Tutti nachdrücklich mit zwei perfekten Kadenzen auf den Hauptstufen I und V entgegengesetzt wird. Man kann Stellen dieser Art geradezu als eine Exemplifizierung des musikalischen 'Sprachwerts' von perfekten und imperfekten Kadenzen betrachten, wie sie uns oben in den Charakterisierungen Handschins und Schönbergs begegneten.

Solche semantischen Bezüge bleiben freilich Ausnahmen. Durchgehend dagegen hat das Kadenzengefüge die Funktion, musikalische Syntax zu schaffen. Einige charakteristische Möglichkeiten seien genannt:

1. Häufig werden durch die Folge von nicht perfekter und perfekter Kadenz gleichsam Vorder- und Nachsatz-Verhältnisse geschaffen, für die sich besonders der Parallelismus membrorum von Psalmtexten als Anknüpfungspunkt eignet. In der Motette SWV 377, der der Beginn des 71. Psalms zugrundeliegt, läßt sich das mehrfach beobachten; doch auch in SWV 391 findet sich Entsprechendes bei der mehrfach wiederholten Folge „sie ruhen, / sie ruhen / von ihrer Arbeit“.

2. Wechsel der Kadenzstufe ohne bestimmte Schwerpunktbildung dient als Mittel dazu, den Ablauf in Fluß zu halten, also unerwünschte Ruhepunkte zu vermeiden; dabei wirkt die Kadenzfolge zusammen mit dem ständigen Changieren der durch Chorspaltung entstehenden Stimmgruppen. Beispiele sind in beiden analysierten Stücken mehrfach zu finden.

3. Genannt werden soll schließlich auch das Selbstverständliche und einer modalen Ordnung primär Erwartete: die Bildung eines festen Formrahmens mit deutlichen Akzenten auf Anfang und Schluß sowie gegebenenfalls die Heraushebung von wichtigen Punkten im Werkinernen.

Insgesamt erweist sich das modale Kadenzengefüge, wie es in der *Geistlichen Chormusik* anzutreffen ist, als ein differenziertes Vermittlungssystem, das dazu dient, die Texte in ihrer sinnreich gestalteten Zubereitung mit der Musik zu verbinden. Dabei wird die Zergliederung der Sprachgestalt einerseits musikalisch verdeutlicht, andererseits in einem Werkganzen wieder aufgehoben. Der Modus mit seinem Kadenzengefüge ist, kaum anders als das System der Tonqualitäten, eine „Vorratskammer“, aus der sich der Komponist bedient, um individuelle Werke zu schaffen.

„Der Schein trägt“: A Reappraisal of Johann Hermann Schein's Funeral Lieder

by

GREGORY S. JOHNSTON

Johann Hermann Schein succeeded Seth Calvisius as Leipzig's Thomaskantor in 1616, a position he held until his own death in 1630. The principal duties for which Schein was paid included the preparation and direction of musical performances at the regular church services of St Nicolai and St Thomas. In addition to his musical responsibilities to the ecclesiastical authorities, he was also obliged to teach an array of language and catechism classes in the Thomasschule. As did his predecessors and successors, up to and including Johann Sebastian Bach, Schein supplemented his modest income by composing and directing performances of music for specific occasions¹. Even though these so-called *Gelegenheitskompositionen* were composed for a wide variety of civic functions and church occasions, the greatest number of them were the product of commissions for weddings and funerals. And of these, most were composed for funerary occasions. The sources for Schein's funerary compositions have at times been too narrowly read, misread or disregarded altogether by scholars in this century, which in turn has caused most studies in this area to come up short. It is by refocusing on the original documents that allows my play on the composer's name in the title: *Der Schein trägt*, appearances are deceiving.

Schein explored a wide range of musical styles in his ad hoc funeral composition, from elaborate Italianate motets to simple *Begräbnislieder*. A small number of the motets exist independently of larger collections. These include *Ich will schweigen und meinen Mund nicht auf tun* for the funeral of Duchess Dorothea Maria von Sachsen-Weimar in 1617², and two near the end of his career from 1628: *Wie lieblich sind deine Wohnungen* for Maria Magdalena von Claußbruch³, and *Das ist meine Freude* for

1 The importance of the supplementary income derived from such accidentia can be seen in the petition of 1730 from Johann Sebastian Bach to Georg Erdmann, in which the Thomaskantor complains about the amount of money lost owing to a decrease in the number of funerals at Leipzig. See Werner Neumann and Hans-Joachim Schulze, *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1963 (= Bach-Dokumente 1), pp. 67-68; translated in: Hans T. David and Arthur Mendel (eds.), *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, rev. ed. New York 1972, pp. 125-126.

2 THRENUS a 6 voci, Co'l Basso Continuo, Dem Herrn JOHAN=ERNSTEN / dem Jüngern / Hertzogen zu Sachsen [...] Als [...] DOROTHEA=MARIA / Herzogin zu Sachsen [...] den 18. Julii dieses 1617. Jahres seliglich entschlaffen [...] componirt, vnd [...] Musiciret, Durch Johan-Hermann Schein / I. F. G. gewesenenen Capellmeistern / jetzo bestalten Musicum zu Leipzig. As cited in Wolfgang Reich (ed.), *Threnodiae Sacrae. Beerdigungskompositionen aus gedruckten Leichenpredigten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1975 (=EdM 79), p. 135.

3 Stolberg Leichenpredigtsammlung, Nr. 6968. As cited in RISM A/I/7, S 1429: „Alloggiamento celeste, Himmlische Herberge (Wie lieblich sind deine Wohnungen), Welche [...] Die [...] Jungfrau Maria Magdalena [...] von Claußbruch Cramer genandt ... (erlanget) ... Mit 4 Stimmen sampt dem Basso Generali componirt ... Die exeq. 2. April. Anno 1628 (in: Leichpredigt ... Beym Begräbnis der ... Jungfrauen Marien Magdalenen ... - Leipzig, s. n. (Gregor Ritzsch), 1628.“

Vincentius Schmuck⁴. It is impossible to say which, if any, of the funeral motets originally composed for a specific event were later incorporated into anthologies. Schein did acknowledge in the dedication of the *Israelis Brünlein* (1623) that some of the compositions in it were first written as occasional music. And certainly some of them – *Die mit Tränen säen* and *Unser Leben währet siebenzig Jahr*, for example – would have been perfectly suited to funerary performance. Funeral motets, however, account for a comparatively small part of Schein's funerary work; the vast majority of the compositions for such occasions were written in the more ingenuous, so-called cantional style: homorhythmic settings of strophic texts composed or arranged for four to six voices, most with optional figured bass. While the motet texts were drawn from Scripture, it is generally assumed that the poetic texts of his cantional-style Lieder were most often penned by Schein himself.

In the same way that certain occasional works were incorporated into the *Israelis Brünlein*, many of the ad hoc *Begräbnislieder* composed by Schein at Leipzig were later included in the *CANTIONAL, Oder Gesangbuch Augspurgischer Confession*. With an *imprimatur* obtained from the Electoral Court at Dresden, the *Cantional* was first published by Schein in Leipzig in 1627. A second edition, enlarged by an appendix of twenty-seven additional Lieder, was prepared by Schein's successor at the Thomaskirche, Tobias Michael (1592-1657), and published in 1645 by Jacob Schuster. In the later edition, Michael separates the original material from the appendix with the following insert:

„Folgende Geistliche Lieder / So mehrentheils vom Authore / nachdem er sein Cantional bereit heraus geben gehabt / componiret worden / seynd nebst andern schönen Gesängen allen Lutherischen Christ-Hertzen in folgenden Blättern zum Christlichen Gebrauch und Geistlicher Erquickung mit angehängt worden.“

In contrast to the spiritual madrigals of the *Israelis Brünlein*, a considerable number of the occasional compositions in the *Cantional* exist in earlier printed form. The existence of these independent prints or *Einzeldrucke* has been recorded in a number of secondary sources. The first and oldest, published a century ago in 1895, is Arthur Prüfer's *Johan Herman Schein*⁵. While Prüfer's study is in some ways outdated today, much of its significance lies in the fact that it carries detailed descriptions of documents that have since been destroyed. Prüfer's study was in turn superseded by the work of Adam Adrio⁶, Walter Reckziegel⁷, Wolfgang Reich⁸,

4 Stolberg Leichenpredigtsammlung, Nr. 20247, RISM A/1/7, S 1428: „*Symbolum Oder Täglicher TrostSpruch (Das ist meine Freude [...]) ... Mit welchem auff seinem langwierigen Creutz- und Siechenbettlein sich getröstet ... Herr Vincentius Schmuck ... Mit 5. Stimmen sampt dem General-Baß ... (Anhang zu: Christliche Leichpredigt ... bey ... Leichbestattung ... Vincentii Schmucks ... Welcher den 1. Februarii ... 1628 ... verschieden ... - Leipzig, s. n. (Gregor Ritzsch), (1628).*“ Edited by Eberhard Möller, *Zwei Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor und Basso continuo (ad libitum)*, Wiesbaden 1993.

5 Arthur Prüfer, *Johann Hermann Schein* (1895), Kassel 1989. First published as *Johan Herman Schein*, Leipzig 1895.

6 Adam Adrio, Art. *Schein, Johann Hermann*, in: MGG 11 (1963), cols. 1642-1654.

7 Walter Reckziegel, *Das Cantional von Johan Herman Schein. Seine geschichtlichen Grundlagen*, Berlin 1963 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 5).

RISM⁹ and Kerala J. Snyder¹⁰. While all these studies are of considerable musicological value in their own right, each contains flaws which need to be corrected if scholarship in this area is to develop with assurance.

One of the surviving prints which has only recently come to light is the five-voice *In Sünden und in Gottes Zorn*, incorporated without change by Michael into the *Cantional* in 1645. There is no mention of an independent source for this work in any of the secondary literature, though Reckziegel posits that it may have been written for Jacobus Schultes. His conjecture is based on the acrostic „Jacobus S. D.“ in the text and on the fact that Schultes had earlier written a dedicatory poem for Schein's *Opella nova* in 1618¹¹. Without concrete evidence for his conclusion, Reckziegel is able only to offer 1645 as a provisional date of composition. The *Einzeldruck* of the original can be found in the Stolberg Leichenpredigtsammlung of the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel¹², the source of many of the surviving prints mentioned in the ensuing discussion. This exemplar not only shows Reckziegel to have been correct in identifying Schultes as the subject of the composition, it allows one furthermore to establish 1629 as the year of its first performance¹³.

Some of the secondary sources suffer from relatively minor errors, but errors which have implications nonetheless. In his MGG article from 1963, Adam Adrio, who appears to have derived a good share of his information from Prüfer, periodically confuses death dates and funeral dates. This information consequently leads one to establish incorrect dates for the first performances of these ad hoc compositions. In Snyder's article on Schein in *The New Grove*, all the funerary compositions, including those in the cantional style, are categorized by the author under the term „funeral motet.“ The main problem with using this label is that it makes it impossible for one unfamiliar with Schein's work to distinguish between the ingenuous *Begräbnislieder* and the comparatively few *bona fide* funeral motets actually composed by Schein. Inevitably it will give some readers a false impression of the na-

8 Wolfgang Reich (ed.), *Threnodiae Sacrae. Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.-18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik*, Dresden 1966 (= Veröffentlichungen der Sächsischen Landesbibliothek 7).

9 RISM A/I/7, S 1407-S 1439, pp. 373-376.

10 Kerala Johnson Snyder, *Art Schein, Johann Hermann*, in: *New GroveD* 16, pp. 612-619.

11 Reckziegel (wie Anm. 7), p. 201. Reckziegel in fact omits the „D“ in his reference to the acrostic.

12 Stolberg Leichenpredigtsammlung, Nr. 20690: REDEMPTIO GENERIS HUMANI, *Erlösung des Menschlichen Geschlechts* / à 5. *Vber den seligen Hintritt / Weiland des Ehrenvesten / Großsachtbarn und Hoch-gelahrten Herrn Jacobi Schulteszen / Beyder Rechten Doctoris, Churfürstl. Sächs. Raths / vnd vornehmen / weiterberühmbten Practici, &c. Seines insonders vielgünstigen Herrn vnd werthen Freundes / Welcher nach des lieben getrewen Gottes Willen vnd Wol=gefallen den 7. Septembr. Anno ut infrà, auß diesem vergängli=chen in das ewige Leben abgefordert worden. Dessen hinterlassenen hochbetrübtten Fraw Wittben vnd Erben Zu Trost / Ihme aber dem selig Verstorbenen Zu seinen letzten Ehren / Componirt, vnd Musicirt, von Johan Herman Schein / Grünhain. Directore der Music zu Leipzig / Die Exeq. 10. Septemb. Anno Salvatoris M. DC. XXIX. Leipzig / Gedruckt bey GREGORIO Ritzsch.* The work also contains an occasional poem likely written by Schein.

13 It is not often possible to say with authority when these funerary Lieder were actually composed. On the title page of Schein's five-voice setting of *Herr, ich hoffe auf dich* for Theodorus Möstell of 1626, it is suggested that the work was composed more than a year before Möstell's death. Of the music itself, only the title page and figured bass survive (Zwickau Ratsschulbibliothek, Mus. 129.2). The Leichenpredigt, containing a poem by Schein, can be found in Wolfenbüttel (Stolberg Leichenpredigtsammlung, Nr. 16552).

ture of Schein's compositional output. It is also possible to detect instances where inaccurate information of this kind is combined and relayed from one source to another. Let us consider *Klagt mich nicht mehr, ihr lieben Leut*, composed by Schein for the funeral of Katharina Bose (Pose)¹⁴. Calling this Lied a „funeral motet“, Snyder gives 1620 as the original publication date, information apparently based on Adrio's citation in MGG¹⁵. Even though the work was composed for Bose's funeral in November 1620, it was not published by Friedrich Lanckisch until 1621 as part of the printed *Leichenpredigt*. Adrio, moreover, wrongly gives November 24 as the death date; Bose in fact died November 21 and the funeral – and thus the work's first performance – took place three days later. We shall return to other aspects of Schein's *Klagt mich nicht mehr, ihr lieben Leut* later on in this discussion.

More intriguing still is Schein's setting of *Die Zeit nunmehr vorhanden ist* for the funeral of Dorothea Moßbach in 1622¹⁶. Prüfer reproduces the text of the title page to this work as *Letztes Schwanen- / Oder / Valet-Liedlein*. He notes that the composition was published by Johann Glück in 1622 and later included by Schein in the first edition of the *Cantional*¹⁷. Adrio cites this piece in his works list for Schein in MGG, likewise referring to it as the *Letztes Schwanen- / Oder / Valet-Liedlein*. Adrio also remarks that the text of *Die Zeit nunmehr vorhanden ist* is set to a different melody in the *Cantional*, and in an arrangement for four voices rather than five¹⁸. This updated information is taken up, more or less, by Reckziegel¹⁹, RISM and Snyder²⁰. Both Adrio and Reckziegel additionally make a point of correcting Prüfer's numbering of this *Sterbelied* in the *Cantional*, changing it from Nr. 147 to 253.

There are, to my knowledge, two surviving prints of this work. One is cited in RISM and is currently among the holdings of the Pfarramt in Schkopau. The second print is found at Wolfenbüttel in the Stolberg *Leichenpredigtsammlung*, appended to the published *Leichenpredigt* for Moßbach²¹. What is striking about these prints is that neither of them has a title page identifying the piece as the *Letztes Schwanen- / Oder / Valet-Liedlein*. In fact, in the Stolberg exemplar, the Schein composition begins on the verso of a page; the recto contains continuing text from the *Leichenpredigt*. Such an arrangement of material precludes the possibility of an independent title page for the composition. This is likewise the case with the Schkopau print. The title page for the *Leichenpredigt* itself – the only one there seems to be – identifies Friedrich Lanckisch as the publisher (not Glück) and a publication date of 1623 (not 1622). What might be the cause of this problem? Some of it may be owing

14 As cited in RISM A/I/7, S 1413: „Christlicher Abschied (Clagt mich nicht mehr ihr lieben Leut [...]). Weiland der ... Frauen Catharinen des ... Herrn Caspar Posen ... Ehelichen Haussfrauen ... Mit 5. Stimmen componirt ... 24. Novemb. Anno M.DC.XX. (Anhang zu: Christliche Predigt ... Bey ... Leichbestattung der ... Catharinae ... Rosen [sic] ...).– Leipzig, s. n. (Friedrich Lanckisch), 1621.“

15 Snyder (see note 10), p. 617; Adrio (see note 6), col. 1647.

16 As cited in RISM A/I/7, S 1414: „Letztes Schwanen- oder Valet-Liedlein (Die Zeit nunmehr vorhanden ist [...]) ... (an: Leichpredigt für Dorothea Moßbach).– Leipzig, s. n. (Johann Glück), 1622.“

17 Prüfer (see note 5), pp. 56–57.

18 Adrio (see note 6), col. 1647: „Letztes Schwanen- oder Valet-Liedlein: 'Die Zeit nunmehr vorhanden ist' 5 v. (Dorothea Moßbach, † 22. Sept.), 1622 [Cant. 253: neue Weise, 4st.], [...] J. Glück, Lpz.“

19 Reckziegel (see note 7), p. 141.

20 The work is not mentioned by Reich, even though the Schkopau copy cited in RISM A/I/7 fell within the geographic and political boundaries of his research.

21 Stolberg *Leichenpredigtsammlung*, Nr. 11179.

in part to the acceptance into more recent literature of unsubstantiated information from older secondary sources. But this still does not address the basic problem of the divergence between the title page quoted by Prüfer and the existing copies of the composition. It is conceivable that the Lanckisch print appended to the *Leichenpredigt* was a reprint of the original by Glück; certainly Schein was working with both publishing houses at this time²². Were that the case, perhaps the Glück print was a practical edition prepared for use at the funeral whereas the Lanckisch print from 1623 was intended as a memento of the occasion. There seems to be no ready solution. The fact that Schein's funerary work regularly underwent reprints, revisions, multiple text-settings and musical substitutions (some of it coming under discussion here for the first time) would advise one against drawing hasty conclusions.

Looking at the early Schein prints originally appended to *Leichenpredigten*, one is impressed by the kinds of changes that compositions of this type could undergo between the first printing and later or final printed versions. At one end of the spectrum are those of Schein's ad hoc *Begräbnislieder* incorporated with little or no change into the *Cantional*. Of the prints examined in the course of this study, seven were admitted to the *Cantional* almost exactly as they appeared in the earliest prints²³. Judging from the original publication dates, each of these works was composed too late to be included in the first edition of the *Cantional* in 1627. They were instead incorporated into the 1645 edition by Tobias Michael, who saw fit to include several of his own compositions at that time. But when Schein himself had opportunity to review his own works for inclusion in the *Cantional* of 1627, the process was usually quite different. On the one hand Schein sometimes made rather inconspicuous adjustments to rhythm, melody, harmony and text, as in the case of *Herr unser Herrscher*²⁴. Another work of this type is *Wenn Gott der Herr Zion erlösen wird*, composed by Schein for the funeral in 1624 of Veronica Höpffner²⁵. With this composition, Schein purposefully (but still modestly) simplified the musical gestures and introduced some revision to the text before including it in the *Cantional*.

Schein also subjected his *Begräbnislieder* at times to more extensive revision and sometimes outright fundamental change. Of the works consulted for this study, there are three instances where Schein reduced the number of voice parts from five to four. The earliest of these is *Ein müd und mattes Hirschelein* which, according to

22 For a more detailed discussion of the publishers of Schein's Gelegenheitskompositionen, see: Adam Adrio, *Die Drucker und Verleger der musikalischen Werke Johann Hermann Scheins*, in: Richard Baum and Wolfgang Rehm (eds.), *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, Kassel 1968, pp. 128-135.

23 RISM A/I/7 S 1427 (1628), S 1430 (1628), S 1431 (1629), S 1432 (1629), S 1433 (1629), S 1434 (1629), and Stolberg *Leichenpredigtsammlung*, Nr. 20690 (for J. Schultes, 1629).

24 Stolberg *Leichenpredigtsammlung*, Nr. 18653. As cited in RISM A/I/7, S 1415: „Der 8. Psalm (Herr unser Herrscher hochgeehrt [...]). Auff das ... Ableiben Des ... Herrn Johan-Jacob Reiters ... medirtirt ... (Anhang zu: Leichpredigt ... Beym Begräbnis des ... Johan Jacob Reiters ... den 9. Junij ... 1623 ... entschlaffen).— Leipzig, s. n., (Friedrich Lanckisch), 1623.“

25 Stolberg *Leichenpredigtsammlung*, Nr. 12732. As cited in RISM A/I/7, S 1418: „Messis Christianorum (Wenn Gott der Herr Zion erlösen wird [...]) ... Über den ... Hintrit ... der ... Frauen Veronicae ... Höpffners ..., (in: *Leichpredigt ... Beym Begräbnis der ... Veronica ... Höpffners ... Welche den 27. Februarij ... 1624 ... entschlaffen*).— Leipzig, s. n. (Johann Glück), 1624.“

Prüfer²⁶, was first performed at the funeral of Elisabeth Grieben in January, 1623. No original print of the work seems to have survived, but Reckziegel thoughtfully included in his book a transcription of an undated early modern edition by Gustav Schreck²⁷. The second and third compositions to be revised in this way date from 1626. *O wie wohl ist dem jimmer doch* was commissioned for the funeral of Otto von Dißkau in 1626²⁸. It is merely alluded to by Adrio as being „verändert“²⁹, though Reckziegel outlines some of the actual changes to the composition³⁰. The third Lied to be reduced by Schein from five voices to four is *Wie lieblich sind die Wohnung dein*³¹, a work not mentioned by Prüfer, Adrio, Schlager or Snyder, and which in fact first came to light in a 1993 edition by Eberhard Möller³².

Reckziegel writes that the only five-voice works to be found in the first edition of the *Cantional* were the *Begräbnislieder* composed for members of Schein's immediate family³³. The remaining compositions for five voices, he continues, were first included by Michael as part of the appendix to the second edition of 1645. Reckziegel's observation becomes even more meaningful in view of Schein's practice of reducing the number of voices in his *Begräbnislieder* from five voices to four. Of further significance in this respect is a newly recovered print of Schein's *Sei fröhlich meine Seele* composed for the funeral of his wife, Sidonia, who died June 29, 1624 and was buried July 2³⁴. Prüfer, for one, thought the *Einzeldruck* was lost³⁵. Neither is it mentioned in the other secondary sources. This particular print is found in the Stolberg Leichenpredigtsammlung but seems to have gone undetected for so long because it is catalogued under Sidonia's maiden name, Hösel, and the editors of the Stolberg catalogue failed to identify the composer³⁶. In addition to Schein's composition, the Leichenpredigt itself, to which the print is appended, can provide addi-

26 Prüfer (see note 5), pp. 61-62.

27 Reckziegel (see note 7), p. 143 (fn. 14): „J. H. Schein, Angst-Seufzer, hg. Gustav Schreck, Leipzig o.J. (Breitkopf & Härtels Partiturbibliothek Nr. 2159 unter 'Ausgewählte Gesänge des Thomanerchores').“

28 Zwickau Ratsschulbibliothek Mus. 104.3c. As cited in RISM A/1/7, S 1423: „Der 112. Psalm (O wie wol ist dem jimmer doch [...]). Auff das ... Leichen-Begengnis Des ... Otto von Dißkaw ... Componirt ... (in: *Leichenpredigt* ...)– Leipzig, s. n. (Gregor Ritzsch), 1626.“

29 Adrio (see note 6), col. 1647.

30 Reckziegel (see note 7), p. 148.

31 Stolberg Leichenpredigtsammlung, Nr. 15505: *Aria à 5. Vber den [...] Todesfall / Weiland des MAGNI LOTTERS / [...] Componirt, [...] musicirt Von mir Johan-Hermann Schein / [...] Music Director [...] Die funeb. Exseq. 2. Oktob. An. ultimi seculi 1626.*

32 Eberhard Möller (ed.), *Johann Hermann Schein, Sechs Kantionalsätze für vier bis fünf Stimmen und Basso continuo (ad libitum)*, Wiesbaden 1993.

33 Reckziegel (see note 7), p. 140.

34 Stolberg Leichenpredigtsammlung, Nr. 11343: *Leichpredigt / Aus dem 39. Psalm des Königes Davids: Ich wil schweigen / vnd meinen Mund nicht auffthun / du wirst wol machen / u. Beym Begräbniß der Erbarv vnd Tugendsamen Frawen SIDONIEN, Des Achtbarn / Wolgelahrten vnd Kunstreichen Herrn Johan-Herman Scheines / Cantoris, vnd des Musici chori der Kirchen zu Leipzig Directoris, Ehelichen Haußfrawen / Welche in ihren Sechswochen den 30. Junii, Anno 1624. früe halbweg 8. Uhr / sanfft vnd selig in dem HErrn Christo eingeschlaffen / vnd den 2. Julii Christlich zur Erden be=stattet worden / Gehalten durch POLYCARPUM Leisern D. Pfarrern vnd Professorn daselbst. Gedruckt zu Leipzig bey Johann Glück / Anno M. DC. XXIV.*

35 Prüfer (see note 5), p. 70.

36 Werner Konstantin von Arnswaldt and Friedrich Wecken (eds.), *Katalog der fürstlich Stolberg=Stolberg'schen Leichenpredigten=Sammlung*, 4 vols., Leipzig 1927-1935.

tional biographical information about the Thomaskantor and his family. Because this print is not readily available elsewhere, it may be worth presenting the text of the title page in full for the first time:

„*OSCULUM AMORIS ULTIMUM* Letzter Valet oder Liebes Kuß / Mit welchen sich gegen ihren hertzlieben Mann / Kinder / Mutter vnd Geschwister hertzlichen geseget Weiland die Erbare viel Ehrentugent=same Frawe SIDONIA, Gebohrne Höselin von Dreszden / Johann Herman Scheins / Grün=hain: *Direct. Music: Chori* in Leipzig / etc. hertzgeliebte Eheliche Haußfrawe. Welche nach außgestandener harter Geburt / vnd Gottes gnädige entbindung / auff ihrem Sechswochen=Bettlein / in ihrem Erlöser Jesu Christo / den 29. Juni, Anno ut infra sanfft vnd selig verschieden. Vnd Hierauff den 2. Iulij, durch eine ansehn=liche Volckreiche *Procession* zu ihrem Ruhebettlein geführt / begleitet / vnd vnterwehrender Trawer *Music* darein nieder gelassen worden. Gedruckt zu Leipzig durch Johann Glück / ANNO M. DC. XXIV“

Interestingly in view of Reckziegel's earlier comment, Schein reversed the usual procedure for revising this particular work; the original was composed for four voices, to which he added a fifth for inclusion in the *Cantional*. What we see here for the first time are the measures Schein would take to ensure a distinction between the Lieder for his family and those composed for other Leipzig residents.

The compositions subjected to revision prior to being admitted to the *Cantional* are not the only ones deserving of greater attention. Schein's music for the funeral of Agnes Beyer is not mentioned by Reich or Snyder. Neither is it a composition that was ever reworked for the *Cantional*. The work is referred to, however, both by Prüfer and by Adrio, who gives the following citation: „*Sterbe-Liedlein: 'Ach mein herzliebes Jesulein'* 5 v. (Agnes Beyer, † 17. Jan.), Lpz. 1622, A. Mamitzsch.“³⁷ It was only after the publication of RISM's *Einzeldrucke vor 1800* that an independent print of Schein's music, consistent with the description provided by Prüfer and Adrio, was located in the British Library and subsequently recorded by RISM's Zentralredaktion in Frankfurt³⁸. Since then a copy of Beyer's Leichenpredigt has also come to light in the Stolberg Leichenpredigtsammlung catalogued not under Beyer, but under her maiden name, Nimman³⁹. The Leichenpredigt also contains a musical setting of the same Lied text. Even the titles obviously share a common source:

London, British Library:

Sterbe=Liedlein
Mit welchem sich in ihrem Leben Christlich alle=
zeit getröstet vnd frölich bereitet /
Die weiland Erbare / Viel-Ehrentugendsame Fraw
AGNES,
Des Ehrenvesten / Achtbarn
vnd Wolgelahrten Herrn M. Cunrad Beyers / *Poëticæ*
Professoris publici auff der *Universität* in Leipzig [etc.]

37 Adrio (see note 6), col. 1647. Again, Adrio wrongly gives 17 January 1622 as the date of Beyer's death. According to title of the Leichenpredigt, Beyer died on 13 January and was buried four days later.

38 London, British Library, K.11.C6. The author wishes to thank Christiane Albrecht of the RISM Zentralredaktion Frankfurt /M. for making this information available in a letter from 19 October 1994.

39 Stolberg Leichenpredigtsammlung, Nr. 4336.

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (Stolberg Leichenpredigtsammlung):

Sterbe Liedlein /
Mit Welchem sich die S. Verstorbene Fraw in ihrem
Leben Christlich allezeit getröstet vnd
frölich bereitet.

While these *Sterbelieder* clearly show a common source with regard to the subject, titles and texts, the similarities stop there. In the independent print from the British Library, Schein's text is set for five voices. The music to which the same text is set in Beyer's *Leichenpredigt*, however, is a solo soprano melody, a melody which has nothing musically in common with the five-voice version. Is this unaccompanied melody also the work of Schein? If so, what might explain this variance? In any case, both these works are deserving of further inquiry and critical assessment. The appearance of these two prints engenders more questions than answers with regard to Schein's *Begräbnislieder*, but the multiple setting may shed some light, however faint, on the perplexing issue of *Die Zeit nunmehr vorhanden ist* discussed earlier in this paper.

The music Schein set to *Nun scheid ich ab in fröligkeit* and performed at the funeral of Nicolaus Selnecker in 1619 (published 1620) differs fundamentally from that which was ultimately produced into the *Cantional*⁴⁰. This fact is documented by Adrio, Reich, Reckziegel, and Snyder⁴¹. The first three state unconditionally that the text remains unchanged in the two versions⁴². This is not true. There is some revision, albeit slight, in verses 3, 7 and 9, and more substantially altered lines are found in verse 7. A more serious oversight is the fact that none noticed that the earlier version contains an extra verse subsequently omitted from the *Cantional*. The extra verse, Nr. 8, reads as follows:

„So danck ich auch eim Erbarn Rath /
vor die Beförderung sein /
die er mir je erzeiget hat /
GOTT wirds vergeltn allein /
All meine Herrn *Collegen*,
für ihre Lieb vnd Trew /
Wol Gott auch reichlich segnen /
mit Gütern mancherley.“

40 As cited in RISM A/1/7, S 1411: „*Himmelische Ehrenkron (Nu scheid ich ab in Fröligkeit [...]) Mit 5. Stimmen Dem ... Herrn NICOLAO SELNECCERO, ... Welcher den 9. Octob. ... entschlaffen ...*, (Anhang zu: *Leichpredigt ... Bey christlicher Sepultur ... Nicolai Selneccers ...*).– Leipzig, s. n. (Friedrich Lanckisch), 1620.“ Stolberg Leichenpredigtsammlung, Nr. 21024. Schein is mentioned in the catalogue entry only as a poet. References to Schein's composition are found neither in the catalogue entry nor in the „Verzeichnis der Komponisten von Liedern und Musikstücken“.

41 Snyder (see note 10, p. 617) acknowledges this simply enough by giving separate entries for each of the compositions.

42 Adrio (see note 6), col. 1647; Reckziegel (see note 7), p. 150; Reich (see note 8), p. 28. In Reich's edition of this piece (see note 2, p. 124), he goes so far as to refer the reader to the *Cantional* version for the full text.

We return now to *Klagt mich nicht mehr ihr lieben Leut* composed for the funeral of Katharina Bose in 1620⁴³. Like *Nun scheid ich ab in Fröligkeit*, it too was given new music by Schein for its final publication in the *Cantional*. The composition is not included in Prüfer's works list. Adrio, Reckziegel, Reich and Snyder⁴⁴ observe that the work was subsequently reprinted in the *Cantional*, and all but Reich remarked furthermore that the work was reduced from five voices to four. What none of them noted, though, is that the music in the *Cantional* is entirely different from the original print. Even some of the text was modified in the revised version. It is only recently that a modern edition of the early print from the Stolberg Leichenpredigt-sammlung (Nr. 4894) was made available, again by Eberhard Möller⁴⁵. But the history of this *Begräbnislied* does not end here.

In 1625, yet another version of Schein's *Klagt mich nicht mehr ihr lieben Leut* was performed at the funeral of Anna Maria von Nismitz and printed with the *Leichenpredigt*⁴⁶. Immediately following the sermon is a passage which introduces the text of the composition and furthermore alludes to certain aspects about the performance of the piece:

„Valediction der seligverstorbenen / alßbaldt
nach geendeter Predigt in ihren Namen durch zween di-
scantisten vnd einen Bassisten vmb ihren noch=
eröffneten Sarck stehende /
abgesungen.“

In the right-hand margin are Schein's initials, „I. H. S.“, and the five verses of the text of the composition immediately follow⁴⁷. On the page separating the Lied text from the vocal parts is a simple title-page which reads:

„IOHANNIS
HERMANNI Scheins
Compositio, alias 5. Voc.; jetzo aber mit 3.
Stimmen zu besondern Ruhm demselben
nachgesungen / vnd abermals in
Druck verfertiget.“

The music is clearly derived from the original version of 1620. The composition is reduced now to two sopranos and bass, as stated in the title above, with the continuo figures over the *Bassus* being retained from the early version. The three vocal parts are exactly the same as their counterparts in the early version. The alto and tenor parts are simply omitted. What is strikingly different, however, are the texts. The nine verses of text of the 1620 version are almost identical to those later printed in the *Cantional* of 1627. The number of verses was reduced to five in the 1625 ver-

43 See note 14.

44 Adrio (see note 6), col. 1647; Snyder (see note 10), p. 617.

45 Schein, *Sechs Kantionalsätze* (see note 32), Nr. 6, pp. 15-17. In the preface to the edition, Möller writes: „Diese drei vierstimmigen Sätze des Cantional sind mit den fünfstimmigen unserer Ausgabe textlich identisch.“ This is not entirely accurate. Möller also makes available for the first time the original version of *Ich hab mein Lauf vollendet*.

46 Stolberg Leichenpredigtsammlung, Nr. 17175.

47 At bottom of the page of the text is „Gedruckt zu Eißleben bey Peter Kühnen / Anno 1625.“

sion: verses 1, 2, 3 and 4 of the 1625 version correspond, respectively, to verses 1, 2, 4 and 5 of the 1620/1627 versions. Each of the verses contains substantial modification. The fifth and final verse of the version for von Nismitz appears to be only loosely derived from verses 8 and 9 of the Bose/*Cantional* versions.

It is impossible to say whether it was Schein himself who was responsible for the revisions in the publication of 1625 or whether some other editorial hand was behind the altering of the music and text. In view of Schein's penchant for modifying his *Begräbnislieder* there is good reason to believe that he was indeed responsible for the changes for von Nismitz. Perhaps the emphasis on the two soprano voices next to the coffin projected a stronger image of the personified woman. This also helps to explain the need to modify the text of *Klagt mich nicht mehr ihr lieben Leut* for the funeral of Anna Maria von Nismitz. In the earliest version, for Katharina Bose, the personified voice of the deceased periodically addresses her grieving husband and children. When Schein finally set this text to completely different music for publication in the *Cantional*, he provided some alternate lines so that the work would be adapted to performance at the funeral of either spouse – female or male⁴⁸. But because Anna Maria von Nismitz was still a maiden, though of marrying age (born 1605), the text was artfully reworked to portray a kind of heavenly wedding in which she was the bride and Christ was the groom. No doubt Schein returned to the original version for inclusion in the *Cantional* because of its broader application. Reproducing the opening verse of the two versions here can at least serve to illustrate how Schein tailored the text for the occasion.

von Nismitz (1625):

„Klagt mich nicht mehr ihr lieben Leut /
Mir ist sehr wol geschehen /
Nun thut die Himlich Hochzeit Frewd /
Mit meinm liebñ Buhln aneghn.
Mein Breutigamb HErr Jesu Christ /
Gar freundlich mich willkommen heist.
Das ist mir bessr vnd mehr /
Als wenn ich hett in dieser Welt /
Erfreyt den reichsten von Adl vnd Geld /
Ja Käiserin werden wer.“

Bose (1620) and *Cantional* (1627):

„Klagt mich nicht mehr, ihr lieben Leut,
mir ist nun wohl geschehn;
nun tut die gewünschte Himmelsfreud
bei meinem Gott aneghn.
Gott Vater, Sohn und Heilger Geist
gar freundlich mich willkommen heißt
Das ist mir größer Ehr,
als wenn ich bei euch in der Welt
hätt silber, Gold und alles Geld,
ja wenn ich Kaisrin wär.“

Sixty years after the death of Schein, Wolfgang Caspar Printz included the late Thomaskantor in the group of „drey Berühmte S.“⁴⁹, an honour shared with his two esteemed contemporaries: Samuel Scheidt and Heinrich Schütz. The musical accomplishments of Schein and Scheidt, not to mention every other German composer of that time, have since been eclipsed by those of the long-serving Dresden *Hofkapellmeister* – arguably to the extent that our appreciation of musical life in seventeenth-century Germany is in a state of imbalance. Unquestionably there is much scholarly work to be done on the two musicians from Halle and Leipzig, including source studies such as this one. In the preceding discussion, which does not claim to be exhaustive, I have intentionally avoided engaging Schein and his work in a

48 „Bey Begräbnis eines Ehegatten“ is the header for the version in the *Cantional*.

49 Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der Edlen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690 (Facsimile ed. by Othmar Wessely, Graz 1964), p. 137.

more critical or evaluative fashion; that study is to follow. It seemed more appropriate as an initial step to review some of the reference literature regarding Schein – to clear the way, so to speak – and to supplement and draw renewed attention to his occasional work in the cantional style. Whether he was working with concerted motets or in a medium as simple and direct as the *Begräbnislieder*, there is evidently much more to Schein than first appears.

Gaudium christianum

Michael Altenburg und das Reformationsjubiläum 1617

von

MARKUS RATHEY

I

Dem einhundertsten Jahrestag des Thesenanschlags Martin Luthers im Jahre 1617 kommt, als letzter Manifestation protestantischen Selbstbewußtseins am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges, in der Kirchengeschichte des 17. Jahrhunderts und insbesondere in der Entwicklung einer protestantischen Festkultur eine besondere Bedeutung zu¹. Neben den gottesdienstlichen Feiern entfaltete sich eine umfangreiche Produktion von theologischen Abhandlungen, Predigten, Gedichten, Liedern, Dramen², illustrierten Einblattdrucken³ und Gedenkmünzen⁴, welche nicht selten in antikatholischer – und zum Teil auch anticalvinistischer – Diktion die Bedeutung der Reformation als Erfüllung biblischer Prophezeiungen, die Funktion Luthers als Werkzeug Gottes sowie die Mißstände in der römisch-katholischen Kirche hervorhoben⁵.

In das Blickfeld der Musikwissenschaft geriet das „Jubelfest“, sieht man einmal von eher beiläufigen Erwähnungen in lokalhistorischen Untersuchungen und Monographien zu einzelnen Komponisten ab, erstmals durch einen Aufsatz von

1 Dies spiegelt sich etwa auch in der großen Anzahl von Studien zu diesem Jubiläum wider, von denen hier nur einige wichtige genannt seien: Wilhelm Petrus Angerstein, *Die Reformationsjubiläe 1617, 1717 und 1817. Eine Studie für das Reformationsjubiläum 1917*, Lodz 1917; Friedrich Loofs, *Die Jahrhundertfeier der Reformation an den Universitäten Wittenberg und Halle, 1617, 1717 und 1817*, in: Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen 14 (1917), S. 1-68; Hans-Jürgen Schönstädt, *Antichrist, Weltgeschehen und Gottes Werkzeug. Römische Kirche, Reformation und Luther im Spiegel des Reformationsjubiläums 1617*, Wiesbaden 1978 (= Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz 88); Siegfried Hoyer, *Reformationsjubiläen im 17. und 18. Jahrhundert*; in: Katrin Keller (Hrsg.), *Feste und Feiern. Zum Wandel städtischer Festkultur in Leipzig*, Leipzig 1994, S. 36-48.

Zur Entwicklung der Festkultur vgl. insbesondere: Helga Robinson-Hammerstein, *Sächsische Jubelfreude*; in: Hans-Christoph Rublack (Hrsg.), *Die lutherische Konfessionalisierung in Deutschland. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte 1988*, Gütersloh 1992 (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 197), S. 460-494.

2 Vgl. zur literarischen Produktion: Hugo Holstein, *Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts*, Halle 1886 (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 14/15).

3 Vgl. zu letzteren John Roger Paas, *Einblattdrucke zum Reformationsjubiläum 1617*, in: Lutherjahrbuch 50 (1983), S. 36-47; Ruth Kastner, *Geistlicher Rauffhandel. Illustrierte Flugblätter zum Reformationsjubiläum 1617*, Frankfurt a.M. 1982.

4 Eine Vielzahl von Abbildungen von Gedenkmünzen bietet Christian Juncker, *Vita D. M. Lutheri et successum Evangelicae Reformationis Historia. Nummis CXLV atque Iconibus aliquot rarissimis, confirmata et illustrata [...]*, Frankfurt u. Leipzig 1699.

5 Von Schönstädt (wie Anm. 1) prägnant in dem Buchtitel *Antichrist, Weltheilsgeschehen und Gottes Werkzeug* zusammengefaßt.

Christhard Mahrenholz aus dem Jahre 1931, in dem dieser die im Bericht über die Dresdner Feierlichkeiten zum Reformationsjubiläum erwähnten Musikstücke Kompositionen von Heinrich Schütz zuordnete⁶. Seine Zuweisungen blieben weitgehend Forschungskonsens, bis 1987 Siegfried Vogelsänger die These vertrat, daß einige der in Dresden aufgeführten Werke möglicherweise nicht von Schütz, sondern von Michael Praetorius stammen könnten⁷. Man mag einige seiner Zuweisungen in Zweifel ziehen; daß Praetorius Stücke für diesen Anlaß komponiert hat, ist jedoch kaum zu bezweifeln. In Band 3 des *Syntagma musicum* schreibt er über den (nicht erhaltenen) sechsten Teil der *Polyhymnia (= Polyhymnia Jubilaea)*⁸:

„POLYHYMNIA IVBILÆA: Darinnen Die fürnembste Psalmen vnnnd Geistliche Lieder: So Vff das / im abgewichenen Jahre / an den Evangelischen Orten Teutsches Landes *Solenniter celebrirte* herrliche Evangelische Frewd: vnd Jubelfest in den Kirchen zu singen seind verordnet worden.“

Die dieser Überschrift folgende Auflistung der in der Sammlung enthaltenen Kompositionen verzeichnet neben einer Messe fast ausschließlich Bearbeitungen von Lob- und Dankliedern.

Ein dritter Komponist, von dem wir ein Werk zum Reformationsjubiläum kennen, ist Johann Hermann Schein. In den Leipziger Stadtkassenrechnungen des Jahres 1617 findet sich ein Vermerk über eine Vergütung für den „Cantorj Johann Herman Schein [...] wegen einer newen *Composition* vfs Jubelfest gericht, *Concert* genannt, vndt den Rath vndt Kirchen *dediciret* [...]“⁹.

Neben den hier genannten dürfte noch eine Vielzahl weiterer gedruckter und ungedruckter Werke verschiedener Komponisten entstanden und im Rahmen der Feierlichkeiten um den 31. Oktober 1617 aufgeführt worden sein¹⁰.

Hierzu ist ebenfalls die Sammlung *Gaudium christianum* des Tröchtelborner Pfarrers Michael Altenburg zu rechnen, die dieser 1617 in den Druck gab und dem kursächsischen Fürstenhaus dedizierte. Die Sammlung wird im RISM nicht erwähnt, und im Werkverzeichnis Altenburgs, das Karl-Ernst Bergunder in Band 1 des New Grove Dictionary veröffentlichte, trägt es den Zusatz „lost“¹¹. Ludwig Meinecke lag zu Beginn des Jahrhunderts während der Arbeit an seiner Dissertation über Altenburg¹² noch ein Exemplar der königlichen Bibliothek zu Berlin vor, das heute als verschollen gilt. Der Verfasser konnte jedoch bei Forschungen im

6 Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617*, in: MuK 3 (1931), S. 149-159; Wiederabdruck in HS-WdF, S. 61-71.

7 Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius: Festmusiken zu zwei Ereignissen des Jahres 1617: zum Kaiserbesuch in Dresden und zur Jahrhundertfeier der Reformation*, in: Mf 40 (1987), S. 97-109.

8 Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 3: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1958 (= DM I/15), S. 210.

9 Arthur Prüfer, *Johan Herman Schein*, Leipzig 1895, S. 36.

10 So etwa Christoph Thomas Wallisers *Te Deum Laudamus sampt derselben Litanie Teutsch*, Straßburg 1617 (RISM A/I/9, W 102). Auch Samuel Scheidts doppelchöriges Konzert „Ein feste Burg“ aus den 1620 erschienenen *Cantiones sacrae* könnte für die Reformationsfeierlichkeiten in Halle komponiert oder zumindest dort aufgeführt worden sein. Vgl. G. Harms und Chr. Mahrenholz (Hrsg.), *Samuel Scheidts Werke* 6: *Cantiones sacrae vom Jahr MDCXX*, Hamburg 1933, S. 76-80.

11 Karl-Ernst Bergunder, Art. *Altenburg, Michael*; in: New GroveD 1, S. 294.

12 Ludwig Meinecke, *Michael Altenburg. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*; in: SIMG 5 (1903-1904), S. 1-45, die Ausführungen zum *Gaudium christianum* S. 40-45.

reichsstädtischen Archiv der Stadt Mühlhausen (Thüringen) ein bisher unbekanntes Exemplar auffinden, das mit Ausnahme einer fehlenden Cantus-Stimme vollständig ist¹³.

Die folgenden Überlegungen zum *Gaudium christianum* beschränken sich auf die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte sowie deren theologischen Hintergrund. Eine stilkritische Analyse der Stücke sollte sinnvollerweise im Rahmen einer noch ausstehenden Gesamtwürdigung des Schaffens Altenburgs vorgenommen werden.

II

Bevor die Entstehungsgeschichte des *Gaudium christianum* dargestellt werden kann, sind zunächst einige Anmerkungen zur Vorgeschichte des Reformationsjubiläums im Jahre 1617 notwendig, die die Auswahl der Texte Altenburgs sowie die theologische Ausrichtung, welche seiner Sammlung zugrundeliegt, verständlich machen.

Der politische und religiöse Konflikt zwischen protestantischem und katholischem Lager begann sich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zuzuspitzen. Symptomatisch hierfür ist etwa die Besetzung der Reichsstadt Donauwörth im Jahre 1608 durch bayerische Truppen und ihre anschließende Rekatholisierung. Dieser und ähnliche Verstöße gegen den Augsburger Religionsfrieden von 1555 führten schließlich dazu, daß sich 1608 die Protestantische Union unter der Führung des Pfälzischen Kurfürsten Friedrich IV. als Militärbündnis mehrerer lutherischer und reformierter Territorien konstituierte. Ihr stellte sich 1609 unter Maximilian I. von Bayern die Katholische Liga entgegen. In dieser angespannten Situation nimmt es nicht wunder, daß das bevorstehende Reformationsjubiläum im Jahre 1617 auch für ideologische Zwecke genutzt wurde. „Auf die allgemeine Bedeutsamkeit des 'Thesenanschlages' für den deutschen Protestantismus und seine hundertjährige Wiederkehr machten in der Öffentlichkeit zuerst die pfälzischen Reformierten aufmerksam. Pfalzgraf Friedrich V., zugleich Direktor der Protestantischen Union, suchte im Frühjahr 1617 auf dem Tag zu Heilbronn die verbündeten reformierten und lutherischen Reichsstände zu einem gemeinsamen offiziellen Gedenken der Reformation und zur Einstellung der protestantisch-innerkonfessionellen Polemik zu bewegen.“¹⁴ In einem „Nebenabschied“ dieses Tages einigte man sich am 23. April darauf, am Sonntag, dem 2. November, an die Reformation zu erinnern und um die Erhaltung des „reinen Bekenntnisses“ zu bitten¹⁵.

In Kursachsen, das nicht der protestantischen Liga angehörte, wandte sich fast gleichzeitig (am 22. April) die Theologische Fakultät der Universität Wittenberg an Herzog Johann Georg II. mit der Bitte, die an der Universität geplante Feier am 31. Oktober auch „per intimationem publicam andern gemeinen zur nachrichtung bekandt machen“¹⁶ zu dürfen. Der Vorschlag wurde befürwortet und auf Betreiben

13 Stadtarchiv Mühlhausen, E.6.n.32.

14 Hans-Jürgen Schönstädt, *Das Reformationsjubiläum 1617. Geschichtliche Herkunft und geistige Prägung*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 93 (1982), S. 5-118, hier S. 6.

15 Ebd., S. 7.

16 Loofs (wie Anm. 1), S. 5. Vgl. hierzu auch Wolfgang Herbst, *Das religiöse und das politische Gewissen. Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhunderjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen*, in: *SJb* 18 (1996), S. 25-37.

des Dresdner Oberkonsistoriums auf ganz Kursachsen ausgeweitet. In der am 12. August 1617 im Druck erschienenen Jubiläumsinstruktion wurden die Modalitäten der Feierlichkeiten festgelegt: Das Fest sollte vom 31. Oktober bis zum 2. November dauern und am vorhergehenden Sonntag in allen Kirchen abgekündigt werden¹⁷. Für den ersten Festtag wurden Ps. 76 und Daniel 11, 36-45 als verbindliche Predigttexte angeordnet; am zweiten Tag hatten die Prediger Ps. 87 und Offb. 14, 6-13 auszulegen. Um den Pfarrern für die „richtige“ Auslegung dieser Texte ein Hilfsmittel an die Hand zu geben, ließ der Dresdner Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg Musterpredigten drucken, deren Kauf den Pfarrern dringend empfohlen wurde.

Andere protestantische Gebiete folgten dem kursächsischen Beispiel und veröffentlichten ihrerseits Anweisungen zur Feier des Reformationsfestes, in welchen sie zum Teil auf die in der Dresdner Instruktion vorgeschriebenen Predigttexte zurückgriffen¹⁸.

Versucht man, den Grundtenor der unterschiedlichen Verlautbarungen und Veröffentlichungen zum Reformationsjubiläum zusammenzufassen, so wird eine vierfache Stoßrichtung der Polemik deutlich:

1. Sie wandte sich gegen die römisch-katholische Kirche, deren gegenreformatorische Bestrebungen von den protestantischen Ständen als eine existenziellen Bedrohung der reformatorischen Konfession empfunden wurde¹⁹.

2. Damit eng verbunden war die politische Abgrenzung gegenüber der Katholischen Liga. Hierbei spielten sowohl theologische wie auch machtpolitische Positionen eine Rolle.

3. Auch wenn die Anregung zu Feier des Reformationsjubiläums ursprünglich von dem calvinistischen Kurfürsten der Pfalz ausgegangen war, so erhielten die Feierlichkeiten in einigen lutherischen Territorien einen stark anticalvinistischen Ton. So heißt es in dem vom Dresdner Oberkonsistorium vorgeschriebenen Dankgebet²⁰,

17 Vgl. die *Instruction Vnnd Ordnung / nach welcher inn Vnsern von GOTTes Gnaden Johannis Georgen [...] Churfürstenthumb vnnd Landen / das instehende Evangelische JubelFest solle gehalten werden. Erstlich Gedruckt zu Dreßden / Anno 1617.*

18 Stellvertretend sei hier die Instruktion für das Erzstift Magdeburg genannt, die etwa für die Feierlichkeiten in Halle und den dort amtierenden Samuel Scheidt bindend war: *Anordnung vnd Befehl Vnser Von Gottesgnaden CHRISTIAN WILHELMS postulierten Administratoris des primat: Vnd Erzstifts Magdeburgk [...] wie das Evangelische Jubelfest in vnserm primat: Vnd Erzstift Magdeburgk / angestellet / vnd gehalten werden solle, Halle 1617.*

19 Die Feier des Reformationsjubiläums wurde katholischerseits durchaus als Affront gesehen und sogar als Auslöser des Krieges gewertet: „Dieses jubelfest ist ein anfang des krieges gewesen, wie bey denen catholischen scribenten weitteffig darvon zu lesen ist, da das jubelfest sie ubel in die augen gestochen hat.“ Zitiert nach Hans Heberle, *Der Dreißigjährige Krieg in zeitgenössischer Darstellung: Hans Heberles „Zeytregister“ (1618-1672). Aufzeichnungen aus dem Ulmer Territorium*, hrsg. v. Gerd Zillhardt, Ulm 1975, S. 93.

20 Loofs (wie Anm. 1), S. 13. Das Dresdner Dankgebet – verfaßt von Matthias Hoë von Hoënegg – ist Teil einer ganzen Welle anticalvinistischer Streitschriften, die Hoë ab 1614 verfaßte; u. a. als Reaktion auf den Übertritt des Brandenburger Kurfürsten Johann Sigismund zum Calvinismus im Jahre 1613. Vgl. Hans-Dieter Hertrampf, *Hoë von Hoënegg – sächsischer Oberhofprediger 1613-1645*, in: Herbergen der Christenheit 6, Berlin 1969, S. 129-149, insbes. S. 133-136, außerdem Herbst (wie Anm. 16), S. 32 f.

„Papisten und Calvinisten [hätten] so listige Anschläge wider Gottes Wort und Volk gemacht“, und es wurde darum gebetet, „das nicht Menschen Lehr der Papisten, Calvinisten oder andrer Schwärmer und Irrgeister überhand nehmen“.

Damit wurden die Reformierten mit der römisch-katholischen Kirche auf eine Stufe gestellt.

4. Als letzte Gruppe werden in den Instruktionen zum „Jubelfest“ die „Schwärmer“ genannt, eine Bezeichnung, die als Sammelbegriff für unterschiedlichste religiöse Ausrichtungen diente, die nicht unter „römisch-katholisch“ und „calvinistisch“ zu subsummieren waren. Neben der Abgrenzung gegenüber außerkirchlichen Gruppen enthielt die Erwähnung der „Schwärmer“ aber auch eine innerkirchliche Spitze. Und zwar wandte man sich gegen neuere theologische Strömungen, die 100 Jahre nach dem Thesenanschlag die neuerliche Reformbedürftigkeit der Kirche betonten. Stellvertretend sei hier der Tübinger Theologe Johann Valentin Andreae genannt, der 1617 seine Schrift *Menippus* drucken ließ, in welcher er „eine Folge beißender Satiren über die wissenschaftlichen, theologischen, kirchlichen und gesellschaftlichen Zustände“²¹ veröffentlichte und damit zur Umkehr aufrief.

Eine solche Einschätzung konnten große Teile der lutherisch-orthodoxen Theologenschaft nicht billigen. Auch wenn Andreae in den Verlautbarungen und Predigten zum Reformationsjubiläum nicht genannt wird, so spricht doch auch aus der Verherrlichung Luthers und der zum Teil eschatologische Züge tragenden Darstellung des Thesenanschlag ein grundlegender Widerspruch zu Andreaes Kritik.

Michael Altenburg war als Pfarrer in Tröchtelborn der Superintendentur in Erfurt unterstellt. Da Erfurt zu dieser Zeit unter kurmainzischer – und damit katholischer – Herrschaft stand, verzichtete man hier auf ein Fest-Triduum und feierte das Reformationsjubiläum nur am Sonntag, dem 2. November²². „Ob der Rat das Jubiläum aus politisch-taktischen Erwägungen auf den Sonntag legte, um nicht durch einen außerordentlichen Feiertag mit antikatholischer Stoßrichtung den Mainzer Kurerzbischof unnötig zu provozieren, ist nicht sicher, wäre aber durchaus verständlich gewesen“²³. Daß sich Altenburg bei der Wahl der Texte für das *Gaudium christianum*, wie sich im folgenden zeigen wird, nicht an die Erfurter Ordnung hielt, die als Predigttext Matthäus 22, 1-14 vorsah, sondern sich an der weitaus polemischeren Dresdner Instruktion orientierte, macht eine antikatholische Haltung Altenburgs deutlich, die sich auch in den freien Texten des *Gaudiums* manifestiert.

21 Martin Brecht, *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*, in: ders. (Hrsg.), *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, Göttingen 1993 (= Geschichte des Pietismus 1), S. 113-203, hier S. 159. Noch deutlicher wurde Andreae wenige Jahre später in dem Gedicht *Die Christenburger Schlacht*, in dem er „die innere Situation der Kirche am Anfang des Dreißigjährigen Krieges [diagnostizierte]. Sie wiegte sich in falscher Sicherheit und Gottvertrauen, obwohl der Antichrist sie bereits akut bedrohte und die politische Tyrannei sowie sittliche Laxheit im Innern faktisch Agenten des Feindes waren.“ (ebd.)

22 Die Ratsverordnung an Altenburg sowie das vorgeschriebene umfangreiche Festgebet sind abgedruckt bei Ernst Salomon Cyprian, *HILARIA EVANGELICA, Oder Theologisch-historischer Bericht vom Andern Evangelischen Jubel=Fest [...]* Gotha 1719, Teil I, S. 825.

23 Schönstädt (wie Anm. 1), S. 73.

III

Michael Altenburg, 1584 in Alach bei Erfurt geboren, versah bereits während seines Theologiestudiums in Erfurt den Kantorendienst an der dortigen Andreas-Kirche und wurde nach Abschluß seines Studiums ab 1607 darüber hinaus Rektor an der Regler-Schule. Nach kurzer Zeit als Pfarrer in Ilversgehoven und Marpach wurde er ab 1610 Pfarrer in Tröchtelborn bei Gotha. Der Kantorendienst war für Altenburg nicht – wie für viele andere Studenten seiner Zeit – nur eine Durchgangsstation, er übernahm vielmehr neben seinem Dienst als Pfarrer auch das Amt des Kantors und komponierte²⁴. Davon zeugt neben einer Reihe weiterer Veröffentlichungen auch die Sammlung *Gaudium christianum*, die er zum Reformationsjubiläum in den Druck gab.

Da Altenburg sich – wie noch zu zeigen sein wird – an den Texten orientierte, die die am 12. August 1617 gedruckte kursächsische Instruktion vorschrieb, dürfte das *Gaudium christianum* in weiten Teilen erst nach diesem Datum entstanden sein. Dieses belegt auch ein Brief Altenburgs vom 25. 4.1618 an Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen, in dem er direkt auf die Dresdner Festordnung Bezug nimmt²⁵:

„Auch bey itzigem mir anvertrawten Hl Predigt Amt, wann dasselbe verrichtet, vndt es die Zeit leiden wollen, Ich zu Vermehrung der schönen Dienste im Hause des Herrn, etzliche vie vnterschiedliche *Cantiones* Componirt, dardurch mit den Geistlich frölichen mich auch zu frewen, vndt dem lieben Gott für alle wolthaten zu dancken [...] So habe / Nach deme kundbar worden, das E. Churfstl. Gnaden so wohl andere recht Evangelische Hochlöbliche Fürsten vndt Herren, nehst verwichenes 1617 Jahr, bey endung der 100 Jährigen Zeit, an vndt in welcher das allein seligmachende wort Gottes als das liebereichste Himmelbrot vndt rechte Seelenspeise durch den Theuren RüstZeug Herrn *Doct. Mart. Lutherum* aus dem finstern Sauerteig des Babsthumbs herfür gesucht, geistlich angefrischet, vndt manniglich zu seiner Seelen Heil vndt seligkeit zu hellem Taglicht bracht, ein Offentliches Jubelfest, Göttlicher Treyfaltigkeit, für solchen hohen Theuren Schatz zu Ehren vndt schuldiger Danckbarkeit, nach dem 150. Ps. Alles was Odem hatt Liebe den HERRN genädigt angeordnet, vff fürnehmer gelehrter Leute angetriebenes begeren, Ich auch etzliche *Cantiones* zu vnterschiedlichen Choren, Menschlicher stimm sowohl allerhand Musicalischen, vndt zum Lobe Gottes nachgelassenen Instrumenten Verfertiget, vndt dieselben zu gedenckbleibendem Fest durch den Truck publicirn, E. Churf. G. vndt insgesamt deme in Gotte wortt vndt reiner Evangelischer Lehre vhest beständigem Hochlöblichen Chur Vndt Fürstl. Hause zu Sachsen, zu vnsterblichen Ehren vnterthänigst dedicirn wollen.“

War die Zeit für die Komposition und die Publikation der sechs zum Teil dreibis vierhörigen Stücke ohnehin recht knapp bemessen (sie mußten spätestens Mitte Oktober gedruckt vorliegen), so sollten unvorhersehbare äußere Umstände die Planungen Altenburgs vereiteln. Aus nicht mehr genau zu rekonstruierenden Gründen sah sich Altenburg kurze Zeit von dem Reformationsfest dazu genötigt, den Drucker zu wechseln, wodurch eine rechtzeitige Fertigstellung des *Gaudium*

24 Fast sämtliche Werke sind während seiner Zeit als Pfarrer in Tröchtelborn entstanden.

25 Zitiert nach Berthold Kitzig, *Gustav Adolf, Jacobus Fabricius und Michael Altenburg – die drei Urheber des Liedes „Verzage nicht, du Häuflein klein!“*, Göttingen 1935, S. 35. Der Brief findet sich ebenfalls bei La Mara, *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten* 1, Leipzig 1886, S. 64 ff. Die Verfasserin vermutet jedoch fälschlich, daß es sich bei den erwähnten Stücken um Altenburgs Kirchen- und Hausgesänge handelt.

christianum nicht mehr möglich war. Er schreibt dazu in seinem Brief an Kurfürst Johann Georg II²⁶:

„Der Teuffel aber als ein abesagter feindlicher Zerstörer alles guten vndt sonderlichen des H. Gottes Diensts, hat durch seine WerckZeuge merckliche verhinternus eingeschoben, dann als ich in Hoffnung war, das diese stücke / welche zu Erfurdt durch den Herrn *Seniorem Ministerij* censirt vndt subscribirt; auch fleißig zu trücken angefangen / gewiß gefertiget werden solten, ward kurz bey Hernahung lobgedachten Festes, dem Trucken fort zu arbeiten inhalt gethan, das Ich also durch schwere Costen / darzu von Christlichen Hertzen in ansehung meines großen Trägus willige fürsetzung vndt beförderliche beyHülffe geschehen / diese *Cantiones*, welche auch sonst zu ende des Jares Festen zu gebrauchen, naher Jhena schicken, vndt doselbsten vollens fertigen lassen müssen. Ob nu zwar, aus gemelden sehr viel verhinderlichen Vrsachen sich die Zeit nach lobbleibendem Feste ziemlich verzogen auch sonst manniglich wissent, das in E Churf. Gnaden sehr wohlbestellten Capellen, solcher Art Musical. Sachen viel besser vndt durch fürnehmere Componisten künstlicher gesetzt, gebraucht werden, so bin doch, aus vnterschiedlichen vndt nicht geringen Motiven Ich bewogen, mit der einmahl im Namen Gottes beschlossenen *dedication* Unterthänigst zu verfahren.

Datum am 25. Aprilis Anno Christi 1618 [...]

M. Michael Altenburg

Pastor Trochtelbornensi.“

Über die Gründe, die den Wechsel der Druckers verursacht haben, kann hier nur spekuliert werden. Die bis dahin letzte Veröffentlichung Altenburgs – eine Hochzeitskomposition²⁷ – erschien 1613 in der Offizin von Martin Wittel in Erfurt. Da Wittels letzter nachweisbarer Druck aus dem Jahre 1616 stammt²⁸, liegt die Vermutung nahe, daß ursprünglich Wittel auch das *Gaudium christianum* drucken sollte, nach 1616 aber – möglicherweise aus Altersgründen oder Tod – seine Tätigkeit als Drucker einstellte. Denkbar wäre ebenfalls, daß ein anderer Erfurter Drucker, nachdem er sich über die Tragweite des deutlich antikatholischen Textes klar geworden war, es nicht riskieren wollte, die Sammlung im unter der Herrschaft des Mainzer Erzbischofs stehenden Erfurt zu drucken und damit möglicherweise öffentliche Aufträge zu verlieren. Letztendlich ist das *Gaudium christianum* bei Johann Weidner in Jena erschienen.

Obwohl der primäre Anlaß zu Veröffentlichung mit der Verzögerung des Druckes vorüber war, konnten die Stücke – laut Altenburg – zum Teil auch bei anderen Gelegenheiten Verwendung finden. So läßt sich die Sammlung etwa auch in einem Inventar der Weimarer Hofkapelle nachweisen²⁹. Das Mühlhäuser Exemplar enthält überdies handschriftliche Eintragungen zur Erleichterung von Wendestellen, die ein Indiz dafür sind, daß die Komposition nicht nur angeschafft, sondern auch aufgeführt wurde. Am Tag des Reformationsjubiläums dürfte das *Gaudium* allerdings wohl nur in Tröchtelborn erklingen sein, falls das Werk nicht schon vorher handschriftlich verbreitet war, was allerdings nicht belegt ist.

26 Ebd., S. 35-36.

27 *Adams hochzeitliche Freude* [...], Erfurt 1613 (RISM A/I/1, A 882).

28 Vgl. Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden²/1982 (= Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 12), S. 112.

29 Vgl. Eberhard Möller, *Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen*, in: SJB 10 (1988), S. 62-85, hier S. 66. Im *Verzeügnüs. Aller sowohl geschriben, als gedruckten vndt hiesiger Weymarl: Frl. Hoff Capell befindlichen Musicalischer Stücke* ist das *Gaudium christianum* die Nr. 7.

IV

Es wurde bereits mehrfach auf die auffällige Nähe von Altenburgs Komposition zur Sächsischen Festordnung hingewiesen. Der folgende Überblick über die vom Komponisten gewählten Texte soll verdeutlichen, wie sich diese Nähe – sei es materialiter durch die Übernahme von Texten oder idealiter durch ein der Dresdner Instruktion verwandtes Denken – ausgewirkt hat.

Auf dem Titelblatt des *Gaudium christianum* gibt Altenburg einen Überblick über die enthaltenen Kompositionen:

„I. Das Lutherische JubelGeschrei / V. Voc.

II. Die Prophezeiung von Luthero / Apocalypsis am 14. Mit 12 oder 16 Stimmen.

III. Das Lutherische Schloß / oder Feste Burgk / Mit 5. 15. oder 19. Stimmen.

IV. Die Englische Schlacht / Apoc. 12. mit 12. oder 16. Stimmen. Daren zugleich drey Trompeten und zwo Paucken / die eine in das kleine c. Die ander in das grosse G. gestellt / können gebraucht werden.

V. Das Amen. Item / von Nuh an biß in Ewigkeit / mit 12. Stimmen.

VI. Das Amen Gott Vater und Sohne / etc. Nach der alten Melodi / mit 12. Stimmen.“

Die Sammlung beginnt mit einem fünfstimmigen, zumeist homorhythmischen Vokalsatz. Der sechsstrophige Text, welcher möglicherweise von Altenburg selbst stammt, weist eine durchdachte Struktur auf, die von der Aufforderung zum Lob Gottes („Macht Bahn zur Frewd und JublGeschrey / Nah dich du Christenschar herbei.“) in den ersten beiden Strophen über die Formulierung eines Feindbildes und die Nennung des Grundes für das Freudenfest („Laß zürnen der Papisten Gott“, Str. 3, und „Die Evangelische Lauterkeit / hat abgewonn dem Papst den Streit“, Str. 4) zur Bitte um das „Bleiben im Wort“³⁰ und die Bekehrung des „trewlosen Hauffen[s]“³¹ führt. Sollte Altenburg selbst der Autor sein, dann entstanden die Verse möglicherweise in Anlehnung an das vom Dresdner Oberkonsistorium vorgeschriebene Dankgebet, dessen doppelte Stoßrichtung gegen „Papisten und Calvinisten“ hier ebenfalls zu konstatieren ist: „Laß zürnen der Papisten Gott / laß spotten die Calvinisch Rott / Gott vnsern HERREN / singn wir zu Ehrn“.

Die Strophen enden jeweils mit dem gleichbleibenden Kehrvs: „Sie ist gefallen Babylon / sie ist gefallen Babylon / Lob sey GOTT in des Himmelsthron“ (Str. 3). Der erste Teil der Zeile ist ein wörtliches Zitat aus Offb. 14, 8 – dem Text, welcher der zweiten Kompositionen der Sammlung zugrunde liegt – und wird mit einem Aufruf zum Lob Gottes verbunden. Theologisch stellt Altenburg sich mit der Identifizierung von Babylon mit der römischen Kirche in eine Tradition, die – freilich noch nicht in dieser Schärfe – bereits in Luthers Frühschriften anzutreffen ist (so in *De captivitate Babylonica ecclesiae* von 1520), und die die konfessionellen Auseinandersetzungen des 16. und 17. Jahrhunderts wie ein roter Faden durchzieht.

Noch deutlicher wird dies in der zweiten Komposition des *Gaudium christianum*. Dem liedhaften ersten Stück folgt ein dreichöriges Vokalkonzert zu zwölf

30 Strophe 5: „HERR Gott halt vns bei diesem Wort / und pflantz es immer weiter fort / Wir wolln dir danckn / fernr singn ohn Wanckn [...]“.

31 Strophe 6: „Bekehr HERR den trewlosen Hauffn / der sich von Luthers Lehr verlauffn / Zu recht ihn bring / daß er mit sing [...]“.

Stimmen über Offb. 14, 6-8, das unter Hinzuziehung eines Trompetenchores (drei Trompeten und zwei Pauken) ad libitum zur Sechzehnstimmigkeit erweitert werden kann³². Bei der Wahl des Textes ließ sich Altenburg durch die Dresdner Festordnung leiten, die Offb. 14, 6-12 als einen der Predigttexte vorschrieb. Jedoch war nicht nur der Predigttext vorgegeben, sondern in den Instruktionen an die Prediger wurde gleichzeitig die „orthodoxe“ Interpretation des apokalyptischen Textes mitgeteilt³³:

„Ewer Christliche Liebe / wolle mit gebührlicher Andacht und Ehrerbietung anhören / ein Stück aus dem 14. Capitel der Offenbarung S. Johannis / darinnen der heilige Geist deutlich geweissaget / wie zu den letzten Zeiten / wann der Antichrist zuvor hart und lang gewüet / der Allmechtige einen Engel / das ist / einen freudigen Lehrer / Prediger und Reformatorem senden / denselben das Evangelium allerley Nationen verkündigen / und durch die Predigt des Evangelii die große Stadt Babylon / das ist / das Römische Pabstthum stürzten und für denselben trewhertzig warnen lassen wolle / Welches alles in den nechsten hundert Jahren / durch Herrn D. Luthern seligen / und seine treue Nachfolger / die Evangelischen Theologen / Lehrer und Prediger in vielen Königreichen / Chur- und Fürstenthumen / Landen und Herrschaften / zu förderst aber in gantz Deutschland / reichlich erfüllet werden.“

Diese Lesart der Perikope war nicht neu. Die Gleichsetzung der Römischen Kirche mit Babylon und Luthers mit dem Engel, welcher das Evangelium bringt, findet sich bereits in 16. Jahrhundert und erlangt in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts sogar dogmatischen Rang. In seinen *Loci Theologici*, einer der einflußreichsten dogmatischen Schriften der lutherischen Orthodoxie, schrieb Johann Gerhard³⁴:

„Apoc. 14, v. 6: *Vidi angelum volantem per medium coeli habentem aeternum evangelium, ut evangelizaret sedentibus super terram et super omnem gentem et tribum et linguam et populum* v. 7. *dicentem voce magna:*

32 Altenburg dazu im Stimmheft des 4. Chores: „Dieser Chor / welcher nur auff Trompeten vnd Pauken gerichtet / mag oder kan der günstige Cantor außlassen. Wo er aber haben und bestellen kan / soll er besonders und alleine stehen / Vnd diesem Chor / so oft ein NB. im tiefsten Bass stehet / ein Zeichen geben / damit sie sich desto besser darnach zu richten haben / und den Ansatz machen.“

33 Zitiert nach Ernst Walter Zeeden, *Martin Luther und die Reformation im Urteile des deutschen Luthertums 2: Dokumente*, Freiburg 1950, S. 68.

34 Johann Gerhard, *Loci Theologici* 5, Locus XXII, § 291, zitiert nach der Ausgabe v. Ed. Preuss, Berlin 1867, S. 581. Deutsche Übersetzung: „Apoc. 14,6: Ich sah einen Engel fliegen mitten durch dem Himmel, der hatte ein ewig Evangelium, zu verkünden denen, die auf Erden wohnen, und allen Heiden, Geschlechtern, Völkern und Sprachen, V. 7, und sprach mit großer Stimme: 'Fürchtet Gott und gebt ihm die Ehre, denn die Zeit seines Gerichts ist gekommen, und betet den an, der gemacht hat den Himmel und die Erde, das Meer und die Wasserbrunnen.' Nachdem zuvor das Reich des Antichrists unter dem Bild 'des Tieres, welches zwei Hörner hatte gleich wie das Lamm' (13,11), und unter dem Bild 'der Hure, welche saß auf dem Tier mit den zehn Hörnern' (17,3), dargestellt worden ist, wird der Engel als Herold der evangelischen Lehre eingeführt, unter dem der selige Luther zu verstehen ist, wie Funccius im Kommentar zu dieser Stelle darlegt. Der Name des Engels bezeichnet den Kirchenlehrer, eine Vokabel, die in dieser Bedeutung in der Apokalypse üblich ist. Das 'fliegen mitten durch den Himmel' bedeutet die schnelle Ausbreitung der evangelischen Lehre über die verschiedensten Landschaften und Reiche. Damit, daß von dem Engel gesagt wird, er habe ein ewiges Evangelium, wird ausgedrückt die Summe der Lehre, welche Luther verkündet hat.“ (nach Zeeden [wie Anm. 33], S. 94-95). Bei dem genannten Funccius handelt es sich um Johann Funck (1518-1566), Hofprediger Herzog Albrechts von Preußen in Königsberg; die Schrift Funcks, auf die sich Gerhard bezieht, war leider nicht zu ermitteln.

Timeate Deum et date illi honorem, quia venit hora iudicii ejus, et adorate eum, qui fecit coelum et terram et mare et fontes aquarum. Postquam in praecedentibus regnum Antichristi sub figura bestiae habentis duo cornua similia agni et sub figura meretricis insidentis bestiae decicorni descriptum, introducitur angelus evangelicae doctrinae praeco, per quem Lutherus intelligitur, ut ostendit Funcc. in comm. h. l. Nomen *angeli* denotat ecclesiae doctorem, quae significatio hujus vocis in libro Apocalypses est usitatissima. *Volatus per medium coeli* notat celerem doctrinae evangelicae progressum per varias provincias et regna. Quod angelus iste dicitur *habere aeternum evangelium*, eo exprimitur summa doctrinae, quam Lutherus proposuit.“

Der Pfarrer Altenburg nimmt diese Vorgaben zum Anlaß einer „Musikalischen Predigt“ über die „Prophezeiung von Luthero“: Er vertont den apokalyptischen Text nicht nur äußerst eindringlich in mehrhöriger, primär akkordischer Satzweise, sondern er läßt zu den dreichörig musizierten Worten des Neuen Testaments noch eine weitere Stimme ad libitum hinzutreten, indem er eine der Stimmen des Trompetenchores mit einem Text unterlegt. Die antirömische Ausrichtung, die der Wortlaut des biblischen Textes nicht zwingend vorgab, sondern die sich uns nur im historischen Kontext erschließt, wird durch diese „Kontrapunktierung“ vollends deutlich (siehe unten).

Ludwig Meinecke vermutete in seiner Dissertation, daß „der volkstümliche, von den übrigen Stimmen abweichende Text [...] wohl Altenburg zum Verfasser haben dürfte“³⁵. Die Spottverse stammen jedoch nicht vom Komponisten, sondern aus einer Komödie, die Heinrich Kielmann, Konrektor am Stettiner Pädagogium, im selben Jahr hatte drucken lassen³⁶. Altenburg griff aus dem umfangreicheren Spottlied drei Strophen heraus, welche besonders prägnant die Niederlage des Papstes und den Triumph Luthers darstellen:

Kielmann

Der Papst hat sich zu Tod gefallen
von einem hohen Stuhlen,
Mit wem soll denn mein arme Seel
fortan nun weiter buhlen?

Der Papst hat seine Kron verloren
mit seinem großen Haufen,
Die Christen werden nimmermehr
den Ablass von ihm kaufen.

Der Papst soll nicht mehr Richter sein
allhier auf dieser Erden,
Kann nicht vergeben Schuld noch Pein,
wie seine Brief fälschlich lehren.

Der Papst hat seine Schlüssel verloren,
was will er nun beginnen?
Das thut ihn aus der Maßen zuren,
er kann sie nirgends finden.

Altenburg

Der Bapst der hat den Schlüssel verlorn,
was wil er nun beginnen?
das thut ihm aus der massen Zorn,
dass ern nicht wieder kan finden.

35 Meinecke (wie Anm. 12), S. 41.

36 Heinrich Kielmann, *Tetzelocramia, das ist eine lustige Komödie von Johann Tetzels Ablasskram, wie Gott der Herr denselben itzo vor Hundert Jahren durch sein erwähltes Rüstzeug D. Martinum Lutherum in Kraft des heiligen Evangelii um gestoßen usw. Zum Jubeljahr und Freudenfest 1617 Gott zu Ehren und männiglich zum Nutz gemacht*, Stettin 1617.

Kielmann

Ein frommer Mann aus Sachsenland
hat rechten Schlüssel gefunden,
Martinus Luther ist er genannt,
den Christen gottwillkommen;

Er führt sie zu der rechten Thür,
die geht zum ewigen Leben,
Und bringt allen Christum herfür,
der Sünde kann vergeben;

Zerstört dem Teufel und Papst sein Reich
und die mit sein im Bunde,
Dank hab, du frommer treuer Gott,
daß wir erlebt die Stunde.

Daß Kielmanns Stück auch in Mitteldeutschland bekannt war, beweist die Übernahme mehrerer Teile – darunter auch das zitierte Spottlied – in ein Reformationsspiel Martin Rinckarts, welches dieser 1617 in Luthers Geburtsstadt Eisleben aufführen ließ³⁷.

Die dritte Komposition des *Gaudium christianum* ist ein dreichöriges Choralkonzert über den Luther-Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*, das wiederum um einen vierten, mit Trompeten besetzten Chor erweitert werden kann. Auch die Wahl dieses reformatorischen Kampfliedes³⁸ geht auf die Dresdner Festordnung zurück, die neben dem *Te deum*, *Nun lob mein Seel den Herren*, *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* und anderen Bitt- und Lobliedern auch *Ein feste Burg ist unser Gott* vorschrieb³⁹.

Die erste und fünfte Strophe werden in Form eines dreichörigen Choralkonzerts, ad libitum mit einem vierten Trompetenchor, vertont, während die mittleren Verse jeweils einem der drei Vokalchöre ohne Instrumentalbegleitung zugewiesen sind⁴⁰. Der Text der fünften Strophe stammt nicht von Martin Luther, sondern wurde als Schlußdoxologie dem lutherischen Psalmlied angehängt und findet sich bereits – mit leichten Varianten – in verschiedenen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts⁴¹:

„Preis / Ehr und Lob dem höchsten Gott /
dem Vater aller Gnaden /
Der uns auß Lieb gegeben hat
sein Sohn für unsern Schaden /
Den Tröster / den heiligen Geist /
von Sünden er uns heist
zu seim Reich uns weist
den Weg zum Himmelreich /
der helff uns frölich. Amen.“

Altenburg

Ein frommer Man im Sachsen Land,
der hat den Schlüssel funden,
Martinum Luther ist er genant,
der ist uns Gott willkommen.

Er schleust uns wieder auf die Thür
wol zu dem ewgen Leben,
und bringt und Christ den Herrn herfür,
der thut die Sünde vergeben.

37 Holstein (wie Anm. 1), S. 243.

38 Vgl. Inge Mager, *Martin Luthers Lied „Ein feste Burg ist unser Gott“ und Psalm 46*; in: JbLH 30 (1986), S. 87-95, hier S. 95.

39 Loofs (wie Anm. 1), S. 7.

40 Eine Beschreibung des Stückes findet sich bei Meinecke (wie Anm. 12), S. 42-43.

41 Vgl. Albert Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon 1*, Gotha 1878 (Reprint Hildesheim 1967), S. 157, und Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts 3*, Leipzig 1870 (Reprint Hildesheim 1964), S. 20. Auch das Erfurter Gesangbuch von 1663 kennt diese Erweiterung und weicht nur geringfügig von der Textfassung bei Altenburg ab.

Dem Choralkonzert folgt wiederum eine mehrhörige Komposition über einen Text aus Offb. 12, 7-12, der den Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen schildert. Die Textwahl geht in diesem Fall nicht direkt auf die Dresdner Instruktionen zurück, dennoch läßt sich auch hier eine Verbindung ausmachen: Die kur-sächsische Festordnung schrieb als Predigttext eine Perikope aus dem 12. Kapitel des Danielbuches (nach heutiger Zählung Dan. 11, 36-45⁴²) vor, ein Text, der nur schwer in Form eines vokal-instrumentalen Konzerts zu vertonen war⁴³. Altenburg ließ sich stattdessen von dem im Danielbuch folgenden Text (der Ankündigung des Erzengels Michael) inspirieren und wählte im *Gaudium christianum* die neutestamentliche Parallelstelle zu diesem Text, die eine weitaus dramatischere Ausgestaltung des Sujets gestattete. Die Möglichkeit einer allegorischen Auslegung blieb dabei erhalten, konnte Luther doch ebenfalls mit dem in der Offenbarung geschilderten Engelsfürsten Michael verglichen werden.

Auch diese Kampfschilderung wurde von Altenburg in einem mehrhörigen Konzert vertont, das durch die Verwendung von Trompeten und Pauken sowie durch Trompetenfanfaren wie zu Beginn der Vox prima des 4. Chores (Beispiel 1) einen martialischen Charakter erhält.

Beispiel 1:



Die scheinbar selbstverständliche Identifizierung Luthers mit dem Engel der Offenbarung des Johannes und damit die Behauptung, ein für das Ende der Welt erhofftes Ereignis sei bereits geschehen, mag heutige Leser befremden⁴⁴, beides entsprach jedoch dem Welt- und Eschatologieverständnis vieler Theologen des 16. und 17. Jahrhunderts. Man glaubte, selbst bereits in der Endzeit zu leben. Dieses schienen, neben äußeren Zeichen wie Seuchen, Kriegen und Verfolgungen, verschiedene Berechnungen des Weltendes zu belegen, die einen baldigen Anbruch des Jüngsten Tages vorhersagten. So veröffentlichte 1532 Johannes Carion in Wittenberg sein Werk *Chronica*, in dem er berechnete, daß die Welt 6000 Jahre nach ihrer Erschaf-

42 Vgl. Herbst (wie Anm. 16), S. 28.

43 Auch für diesen Text sah man in Dresden eine auf Luthers Thesenanschlag ausgerichtete Deutung vor: „Ewer Christliche Liebe wolle mit gebühlicher Andacht anhören / das 12. Capitel des heiligen hocherleuchteten Propheten Daniels / darinne gar klerlich geweissaget wird / wie nicht allein der Antichrist / welchen der heilige Geist unter der Person des Königes Antiochi beschreibet / das ist der Pabst nach seinem Wolgefallen / thun und handeln / über alles das GOTT ist und heisset / sich erheben / ehrlicher Frawen Liebe / und GOTTes sich nichts achten / einen Meßgötzen (Mausim genannt) als seinen Gott ehren / und mit außbietung großer geschenck viel Leute verführen / sondern auch / wie ihn der Allmechtige zu seiner Zeit / durch ein geschrey von Morgen und Mitternacht erschrecken werde / welches dann durch den threwen Mann und Werckzeug GOTTes / Herrn D. Luter seligen / vor hundert Jahren geschehen ist [...]“, zitiert nach Zeeden (wie Anm. 33), S. 67-68.

44 Stellvertretend sei hier Karl Barth zitiert, der über solche „Exzesse“ schreibt: „Man kann wohl staunen, [...] wenn Joh. Gerhard [...] allen Ernstes Apoc. 14, 6: die Weissagung von dem *angelus volens per medium coeli habens aeternum evangelium* in Luther erfüllt sieht“ (Karl Barth, *Die Lehre vom Wort Gottes. Prolegomena zur Kirchlichen Dogmatik*, 2. Halbband, Zollikon 1938 (= *Die kirchliche Dogmatik* I/2), § 20, S. 675).

fung untergehen werde. Da die Schöpfung, so Carion, sich 3954 v. Chr. zugetragen habe, müsse man mit ihrem Untergang im Jahre 2046 rechnen⁴⁵.

Damit waren die Spekulationen jedoch nicht abgeschlossen, hieß es doch in Mk. 13, 20: „Und wenn der Herr diese Tage nicht verkürzt hätte, würde kein Mensch selig; aber um der Auserwählten willen, die er auserwählt hat, hat er diese Tage verkürzt.“ Folglich mußte das Weltende bereits vor Ablauf der 6000 Jahre eintreten. Verschiedene Theologen (unter ihnen auch Philipp Melanchthon) legten Berechnungen darüber vor und gelangten zu unterschiedlichen Ergebnissen. Der Pfarrer und Kirchenlieddichter Philipp Nicolai errechnete das Weltende für das Jahr 1670⁴⁶, Philipp Melanchthon für 1680 und Nicolaus Selnecker für 1688.

Der Dogmatiker Johann Gerhard teilt im 9. Band seiner *Loci theologici* verschiedene Berechnungen des Weltendes mit, die jedoch zumeist darin übereinstimmen, daß das Ende der Zeiten im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts anbrechen werde⁴⁷. Stand also das Ende der Welt nach Ansicht der damaligen Theologen (und auch Naturwissenschaftler) kurz bevor, so war es nicht nur theologisch legitim, sondern – für Protestanten – geradezu zwingend, in Luther, der das Wort Gottes in den Mittelpunkt seiner Theologie gestellt hatte („sola scriptura“), jenen Engel zu erkennen, der nach der Prophezeiung der Johannesapokalypse das Evangelium bringen sollte.

Den Abschluß des *Gaudium christianum* bilden zwei Amen-Kompositionen, welche ebenfalls dreichörig konzipiert sind. Einem kurzen Satz über die Worte „Amen, Von Nu an biß in Ewigkeit. Amen“ folgt ein dreistrophiges Amen-Lied: „Das Amen Gott Vater und Sohne“. Der Text stellt eine erstmals 1611 in einem Erfurter Gesangbuch verzeichnete⁴⁸ Kompilation verschiedener Amen-Strophen aus Liedern des Mühlhäuser Superintendenten Ludwig Helmbold dar. Da Altenburg bis 1609 Kantor und Rektor in Erfurt war und sein Kontakt dorthin auch später nicht abriß, ist zu vermuten, daß ihm dieses Gesangbuch als Vorlage diente. Die zweite Strophe, die nicht zu der Erfurter Fassung des Liedes gehört, sondern im Erfurter Gesangbuch die erste Strophe eines „Liedes nach der Predigt“ bildet, wurde vermutlich von Altenburg selbst eingefügt. Anders als in den übrigen Stücken seiner Sammlung verzichtet Altenburg in den Amen-Strophen auf eine polemische Spitze gegenüber Papst oder Calvinismus.

V

Der Aufbau des *Gaudium christianum* läßt vermuten, daß Altenburg nicht nur eine lose Sammlung verschiedener Stücke zum Reformationsjubiläum intendiert hat, sondern deren Gruppierung sehr bewußt vornahm. Es würde wohl zu weit greifen, von einer zyklischen Anlage zu sprechen, dennoch entbehrt die Anordnung der Kompositionen nicht einer gewissen Logik:

45 Johann Carion, *Chronica*, Wittenberg 1532. Ähnliche Berechnungen finden sich bereits in der Alten Kirche, so bei Irenäus in der Schrift *Adversus haereses*, Buch V, Kap. 23 (= MPG 7, 2, Sp. 1186).

46 Philipp Nicolai, *De regno Christi*, liber secundus, Frankfurt 1587, cap. 8.

47 Johann Gerhard, *Loci Theologici* 9, Tractatus tertius, §§ 78-79, zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1875, S. 74-78.

48 Vgl. Fischer (wie Anm. 41), S. 42-43, und Wackernagel (wie Anm. 41) Bd. 4, Leipzig 1874 (2. Reprint Hildesheim 1990), S. 675.

Der die Sammlung eröffnende Chorsatz faßt beinahe programmatisch den Zweck der Feier zusammen, indem er zum „Frewd und JublGeschrei“ aufruft, mit „Papisten Gott“ und „Calvinisch Rott“ die Feindbilder formuliert und im Refrain mit „Sie ist gefallen Babylon“ bereits ein Textfragment der folgenden Komposition antizipiert. Dem ersten Satz folgen zwei Vertonungen apokalyptischer Texte, die durch ein Choralkonzert getrennt sind. Den Abschluß bilden dann zwei Amen-Vertonungen, deren letztere besonders in der zweiten Strophe auf die gehörte Botschaft zurückverweist („Amen wir habn gehört / was vns Gott hat gelehret“) und damit die Sammlung logisch abschließt. Zumindest latent schimmert hier eine liturgischen Abläufen verwandte Struktur durch, die sich mit

Eingangsgesang – Lesung – Choral – Lesung – Amen [– Amen]

umschreiben läßt, wobei allerdings das doppelte Amen diese Struktur bereits sprengt. Auch die Tatsache, daß die Predigttexte, welche die Grundlage für das zweite und vierte Stück bildeten (oder die Wahl des Textes zumindest anregten), in der Dresdner Instruktion an zwei verschiedenen Tagen vorgesehen waren, spricht gegen die Annahme, daß die Stücke in der Reihenfolge, in der sie in der Sammlung erscheinen, in den gottesdienstlichen Ablauf eingegliedert werden sollten. Vielmehr handelt es sich bei der Abfolge der Kompositionen im *Gaudium christianum* um eine auf den Druck beschränkte Ordnung, die nicht den Anspruch erhob – wohl aber die Möglichkeit bot –, in den liturgischen Ablauf integriert zu werden.

VI

Helga Robinson-Hammerstein kommt nach der Untersuchung der Kompositionen der „drei großen 'S'“ zum Reformationsjubiläum von 1617 zu dem Ergebnis⁴⁹:

„Es wäre allerdings verfehlt, diese musikalischen Druckwerke unter dem Blickwinkel der lutherischen Identitätsstiftung im engen propagandistischen Sinn werten zu wollen. Nicht nur die Drucklegung geschah mit ganz anderer Absicht und erreichte eine kirchenmusikalisch ohnehin aufgeschlossene 'Leserschaft', sondern bei den Werken selbst handelt es sich um künstlerische Aussagen, die über das Zeitgebundene der aktuellen Propaganda hinausragen.“

Waren die Kompositionen von Schütz, Scheidt und Schein schon allein durch die Wahl der von ihnen vertonten Texte, bei welchen das Lob Gottes im Vordergrund stand, einer primär propagandistischen Ausrichtung enthoben, so trifft Robinson-Hammersteins Feststellung auf das *Gaudium christianum* von Michael Altenburg nicht zu. Anders als seine Zeitgenossen ließ sich Altenburg primär von einer lutherisch-orthodoxen Polemik leiten, so daß er bei der Wahl seiner Vorlagen nicht auf die moderateren Texte der Erfurter Instruktion – die für die Lesungen des Gottesdienstes in Tröchtelborn wohl bindend sein konnte, nicht aber für die Figuralmusik –, sondern auf die der lutherischen Orthodoxie verhaftete Dresdner Ordnung zurückgriff. Dabei beschränkte er sich nicht auf eine bloße Übernahme der Texte, sondern legte diese auch – sei es durch den einleitenden Chorsatz oder die Kombination von Offb. 14 mit dem Spottlied Kielmanns – im Sinne der Dresdner

⁴⁹ Robinson-Hammerstein (wie Anm. 1), S. 474.

Instruktion und damit auch im Sinne der orthodox-lutherischen Dogmatik eines Johann Gerhard aus.

Altenburgs Beitrag zum Reformationsjubiläum des Jahres 1617 ist – im Vergleich etwa zu Schütz – wohl kaum der aus künstlerischer Sicht „bedeutendste“, er ist in der Sphäre der Figuralmusik aber sicherlich einer der engagiertesten und ermöglicht einen Einblick in die Verflechtung von musikalischem und theologischem Denken des frühen 17. Jahrhunderts, die bei einer ausschließlichen Beschäftigung mit den „großen“ Meistern der Zeit allzu leicht aus dem Blick gerät.

Ergänzung zur Bibliographie der Werke Altenburgs

Bei meinen Forschungen zur mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts entdeckte ich eine bisher unbekannte Komposition Michael Altenburgs, die 1637 zum Tod der Pfarrersfrau Magdalena Wagner entstand und sich in einer Akte über die Pfarrer und Diakone der Erfurter Andreas- und Mauritius-Gemeinde fand⁵⁰. Das fünfstimmige, in Einzelstimmen gedruckte Stück⁵¹ trägt den Titel:

SYMBOLUM
oder
Stündliches Gebet /
Der
Weyland / Ehrenreichen / Tugentsamen vnd
recht Gottesfürchtigen Frawen
Magdalenen
Deß
Ehrwürdigen / Vorachtbarn
vnd Wohlgelarten Herrn
M. SAMUELIS
Wagners / *Pastoris* zu S. *Andreae* in
Erfurd / hertzliebsten HaußEhre
Welche auß diesem betrübten Jammerthal gangen /
[...]
Aus schuldiger *Condolents* mit
füfff Stimmen *orniret*
Durch
M. Michaelem Altenburgium
S. ad D. Bonif. Pastorem
Erfurd /
Getruckt bey Martin Spangenberg. Im Jahre / 1637

Altenburg komponierte das kurze Stück in den letzten Monaten seines Dienstes als Pfarrer an der Bonifatius-Kirche in Sömmerda, den er seit 1621 versah. Noch im selben Jahr flüchtete er, da die Durchzüge, Einquartierungen und Plünderungen von Soldaten in seiner Gemeinde überhand nahmen, „mit Hinterlassung alles sei-

50 Stadtarchiv Erfurt 1-1 X B I, 1; in: *Acta miscellanea betr. der Gemeinden S. Andreae und S. Mauriti Pastoren und Diaconen 1667-1771*.

51 Besetzung: Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor, Bassus.

nes Vermögens [...] nach Erfurt“⁵² und hatte dort zunächst für etwa ein Jahr das Amt des Diakons an der Andreas-Kirche inne, bevor er von 1638 bis zu seinem Tod im Jahre 1640 Pfarrer dieser Gemeinde war.

Bei der Verstorbenen handelt es sich um Magdalena Wagner geb. Voigt (1588-1637), die Frau des Pfarrers an der Erfurter Andreas-Kirche, Samuel Wagner⁵³. Wagner versah dieses Amt seit 1615 und starb selbst nur ein Jahr später als seine Frau. Sein Nachfolger wurde – wie bereits erwähnt – Michael Altenburg.

Der Text der Komposition ist sehr nüchtern gehalten und unterscheidet sich in seiner Diktion deutlich von vielen anderen Begräbnisgesängen der Zeit, die in barockem, „blumigem“ Vokabular die Eitelkeit und Vergänglichkeit der Welt der eschatologischen Hoffnung auf das Reich Gottes gegenüberstellen. Der von Altenburg verwendete Text weist dagegen die Form eines Gebets auf, das, endend mit der für liturgische Gebete charakteristischen Schlußformel „vmb deines lieben Sohnes JEsu Christi willen“⁵⁴, um ein christliches Leben, Sterben und die Auferstehung von den Toten bittet, ohne dabei in irgendeiner Weise das gegenwärtige Leben (positiv oder negativ) zu qualifizieren:

„Lieber Gott / verleihe mir ein seelig Stund Christlich zu leben vnd selig zu sterben / vnd frölich am jüngsten Tage aufzustehen vnd mit dir in den Himmel einzugehen / vmb deines lieben Sohnes JEsu Christi willen / Amen.“

Einzig auf dem Titelblatt des Druckes kommt das Verständnis der Welt als „Jammerthal“ zum Ausdruck.

Die besondere Bedeutung dieses Stückes liegt darin, daß es sich bei ihm wohl um die letzte gedruckte Komposition Altenburgs handelt. Nach seinem Beitrag zu Burckhard Grossmanns Sammlung *Angst der Hellen und Friede der Seelen* (Jena 1623)⁵⁵ war bisher keine spätere Publikation bekannt⁵⁶.

52 Just Christoph Motschmann, *Erfordia Literata oder Gelehrtes Erffurth* [...] 5. Sammlung, Erfurt 1731, zitiert nach Ad. Auberlen, *Michael Altenburg, 1584-1640. Ein Beitrag zu seiner Biographie*, in: MfM 11 (1879), S. 185-195, hier S. 188.

53 Ihre Leichenpredigt ist ebenfalls erhalten; sie befindet sich in der Stolbergschen Leichenpredigtsammlung (Nr. 22625, dort unter ihrem Mädchennamen Voigt) und enthält u. a. eine Predigt des Erfurter Theologieprofessors Johann Matthäus Meyfahrt.

Es wäre sicherlich verfehlt, die Komposition Altenburgs biographisch zu interpretieren, trotzdem sei hier erwähnt, daß Magdalena Wagner am 16. Juni 1637, nur zehn Tage nach dem Tod von Altenburgs eigener Frau Catharina, starb. Vgl. zu den biographischen Daten Martin Bauer, *Evangelische Theologen in und um Erfurt im 16. bis 18. Jahrhundert. Beiträge zur Personen- und Familiengeschichte Thüringens*, Neustadt an der Aisch 1992 (= Schriftenreihe der Stiftung Stoye der Arbeitsgemeinschaft für mitteldeutsche Familienforschung e.V. 22), S. 76 (Altenburg) und S. 322 (Wagner).

54 Es ist nicht auszuschließen, daß Altenburg auf ein bereits existierendes Gebet zurückgriff und es vertonte.

55 Die Sammlung liegt in einer Neuedition durch Christoph Wolff und Daniel R. Melamed vor: *Anguish of Hell and Peace of Soul. Angst der Hellen und Friede der Seelen*, compiled by Burckhard Grossmann (Jena, 1623). A Collection of Sixteen Motets on Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz, and others, Cambridge (Mass.) 1994 (= Harvard Publications in Music 18). Altenburgs Stück steht auf S. 102-124.

56 Bei den drei 1641 in Caspar Cramers *Animae sauciatae medela* abgedruckten Stücken handelt es sich um den Reprint älterer Sätze Altenburgs.

„Dafne“ und kein Ende:

Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlt erste deutsche Oper¹

von

ELISABETH ROTHMUND

I

Die Frage, ob Heinrich Schütz eine Oper komponiert habe, ist in der Forschung noch immer heißumstritten. In der Tat stellt sie eines der faszinierendsten Themen im facettenreichen Schaffen des Dresdner Hofkapellmeisters dar, faszinierend vielleicht schon deshalb, weil sie aufgrund des nur sehr spärlich vorhandenen Materials zur Legende, ja sogar zum Mythos heranreife – oder dazu gemacht wurde – und sich trotz einschlägiger Arbeiten immer noch einer eindeutigen Interpretation zu widersetzen scheint².

Die Intention, die der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegt, ist es jedoch nicht, eine eindeutige, geschweige denn eine endgültige Antwort auf diesen heiklen Fragenkomplex und speziell auf die Frage, was denn nun wirklich im April 1627 in Torgau zur Aufführung gelangte, zu geben; dies wird man im aktuellen Stand der Dinge wohl noch lange nicht in Erfahrung bringen können, und vielleicht ist es auch nicht das Wichtigste. Unserer Überzeugung nach muß ein anderer Ansatzpunkt gesucht werden. Das Unternehmen um die *Dafne* ist in einen weiter angelegten Kontext einzubetten, wohin es ja auch durch die Wahl des Dichters Martin Opitz, an den sich Schütz wandte, gehört: in die Auseinandersetzung um die Schaffung einer eigenständigen deutschen Literatur von europäischem Standard. Denn das war damals das große Anliegen des schlesischen Dichters, der ausgerechnet in der zweiten Hälfte der 1620er Jahre, also unmmittelbar vor der Entstehung der *Dafne*, sein Programm für die Errichtung einer deutschen Kunstdichtung erarbeitete und es auch sofort in beispielgebender Weise selber zu verwirklichen anfang.

Auf dem Spiel stand die Schaffung einer vollständigen nationalsprachlichen Literatur, wozu die Festlegung der theoretischen Grundlagen genauso gehörte wie die praktische Ausgestaltung richtungsweisender Vorbilder für die drei Hauptbereiche jeder ansehnlichen Literatur: Lyrik, Drama und Prosa. Dies geschah zunächst

1 In diesem Beitrag werden in stark gekürzter Fassung Ergebnisse einer breiter angelegten Arbeit zum Thema Kulturpatriotismus bei Heinrich Schütz und speziell zu den Beziehungen des Komponisten zur damaligen dichterischen Welt wiedergegeben (Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585-1672). Conscience identitaire allemande et patriotisme culturel, entre musique et littérature*, Diss. phil. Paris 1994).

2 Zum Stand der Diskussion siehe z. B. Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 169. Siehe auch Markus Engelhardt (Hrsg.), in *Teutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/Main u. a. 1996 (= Perspektiven der Opernforschung 3), darin die Beiträge von Wolfram Steude, *Zur Frage nach einer deutschen Monteverdi-Rezeption im 17. Jahrhundert*, S. 227-242, und von Michael Heinemann, *„Eine absonderliche Art der Composition“*. *Zur Gestaltung von Rezitativen in musikdramatischen Werken von Heinrich Schütz*, S. 195-210.

in Form von Übersetzungen und Übertragungen fremdländischer Vorlagen, die dann zur Produktion deutscher Originale anregen sollten.

In Arbeiten, welche die Oper in bezug auf die Literaturgeschichte untersuchen, wurde bisher der Schwerpunkt hauptsächlich auf den lyrischen Charakter der frühen deutschen Oper gelegt, d. h. auf die Rezeption und Aneignung des italienischen Madrigalverses. Wie grundlegend gerade diese Suche nach dem geeigneten Versmaß ist, wird hier nicht im geringsten bestritten. Damit wird aber nur ein Aspekt des Operntextbuches (wenngleich im Hinblick auf die Vertonung der wesentlichste) erfaßt. Ein weiteres Merkmal des Librettos – das vielleicht deswegen wenig Beachtung fand, weil es so offensichtlich erschien, daß man dahinter nichts Relevantes vermutet hat – ist sein dramatischer Charakter, wodurch sich eine Berührungsstelle mit der Geschichte des deutschen Theaters ergibt. Die Arbeit an *Dafne*, später auch an *Judith* fällt ja mitten in Opitz' Bemühungen um die Schaffung, d. h. die theoretische Bestimmung und die förmliche Ausgestaltung eines deutschen Kunstdramas und muß konsequenterweise im Zusammenhang damit untersucht werden. Opitz' Bemühungen reichen von der ersten Definition im *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) bis zur *Antigone*-Übersetzung im Jahre 1636.

Unserer Überzeugung nach kann man die Auseinandersetzung um die Oper nur dann verstehen, wenn man sie nicht als eigenständiges, d. h. in sich geschlossenes Phänomen (und vorrangig als Objekt ausschließlich musikwissenschaftlicher oder verstechnischer Analyse) betrachtet. Vielmehr kann erst dann der Ansatz einer Antwort gefunden werden, wenn man sie in den weiterverzweigten Kontext ihrer Entstehung zurückverlegt, d. h. wenn man sie auch vom gesamtliterarischen Standpunkt aus betrachtet. Anzusiedeln ist die Oper im Überschneidungsbereich von Musik und Literatur, einem Bereich, der zwar eigene Gesetze hervorbringt, von den ihm übergeordneten Bereichen jedoch nicht abzukoppeln ist. Auch in seiner librettistischen Tätigkeit konnte Opitz von seinen übrigen, streng literarischen (also von der Musik unabhängigen) Vorstellungen nicht abstrahieren, und gerade die müssen nun stärker berücksichtigt werden.

Im Folgenden geht es also nicht so sehr darum zu sagen, ob *Dafne* eine Oper war oder nicht, und was für eine, sondern vielmehr um mögliche Antworten auf folgende Fragen: Was hat Schütz genau machen wollen? Wie ist er vorgegangen und warum? Warum wandte er sich ausgerechnet an Opitz, ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt, aus welchen Gründen und mit welchen genauen Erwartungen? Warum erklärte sich Opitz seinerseits zur Zusammenarbeit mit einem Musiker bereit? Aus welchen Gründen hat er sich darauf eingelassen, dem Komponisten auf einem un bebauten und für Deutschland zumindest noch unbeschilderten Weg zu folgen? Was konnte er sich von der gemeinsamen Arbeit mit dem Vertreter einer anderen Kunst, für die er sonst nicht sehr viel übrig hatte, erhoffen? Wie ist er vorgegangen und warum? Und schließlich: Zu welchen Ergebnissen – positiven oder negativen – hat diese Zusammenarbeit geführt und warum?

Nicht nur Heinrich Schütz' Weg auf der Suche nach der deutschen Oper soll also hier nachgezeichnet werden – denn es besteht für uns kein Zweifel, daß ihm bereits sehr früh daran gelegen war, die italienische Oper, in welcher Ausprägung auch immer, in die muttersprachliche Kultur einzuführen, in diesem Fall speziell in die musikalisch-literarische Szene des schlesisch-sächsischen Raumes. Auch die beiden Zweige der Literaturentwicklung sollen verfolgt werden, mit denen diejenige

der Oper untrennbar verwachsen ist. Die Analyse des gesamten Theaterschaffens von Martin Opitz vor dem Hintergrund der Suche nach dem deutschen Kunstdrama, die Aufdeckung des verhältnismäßig gattungsfremden Charakters der zwei Operntextbearbeitungen sowie die Frage nach den Ursachen der mißlungenen Rezeption des italienischen Madrigalverses durch den schlesischen Dichter sollen dazu verhelfen, das nachzuzeichnen, was sich letztendlich als die Chronik eines Scheiterns erweist.

Um etwaige Einwände von vornherein zu entkräften, sei der Rahmen der vorliegenden Untersuchung noch einmal explizit abgesteckt: Anzusiedeln ist sie nicht so sehr im Bereich der Musikwissenschaft als vielmehr in dem der Literatur- bzw. der Kulturgeschichte. Folglich bleibt der Prozeß des Komponierens hier unberücksichtigt, erstens, weil es unsere Kompetenz überschreiten würde und von fachkundigen Forschern grundlegende Beiträge zu diesem Thema vorliegen, zweitens aber auch, weil die streng musikgeschichtliche und –wissenschaftliche Analyse, solange die Partituren als verschollen gelten müssen, in eine relative Aporie zu münden scheint, aus der vielleicht nur eine fächerübergreifende Diskussion heraushelfen kann. Die zuletzt von Wolfram Steude nachdrücklich vertretene These, *Dafne* und *Judith* seien lediglich Sprechstücke mit musikalischen Einlagen gewesen³, bringt in unseren Augen nur eine Teilantwort, denn weder in die Entwicklung der deutschen Literatur noch in das dichterische Schaffen von Martin Opitz lassen sich diese Texte naht- und problemlos einfügen. Daß zum Schluß hier eine andere Dimension – nämlich die des literarischen Theaters – in die Debatte gebracht wird, geschieht in der Absicht einer Abgrenzung von musikwissenschaftlichen wie von germanistischen Arbeiten, die sich zu ausschließlich mit der Rezeption des Madrigalverses befassen und auch deswegen unbefriedigend bleiben, weil sie zwar die Diskrepanz zwischen Original und deutscher Nachbildung feststellen, nicht aber weit genug nach den Ursachen derselben fragen. Beiden Forschungsgebieten verdankt jedoch der vorliegende Beitrag vieles: die wertvollsten Anregungen.

II

Bevor wir ins Detail gehen, seien hier in gedrängter Form die Hauptpunkte unserer Auffassung wiedergegeben.

1. *Dafne* war zunächst das Ergebnis einer privaten Initiative von Heinrich Schütz, August Buchner und Martin Opitz. Erst in einer zweiten Phase wurde sie, eher zufällig, mit Feierlichkeiten am Dresdner Hof verbunden⁴.

2. Als Ergebnis der Zusammenarbeit des führenden deutschen Komponisten und eines der damals berühmtesten deutschen Dichter, der gerade dabei war, die deutsche Literatur zu erneuern, sollte sie dazu dienen, den Deutschen (vornehmlich der höfischen Welt, auf deren Unterstützung ein solches Projekt angewiesen war) ein Exempel dessen zu geben, was eine deutsche Oper nach italienischem Vorbild

³ Vgl. Steudes in Anm. 2 genannte Arbeiten.

⁴ Die Hochzeit der sächsischen Prinzessin Sophie-Eleonore, der Tochter des Kurfürsten Johann Georg I., mit dem jungen Landgrafen von Hessen-Darmstadt im April 1627. Siehe auch Jörg-Ulrich Fechner, *Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627. Überlegungen im Hinblick auf die „Dafne“-Oper von Schütz und Opitz*, in: SJB 10 (1988), S. 14.

sein konnte⁵, und im Idealfall auch dazu, als Paradigma diese Gattung – die deutsche Oper – zu begründen.

3. *Dafne* entsprach einem spürbaren und größtenteils auch nachweisbaren Willen zur Oper, der bei Heinrich Schütz bis in die Zeit des ersten Venedig-Aufenthalts in den Jahren 1609-1611 zurückreicht und sich bis in die 1640er, wenn nicht gar in die 1650er Jahre nachzeichnen läßt. So kann sie nur als Oper, d. h. als „durchkomponierte, szenisch dargestellte dramatische Handlung“⁶ intendiert worden sein, wie auch immer sie im konkreten Fall aufgeführt wurde.

4. Daß sie jedoch die Gattung der Oper in Deutschland nicht zu begründen vermochte, und daß sämtliche Schützschen Opernversuche letztlich als gescheiterte anzusehen sind, ist auf vielfältige und vielschichtige Gründe zurückzuführen. Genannt seien hier einerseits Gründe historischer, politischer, soziologischer und im weitesten Sinne kunstgeschichtlicher Natur⁷, andererseits aber auch werk- bzw. projektimmanente Gründe, mit denen wir uns im folgenden besonders beschäftigen werden. Ein Teil der Verantwortung für das Scheitern lag vermutlich bei Schütz selbst, in seinem vielleicht zu starken und etwas übereilten Drang danach, eine – wenn nicht gar die erste – deutsche Oper zu schaffen. Damit verbunden, aber gewichtiger sind dann Gründe literarischer bzw. literaturgeschichtlicher Natur, die in der Entwicklung der deutschen Lyrik und des deutschen Dramas ebenso wie in der damit eng zusammenhängenden Haltung und Persönlichkeit Martin Opitz' zu finden sind.

Schütz hat sich bereits sehr früh für Werke interessiert, die Vokal- und Instrumentalmusik und szenisches Handeln miteinander verbanden⁸. Besondere Marksteine auf diesem Wege sind natürlich *Dafne* (1627) und die Ballett-Oper *Orpheus und Euridice* aus dem Jahre 1638 (zu einem Text von August Buchner), es gehören aber in diesen Zusammenhang auch das „große Beylager“, das 1634 in Kopenhagen stattfand – obwohl dort keine Oper aufgeführt wurde –, und Martin Opitz' 1635 veröffentlichtes *Judith*-Schauspiel, das größtenteils auf einem italienischen Opernlibretto beruht⁹ und somit als zumindest opernhafter Text anzusehen ist. Ein bedeutender Wendepunkt auf der Suche nach der deutschen Oper ist ohne Zweifel die zweite Italienreise, die Schütz 1628/1629 unternahm, doch muß *Dafne* als erste Frucht eines Prozesses betrachtet werden, der schon auf das Jahr 1617 zurückgeht und damit zugleich ein noch früher entwickeltes Interesse des Komponisten erkennen läßt. Dieses Interesse für opernhafte oder opernähnliche Werke stammt nämlich nicht, wie meistens aufgrund einer einseitigen Interpretation seines an den

5 Genannt seien hier als mögliche Vorbilder Werke von Peri (*Dafne*, *Euridice*) und Gagliano (*Dafne*), beide Vertreter der florentinischen Oper, und eventuell auch schon die ersten Opern von Claudio Monteverdi. Die Vermutung, *Dafne* hätte mit dem „italienischen Opernstil von 1610“ (und nicht etwa erst von 1625 oder 1630) vieles gemeinsam gehabt, wurde übrigens schon von Hans Heinrich Borchardt geäußert (*Beiträge zur Geschichte der Oper und des Schauspiels in Schlesien bis zum Jahre 1740*, in: Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens 43 (1909), S. 217-242, besonders S. 233).

6 Steude, *Heinrich Schütz* (wie Anm. 2), S. 170.

7 Gemeint ist hier in erster Linie die Entwicklung der Hoffeste und besonders des Balletts, schon in den späten 1630er Jahren.

8 Der Tanz kann ebenfalls miteinbezogen werden.

9 *Giuditta* von Andrea Salvadori, vertont von Marco da Gagliano (1626).

Hamburger Agenten Friedrich Lebzelter gerichteten Briefes vom 6./16. Februar 1633 angenommen wird, erst aus der Zeit der zweiten Venedig-Reise, sondern muß bereits in der Zeit des ersten Venedig-Aufenthalts bei Gabrieli angesiedelt werden. Aus dem Brief an den Kurfürsten, den Schütz im November 1628 bei seiner Ankunft in Venedig schrieb, geht hervor, daß er schon vor dieser Zeit Kenntnis von Bühnenmusikalischen Werken gehabt haben muß: „Immassen ich dan vorspüren thue, das von der zeit an, da ich hiebevorn das erste mahl dieser örter gewesen binn, Sich dieses gantze werk sehr geendert vndt die Jenige Music welche zu fürstlichen Taffeln, Comedien Balleten vndt derogleichen representationen dinlichen ist, sich itzo merklichen verbessert vndt zugenommen hatt [...]“¹⁰. Eine solche Bestandsaufnahme verrät angesichts der eindeutigen Formulierung („geendert“, „verbessert“, „zugenommen“) notwendigerweise eine frühere Kenntnis der Dinge. Schütz hat in den Jahren 1609-1611 in Venedig zumindest von der Existenz der ersten Opern gewußt, und wenn nicht selber Aufführungen beigewohnt, so doch bestimmt einen Blick in die eine oder andere Partitur geworfen¹¹.

Auch in seinem Werk sind die ersten Versuche im Bereich des „musikalischen Theaters“ sehr früh zu verzeichnen, nach unserer Ansicht schon in den ersten Dresdner Jahren, als der Komponist die Texte zu größeren weltlichen Werken dieser Art noch selber schrieb, etwa beim Besuch des Kaisers Matthias 1617 oder zum Geburtstag des Kurfürsten 1621¹². Für sämtliche danach komponierten Werke jedoch (ob es sich um kleinere Werke madrigalischer Art oder um größere der Bühnenmusik handelt) wandte sich Schütz stets an anerkannte Dichter: Martin Opitz, August Buchner und vielleicht auch – später – David Schirmer.

Besonders markant sind die in den Jahren 1617 und 1621 entstandenen Werke (zu denen die Musik verschollen ist) bestimmt nicht. Sie verdienen in diesem Zusammenhang nur deswegen genannt zu werden, weil es scheint, als werde in ihnen schon spürbar, wie Schütz beginnt, sich über textierte Bühnenmusik Gedanken zu machen. Die Wahl der Thematik (in zwei Fällen steht Apollo im Mittelpunkt, der Gott der Musik und der Dichtkunst) erlaubte ja im Werk selbst eine Aussage über das Werk, die auch nicht ausblieb: Hervorgehoben sei hier der Nachdruck, mit welchem die Figuren den innovativen Charakter der Stücke betonen¹³. Selbstverständlich handelt es sich zum Teil um einen üblichen Topos, aber die bei solchen Anlässen erforderliche Rhetorik vermag nicht alles zu erklären, und in diesen Texten schimmert doch schon etwas wie die Suche nach dem adäquaten Text durch. Schütz war kein Dichter, maß sich auch nicht an, einer zu sein, und seine Verse sind sehr mittelmäßig; nicht zu übersehen ist jedoch die Suche nach der größtmöglichen metrischen Vielfalt, z. B. in der Wahl unterschiedlicher Strophenformen. So kommt in der *Glückwünschung der Musen* kein einziges Strophenmuster zweimal vor.

10 Schütz GBr, S. 96.

11 Zumindest Monteverdis *Orfeo* war 1609 in Venedig veröffentlicht worden, und es ist nicht auszuschließen, daß Schütz auch von den ersten florentinischen Opern hörte. Entdeckt hat er auf jeden Fall diesen Typ der Bühnenmusik bzw. deren Existenz nicht erst 1628.

12 *Wunderlich translocation Des Weitberühmbten vnd fürtrefflichen Berges Parnassi* (1617); *Neptun und die Elbnympfen* (1617); *Glückwünschung des Apollinis und der Neun Musen* (1621).

13 „Apollo, mit den Musis sein / Auff dem Parnasso stimmt ein / Spielt ein Intrad auff neue art / Deßgleichen nie gehört sonst ward [...]“ (Schütz GBr, S. 42).

„Mit fleis / mit fleis / mit allen fleis / ein Liedlein gut zusammen accordiret, | Auff neue art / auff neue weis / dem Herren gros sämtlich congratuliret.“ (Schütz GBr, S. 53.)

Seit der Mitte der 1620er Jahre hört Schütz auf einmal auf, seine Texte selber zu schreiben¹⁴, was sehr genau mit dem Auftreten von Martin Opitz auf der deutschen literarischen Szene zusammenfällt – Martin Opitz, der sehr schnell zum „Vater der deutschen Dichtung“ wurde und sich innerhalb einer kurzen Zeitspanne mit drei grundlegenden Veröffentlichungen einen Namen machte: dem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), den *Deutschen Poemata* und der Übersetzung der *Trojanerinnen* (beide 1625). Unmittelbar danach wendet sich Heinrich Schütz an den kurz vorher auch vom Kaiser gekrönten Dichter, und das erste Ergebnis dieser Zusammenarbeit ist eben *Dafne*, die sich zumindest textmäßig von den Werken aus Schütz' frühen Dresdner Jahren grundsätzlich unterscheidet: Erstmals handelt es sich nicht um einen eigens geschriebenen Text, sondern um die Bearbeitung eines italienischen Opernlibrettos, was unmißverständlich auf eine bestimmte Absicht hindeuten muß, nämlich die Einführung der italienischen Oper in Deutschland bzw. die Eindeutigung dieser Gattung.

Das heute noch vorhandene Quellenmaterial zu *Dafne*, das auch einen Einblick in die zeitgenössische Rezeption von deren Aufführung gewährt, ist gewiß unvollständig und wenig explizit, deutet aber unmißverständlich darauf hin, daß es sich nicht um ein gewöhnliches Stück des Sprechtheaters gehandelt hat. Heranzuziehen sind hier einerseits die Titelseite des Textbuches, andererseits verschiedene Berichte über die Aufführung selbst.

Auf der Titelseite der Erstausgabe erklärt Opitz, daß *Dafne* „durch Heinrich Schützen / Churfürstl. Sächs. Capellmeister Musicalisch in den Schawplatz zu bringen“ war¹⁵. Trotz der Unschärfe der Angabe werden hier die Anwesenheit der Musik und diejenige Heinrich Schütz' dokumentiert, doch wird dessen Rolle nicht näher bestimmt: Trat er als Komponist oder lediglich als Kapellmeister auf? „Musikalisch in/auf den Schawplatz bringen“ heißt zunächst, mit einem Anteil an Musik aufführen, der (aus welchen genauen Gründen auch immer) besondere Erwähnung verdient. Es sei daran erinnert, daß Opitz diese Formulierung bis zur letzten Gesamtausgabe seiner Werke 1644 beibehielt, was zwar keinen expliziten Rückschluß erlaubt, wohl aber bedeutet, daß es sich nicht nur um etwas Besonderes in bezug auf das Verhältnis Text/Musik handeln sollte, sondern auch tatsächlich gehandelt hat¹⁶. Natürlich muß auch berücksichtigt werden, daß Opitz den Text (abgesehen vielleicht von der Erstausgabe) als ausschließlich literarisches Werk veröffentlichte, nicht als Textbuch, d. h. als Vertreter einer besonderen und bereits defi-

14 Einzige und verständliche Ausnahme ist die Komposition zum Tode seiner Ehefrau: *Mit dem Amphion zwar* (SWV 501).

15 Zitiert wird nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Wrocław (Signatur: 355086). In den späteren Ausgaben (1629, 1644) heißt es dann im Perfektum: „[...] durch Heinrich Schützen im 1627. Jahre musikalisch auf den Schawplatz gebracht ist worden“. Die Ausgabe von 1629 wird nach dem Exemplar der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel zitiert, Signatur: 75.1. Poet., S. 13; die Ausgabe von 1644 nach: Martin Opitz, *Weltliche Poemata 1644* (Faks. hrsg. von Erich Trunz, Tübingen 1967), 1. Teil, S. 104.

16 Ein Einwand sei hier entkräftet: In einem Brief an Buchner vom 1. Oktober 1627 schreibt Opitz zwar, er wisse noch nicht, ob die Aufführung stattgefunden habe oder nicht: „Drama in nuptias Torgenses, si hoc factum fuit, vidisse te nollem [...]“ (zitiert nach Ludwig Geiger [Hrsg.], *Mitteilungen aus Handschriften. Beiträge zur deutschen Litteraturgeschichte*, H. 1, Leipzig 1876, S. 8). Dies ist aufgrund seiner diplomatischen Tätigkeit und seiner Reisen gut möglich. 1629 und 1644 aber muß er es gewußt haben (siehe auch Anm. 15).

nierten Mischgattung. Demnach urteilte er nach literarischen, nicht aber nach musikalischen Kriterien: Sein Ziel war es nicht (und konnte es auch nicht sein), auf der Titelseite die Art und Weise zu bestimmen, wie Text und Musik miteinander verbunden waren, betonen konnte er nur, daß sie es waren.

Die zeitgenössische Berichterstattung ist zwar nicht viel ausführlicher, da an ihr meistens keine fachkundigen Schreiber beteiligt waren, dennoch ist ihr einiges zu entnehmen, was die These unterstützt, *Dafne* sei eindeutig als Oper intendiert gewesen. Wenn die Dokumente aus dem Hessischen Staatsarchiv Darmstadt es nicht ermöglichen, die Aufführung des 13. April von denjenigen der anderen Tage zu unterscheiden, da in allen Fällen lediglich verzeichnet wird, es wäre „Comedie gespielt“ oder „agirt“ worden¹⁷, so sind die Dresdner Quellen aufschlußreicher, vielleicht weil man im Vorfeld besser informiert war und ahnte, daß sich etwas Besonderes ereignen würde. Dort wird eine „Musicalische Comoedie“ bzw. eine „von der Churfürstlichen Cantorey“ gehaltene „Sing Comoedi“¹⁸ erwähnt. Über diese heute noch zugänglichen Quellen hinaus weist Moritz Fürstenau¹⁹ noch auf ein anderes Hoftagebuch hin, das bisher trotz zahlreicher Bemühungen nicht auffindig gemacht werden konnte, dennoch eine weitere, nicht uninteressante Schilderung des Geschehens bietet. Dort heißt es: „den 13. [April] agirten die Musicanten musicaliter eine Pastoral Tragicomoedie von der Daphne“.

Aus alledem geht folgendes hervor:

1. *Dafne* war ein dramatisches Werk mit verhältnismäßig glücklichem Ausgang („Comoedie“, „Tragicomoedie“) und hohem musikalischen bzw. gesungenen Anteil („musikalische Comoedie“, „Sing Comoedie“).

2. Aufgeführt wurde sie nicht von irgendwelchen Schauspielern, sondern von „Musicanten“, womit vornehmlich Sänger gemeint sind, da ja die „Churfl. Cantorey“ – und nicht etwa die Kapelle – besondere (ja ausschließliche) Erwähnung findet.

3. Auch die Art der Aufführung rief besondere Aufmerksamkeit hervor: So wird ausdrücklich betont, es habe sich um eine musikalische Aufführung gehandelt, und der Terminus der nicht nachweisbaren Quelle von Fürstenau scheint ebenfalls unmißverständlich darauf hinzuweisen, wie nun *Dafne* aufgeführt wurde, nämlich musicaliter, d. h. mittels der Musik, genauso wie ähnlich geprägte, damals gebräuchliche Termini darauf hindeuten, daß Werke für Instrumental- oder Vokalbesetzung bestimmt sind (instrumentaliter, vocaliter).

Diese Angaben stimmen übrigens überein mit derjenigen der Opitzschen Titelseite sowie mit derjenigen Carlo Farinas in der Fußnote zu einer anlässlich der Torgauer Feierlichkeiten komponierten Gagliarde: „rappresentata in musica“²⁰. Die

17 Fechner (wie Anm. 4), S. 21.

18 Hofjournale, 13. April 1627: „Habenn die Chur= vndt Fürstlichen Personen ein Bogenschießen gehalten, vndt vffn Abend der Musicalischen Comoedien zugehörrt.“ (Staatsarchiv Dresden, zitiert bei Steude, *Heinrich Schütz* [wie Anm. 2], S. 172.) – Heiratsacten, 13. April 1627: „Nach der Abendmalzeit wurde eine Sing Comoedi von der Churfl. Cantorey gehalten.“ (Staatsarchiv Dresden, Loc. 8674, S. 57 a-b.)

19 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861, S. 98.

20 „Questa Gagliarda e stata sonata & cantata in Ecco, sopra le nozze dell Eccellentiss^{mo}. Sig^r. Landgravia d'Hassia, quando fu rappresentata in Musica la Comedia Della Dafne à Torga“, zitiert bei Manfred Fechner, *Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik*, in: SJB 18 (1996),

Hauptart des Vortrages scheint also, im Unterschied zu anderen damals aufgeführten Komödien, die Musik bzw. der Gesang gewesen zu sein, sonst hätte man es nicht für nötig erachtet, die Kantorei als allem Anschein nach einzige Ausführende zu nennen. Ist aber die Musik bzw. der Gesang der zumindest vorwiegende Modus der Aufführung gewesen, so kann das nur heißen, daß man sich *Dafne* nicht als ein Werk vorzustellen hat, in welchem der gesprochene Text die Basis bildete – was wäre das wohl für ein gesprochenes Stück gewesen, für das Schütz den berühmten Opitz bemüht hätte und das dann von Sängern hätte aufgeführt werden sollen? – und die Musik lediglich ein Akzidens war. Wäre es doch so gewesen, hätte man nicht die Kantorei als Ausführende genannt, denn es ist unvorstellbar und entspricht auch dem damaligen Gebrauch nicht, daß Musiker als Komödianten für gesprochenes Theater auftraten. Hätten sie aber nur eine kleinere Rolle gehabt – das Singen der Chöre etwa oder der strophischen Lieder –, so hätten sie nicht solche Berücksichtigung gefunden und die „Spieler“ dermaßen in den Hintergrund gedrängt, daß diese nicht einmal genannt werden.

Wäre *Dafne* doch eine Art Singspiel gewesen, so müßte das heißen, daß der gesungene Text im Verhältnis zum gesprochenen eindeutig überwog. Über die Art des Gesanges wird freilich hier nichts ausgesagt²¹, es kann also aus all diesen Angaben nicht mit letzter Sicherheit geschlossen werden, ob es sich bei *Dafne* um eine Oper im „stile recitativo“ gehandelt hat oder nicht. Dies aber bedeutet wiederum nicht zwangsläufig, daß das ganze Vorhaben mit der Oper als Gattung nichts zu tun hatte: Zwischen dem gesprochenen Theater, ob mit musikalischen Einlagen oder ohne, und der perfekten rezitativischen Oper gibt es noch Raum genug für Versuche und unvollkommene Realisierungen. Was jedoch unserer Ansicht nach nicht bestritten werden kann: *Dafne* war keine gewöhnliche Aufführung des Sprechtheaters, sondern eine Vorstellung, in der Gesang und Theater auf eine ganz

S. 109-122, dort besonders S. 120-121. Der Ausdruck „rappresentata in musica“ wurde bei den Italienern zur Bezeichnung von Werken verwendet, die eindeutig als Opern zu gelten haben, vgl. etwa „La Favola d’Orfeo, rappresentata in musica“ (Titelseite des Erstdrucks des Librettos von *L’Orfeo* 1607), „*L’Orfeo*, Favola in musica da Clavdio Monteverdi, rappresentata in Mantova“ (Titelseite des Erstdrucks der Oper 1609), „*L’Arianna*, Tragedia del Signor Ottavio Rinuccini [...] rappresentata in musica [...]“ (Titelseite des Librettos 1608).

Im Gegensatz zu Fechner glauben wir nicht, daß dieser Fußnotentext den Beweis dafür liefert, *Dafne* sei keine Oper gewesen, sondern lediglich ein Stück des Sprechtheaters mit eingefügten Gesangs- und Ballettnummern. Wenn die Gagliarde gespielt und gesungen wurde, als „musikalisch dargestellt wurde die Komödie von der *Dafne* zu Torgau“, so heißt das zunächst nichts anderes, als daß sie bei derselben Aufführung wie *Dafne* gespielt wurde. In welcher näheren Beziehung sie zu *Dafne* stand, wird hier nicht bestimmt. Daß sie sozusagen zeitgleich mit *Dafne* gespielt wurde, besagt auch nicht das Geringste über deren genaue Natur: Auch mit anderen Stücken von anderen Komponisten hätte *Dafne* eine von Schütz vertonte Oper sein oder zumindest als solche intendiert sein können. Fechner gibt selber zu, daß „Versuche, den Opitzschen *Dafne*-Text der Gagliarde zu unterlegen, [...] bislang zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt [haben]“ (S. 120). Damit ist einmal mehr bewiesen, wie locker die Beziehung zwischen der Gagliarde und *Dafne* gewesen sein muß, und daß man aus dieser Gagliarde keinerlei Rückschluß in Bezug auf *Dafne* ziehen kann. Auf jeden Fall deutet der Fußnotentext unmißverständlich auf den besonderen, ja markanten Charakter der Aufführung hin. Sonst hätte sie nicht als Bezugsereignis fungiert.

21 Anders zum Beispiel als im italienischen Libretto der *Giuditta* von Salvadori, wo es heißt: „rappresentata in musica recitativa“.

unübliche Art und Weise verbunden waren, sei es aufgrund des höheren Anteils an Musik und Gesang, sei es wegen eines für die damalige Zeit in Deutschland ungewöhnlichen Stils.

III

Auch die Analyse des Textes der *Dafne* – sei es eine formelle Analyse an sich oder eine Untersuchung innerhalb des Opitzschen Schaffens – bestätigt die Auffassung, es habe sich tatsächlich um eine Oper gehandelt oder zumindest handeln sollen. Zuvor aber müssen wir auf die erste Begegnung zwischen Heinrich Schütz und Martin Opitz zurückkommen, um den tieferen Sinn zu erschließen, der ihr zugrunde lag und die Form des *Dafne*-Textes mitbestimmte.

Der erste persönliche Kontakt zwischen Schütz und Opitz geht wohl auf den Sommer 1625 und die Vermittlung Buchners zurück. Bei ihm hielt sich Opitz gerade auf, um letzte Hand an seine Übersetzung der Tragödie *Die Trojanerinnen* von Seneca zu legen. Die Beziehung war so herzlich, daß Opitz im September 1625 Schütz ein Trostgedicht anlässlich des Todes seiner Ehefrau Magdalena Wildeck zukommen ließ²². Bemerkenswert an diesem Gedicht ist, daß dort zwar unterschwellig, doch unüberhörbar das Vorhaben einer Zusammenarbeit zwischen Dichter und Musiker mitklingt²³. Das legt den Schluß nahe, daß die Möglichkeit dazu bereits davor, d. h. eben im Sommer erwogen wurde. Die Initiative ging von Schütz aus, Buchner übernahm die Vermittlerrolle. In einem an ihn gerichteten Brief erklärte sich Opitz am 9. Juni 1626 in aller Deutlichkeit zu einer solchen Zusammenarbeit auch bereit: „Doctissimo musico Schützio, si quid a me volet, promptissime inseruiam“²⁴. Natürlich ist damit noch nicht bewiesen, daß es sich um *Dafne* gehandelt hat²⁵. Doch bedeutet Opitz' Zusage einen weiteren Schritt in Richtung auf die Verwirklichung eines gemeinsamen Projektes, das vermutlich seit dem Sommer 1625, zunächst unverbindlich, in der Luft schwebte. Daß das gemeinsame Projekt erst so spät nach der ersten Kontaktaufnahme realisiert wurde, könnte im Tod der Ehefrau von Schütz eine Erklärung finden; ihm war nach diesem Verlust zumindest für

22 Martin Opitz, *An Herrn Heinrich Schützen / auff seiner liebsten Frawen Abschied* („O Du Orpheus unsrer Zeiten [...]“), in: Opitz, *Weltliche Poemata* (wie Anm. 15), 2. Teil, S. 155.

23 Siehe dazu auch Jörg-Jochen Berns, *Orpheus oder Assaph? Bemerkungen zum biographischen Informationswert und zur ästhetischen Interpretationskraft der Epicedien auf Heinrich Schütz und dessen Familienmitglieder*, in: *SJb* 16 (1994), S. 49-66, besonders S. 60 ff. Berns hebt die Bedeutung hervor, die der Vergleich mit Orpheus haben mußte: Schütz erscheine in diesem Gedicht als ein Orpheus novus, ja gar als ein Orpheus germanicus, als Initiator einer Zusammenarbeit zwischen der neuen deutschen Musik und der neuen deutschen Dichtung. Dies sei in der letzten Strophe des Gedichts, vor allem im „wir“-Pronomen, besonders deutlich: „Wir auch wollen mit dir stimmen / | wollen Eyfrig neben dir | An die blawen Wolcken klimmen | Daß sie lebe für und für | Durch die Kunst gelehrter Saiten / | O du Orpheus unsrer Zeiten.“ Ob hier bereits die Arbeit an der Übertragung der italienischen *Dafne* oder nur das Prinzip einer Kooperation zwischen Dichter und Musiker gemeint ist, bleibt dahingestellt.

24 Opitz an Buchner, 9. Juli 1626, zitiert nach Geiger (wie Anm. 16), S. 33.

25 Anton Mayer (*Zu Opitz' Dafne*, in: *Euphorion* 18 [1911], S. 754-760) behauptet dagegen, es hätte sich nur um *Dafne* handeln können.

einige Zeit nicht mehr nach Oper und weltlicher Musik zumute²⁶. Opitz seinerseits war bis Ende 1625 mit der Arbeit an seiner Gedichtsammlung beschäftigt. Als sich dann kurz nach der von ihm erteilten Zusage ergab, daß die zunächst für den Herbst 1626 vorgesehene fürstliche Hochzeit auf das Frühjahr 1627 verlegt wurde, hat Schütz diese Zeitspanne nutzen wollen, um dem Opern-Projekt Gestalt zu geben und die Aufführung eines solchen Werkes, die ursprünglich nicht geplant war, bei den Feierlichkeiten durchzusetzen.

So wollen wir folgende Rekonstruktion wagen: Nach ersten Gesprächen im Sommer 1625 wollten Schütz und Opitz zunächst für sich versuchen, ein italienisches Textbuch ins Deutsche zu übertragen, vielleicht nur um zu ermitteln, ob und inwieweit ein solches Unternehmen überhaupt zu realisieren war. Es hat sich also zunächst um ein privates Experiment gehandelt, wahrscheinlich als erster Anlauf gedacht vor einem öffentlichen Versuch, von dem man aber damals noch nicht einmal wußte, ob und wann er stattfinden könnte. Dieses Experiment kann in der Tat nicht von Anbeginn mit den Vorbereitungen für die fürstliche Hochzeit verbunden gewesen sein, sei es nur aus zeitlichen Gründen: Die Verlobung war im Januar 1625 gefeiert und das Datum für die Hochzeit bei derselben Gelegenheit festgelegt worden. Die Zeit zwischen Opitz' Zusage im Juli 1626 und der für den Herbst desselben Jahres geplanten Hochzeit wäre eindeutig zu kurz gewesen, außerdem kann Schütz im Januar 1625 nicht die Absicht gehabt haben, für diese Zeremonie ein außergewöhnliches opernähnliches Werk zu komponieren, da er zu dieser Zeit noch über keinen Librettisten verfügte. Das zeitliche Zusammenfallen des Opitz-Schützschen Vorhabens mit dem besonderen Ereignis im Hofleben war also zufälliger Natur: Ursprünglich hatten die Suche nach der deutschen Oper und die fürstliche Hochzeit nichts miteinander zu tun. Sie berührten sich erst dann, als Schütz im Sommer 1626, kurz nach Opitz' Zusage, auch die Nachricht vom Tode des Landgrafen Ludwig erhielt, wodurch die Hochzeit auf das Frühjahr 1627 verlegt wurde. Die Zeitverhältnisse waren nun ganz andere, jetzt verfügte der Komponist über etwa acht Monate, die er zu nutzen gedachte, um aus dem privaten Experiment ein öffentliches Ereignis zu machen. Dazu motiviert hat ihn die Hoffnung, durch ein konkretes Beispiel (wie eine Aufführung) den Kurfürsten und mit ihm die geladenen Gäste für die Förderung der deutschen Oper gewinnen zu können.

Schütz hatte diese Aufführung der *Dafne* erzwingen müssen; sie war vom Kurfürsten nur geduldet, nicht aber gefördert worden²⁷. Das wird aus folgenden Argumenten ersichtlich:

1. Im Herbst 1627 wußte Opitz immer noch nicht, ob das Werk aufgeführt worden war oder nicht²⁸; vor Beginn der Feierlichkeiten stand also nicht fest, ob die Aufführung würde stattfinden können oder nicht.

2. Die Aufführung fand nach Abreise des kaiserlichen Gesandten statt, was wohl bedeutet, daß sie erst im Nachhinein hinzugefügt wurde und im engeren Rahmen der offiziellen Feierlichkeiten keinen Platz fand.

26 Siehe auch die Vorrede zum *Beckerschen Psalter* vom 6. September 1627, in dem Schütz nach eigener Aussage besonderen Trost gefunden habe (Schütz GBr, S. 79-82).

27 Vgl. dazu ausführlicher die in Anm. 1 genannte Arbeit der Verfasserin, Bd. 2, S. 461 f., besonders S. 532 ff. u. 701 ff., sowie Fechner (wie Anm. 4), S. 17 f.

28 Vgl. seinen Brief an Buchner vom 1. Oktober 1627 (oben Anm. 16 u. unten Anm. 36).

3. Daß die Erstausgabe des Textes bei David Müller in Breslau verlegt wurde und nicht in Dresden, bestätigt die Hypothese, es habe sich nicht um ein vom Kurfürsten unterstütztes Projekt gehandelt²⁹.

4. Hingegen versäumten es Schütz und Buchner 1638 nicht, zu betonen, daß *Orpheus und Euridice* mit Erlaubnis der kurfürstlichen Familie aufgeführt wurde³⁰.

Durch die Zusage von Opitz im Sommer 1626 glaubte Schütz, den Kurfürsten überzeugen zu können. In einem gewissen Sinne erscheint also die Realisierung dessen, was als erster Opernversuch in deutscher Sprache beabsichtigt war, als eine unmittelbare Folge des Todes des Hessischen Landgrafen Ludwig am 27. Juli 1626. Was nun die genaue Datierung der Übersetzung angeht, können wir Anton Mayers These nicht folgen, Opitz habe seinen Text erst im Januar 1627 geschrieben³¹. Übereinstimmend mit Marian Szyrocki und Jörg-Ulrich Fechner³² glauben wir eher, daß Opitz bereits im Sommer 1626 das italienische Libretto zur Übersetzung erhielt – sei es brieflich über Buchner oder spätestens auf der Dienstreise, die der schlesische Dichter im Auftrag des Burggrafen von Dohna im August nach Dresden unternahm –, und daß die Übersetzung bereits Ende 1626 vorlag³³. Auf dem Titelblatt der Erstausgabe ist kein Datum verzeichnet, das sich auf Drucklegung und Veröffentlichung beziehen würde. Es wird lediglich auf den noch bevorstehenden Gebrauch des Textes verwiesen, was nur eins aussagt: Veröffentlicht wurde dieser Text vor dem 13. April 1627³⁴; wie lange davor, wird aber hier nicht bestimmt.

Unterstützung findet die These, *Dafne* sei eine Oper gewesen, weiter dadurch, daß die Initiative zur Übersetzung des Librettos vom Komponisten ausging. Am 15. April 1627 erklärte nämlich Opitz in einem Brief an Balthasar Venator, er habe auf Verlangen seiner „Dresdner Freunde“ gearbeitet, die ihm eine italienische Vorlage hatten zukommen lassen³⁵. Der Brief an Buchner vom 1. Oktober bestätigt dies³⁶ und ist zudem das einzige Dokument, aus dem hervorgeht, daß tatsächlich Schütz am Ursprung des Ganzen stand.

Zusammenfassend ergibt sich aus diesen beiden Briefen Folgendes:

Heinrich Schütz ist es gewesen, der Opitz geradezu gedrängt hat, ein italienisches Libretto ins Deutsche zu übertragen. Bemerkenswert ist der sehr starke Ausdruck, den der Dichter beide Male benutzt, um die Art des Verhältnisses zwischen ihm und dem Komponisten zu bezeichnen (wo er sich doch im Juli 1626 zu einer

29 Siehe dazu auch Fechner (wie Anm. 4), S. 14f.

30 Vgl. *Cartell der Muse Calliope*, Staatsarchiv Dresden, Loc. 10554, S. 68b-69.

31 Mayer (wie Anm. 25), S. 756. Mayers Analyse stützt sich auf einen Vergleich der Widmungs- und Veröffentlichungsdaten der Werke aus den Jahren 1626-1627, berücksichtigt aber nicht, daß Arbeit am Text und Widmungsdatum nicht immer übereinstimmen.

32 Marian Szyrocki, *Martin Opitz*, München 1956 (2/1974), S. 78; Fechner (wie Anm. 4), S. 15.

33 Borchardt (wie Anm. 5, S. 229) spricht vom Winter bzw. von November/Dezember 1626.

34 Fechner zufolge (wie Anm. 4, S. 15) hat Opitz das Textbuch anlässlich der Leipziger Herbstbuchmesse fertiggestellt und es bei dieser Gelegenheit seinem Verleger überreicht.

35 Opitz an Venator, 15. April 1627: „Drama quod hic vides extortum est a me per Dresdenses qui specimen eius modi ab Italo quodam conscriptum ad me miserunt.“ Der Brief ist abgedruckt in: Alexander Reifferscheidt (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des 17. Jahrhunderts*, I: *Briefe G. M. Lingelsheims, M. Bernegggers und ihrer Freunde*, Heilbronn 1889, S. 291.

36 „Drama in nuptias Torgenses, si hoc factum fuit, vidisse te nollem, praeter cantilenas, reliqua non sunt tanti, Dandum erat Sagittario nostro, cuius amor erga me nugas istas extorsit.“ Vgl. oben Anm. 16.

Zusammenarbeit so gern bereit erklärt hatte!): „extorquere“, d. h. erzwingen, abnötigen.

Seiner deutschen Übersetzung mißt Opitz keinen großen dichterischen Wert bei. Nicht so sehr der Begriff „nugas“ scheint hier entscheidend zu sein, den Opitz auch zur Bezeichnung anderer Werke benutzt³⁷, sondern vielmehr die Tatsache, daß er es für nötig erachtet, sich gegenüber Venator für die in Deutschland allem Anschein nach sehr ungewöhnliche Form des Textes zu rechtfertigen, sowie das Argument, auf das er zurückgreift: man habe ihm eine Vorlage dieser Art („specimen eius modi“) zugeschickt. Ein höchst unerwartetes Argument unter Opitz' Feder, der ansonsten mit der Form seiner Vorlagen immer recht frei umging. In der Vorrede zu den *Trojanerinnen* z. B. beruft er sich auf die Unterschiede zwischen der lateinischen und der deutschen Sprache, um zu erklären, warum er der Form der römischen Tragödie nicht treu geblieben sei³⁸. Wenn er dagegen bei *Dafne* (und später auch bei *Judith*) zu verstehen gibt, daß er über die Form nicht frei verfügen konnte, so kann es nur heißen, daß man ihn ausdrücklich gebeten hatte, diejenige des Originals beizubehalten. Zufrieden darüber ist er jedoch nicht, wie aus dem Brief an Buchner erhellt, letztendlich gefallen ihm darin nur einzelne Stellen: diejenigen, die er „cantilenas“ nennt. Die kurze Vorrede, die er in allen späteren Ausgaben dem Text voranstellt, sowie die Widmungsvorrede zu *Judith* enthalten ähnliche Vorbehalte³⁹. Opitz behauptet also, vom Musiker gezwungen worden zu sein, aus einer ihm seltsam anmutenden italienischen Vorlage (deren Gattung er nur mit dem vagen Begriff „Drama“ bezeichnen kann, die aber weder dem Kanon der Tragödie noch dem der Komödie entspricht) eine deutsche Übersetzung anzufertigen, die die eigentümliche Art der Vorlage beibehält, wogegen er sich als Dichter jedoch wehren muß, da sie ihm außergewöhnlich, wenn nicht gar ungeheuerlich vorkommt.

37 Siehe Heinemann (wie Anm. 2), S. 197.

38 Opitz, *Weltliche Poemata* (wie Anm. 15), S. 316: „Der Lateinischen Meynung bin ich soviel als thuelich ist gewesen nachgefolget; ein jegliches Wort aber außzudrucken / vnd sich an die Zahl der Verse zubinden / hab ich fast vnmüglich zu seyn befunden. Solches werden mir auch alle zustehen / denen bekandt ist / auff was für Art Seneca / sonderlich allhier / zuschreiben pflaget. So hat auch die Lateinische Sprache viel eygenschaften / derer vnsere / vnd vnsere viel / derer jene nicht fähig ist wie ich dann verhoffe / daß zum wenigstens auß etlichen Orthen dieser Verdolmetschung in Gegenhaltung wird zu spüren seyn.“

39 Martin Opitz, *Deutsche Poemata* 1629 (wie Anm. 15), S. 212: „Günstiger Leser / wie dieses Drama auß dem Italienischen Mehrentheils genomen / also ist es gleichfalls auff selbige Art / vnndt heutigem Gebrauche sich zu bequemen / wiewohl auch von der Handt weg / geschrieben worden. Welches der Auctor zu seiner Entschuldigung setzt / dem sonst nicht vnbekandt ist / was die Alten wegen der Trawerspiele und Comedien zu befehlen pflagen.“

Ders., *Geistliche Poemata* 1638 (Faks. hrsg. von Erich Trunz, Tübingen 1966), S. 88: „Meine Judith hier / welche ich doch auch vor etzlichen Jahren an Erfindung vnnd Worten einen grossen Theil auß dem Italiänischen entlehnet / kan sich deß Tituls eines vollkommenen Schawspiels nicht rühmen; alldieweil ihr so viel an Schönheit / vnnd dem jenigen was der Gelährten Künstler Aristoteles haben will / allerseits fehlet / daß ich sie auff den Platz vnd für Augen so vieler Richter zu stellen Bedenken trüge / wann ich nicht hoffete / es würden die Sachen / darvon darinnen gehandelt wird / die Ehr GOTTES nemblich / die Liebe deß Vatterlands / vnd die Handhabung der Keuschheit dasjenige was an ihr tadelhaftig vnd nicht sonder Mackel ist / etzlicher massen bekleiden vnd vordecken.“

Diese Haltung läßt zwei Fragen entstehen:

1. Was ist der besondere Modus der *Dafne*, und in bezug auf welche Erwartungen oder Verpflichtungen fühlt sich Opitz zur kritischen Distanz seinem Werk gegenüber gezwungen?

2. Warum hat Schütz ausgerechnet Opitz (und keinen anderen Dichter, auch Buchner nicht) beauftragt, etwas zu tun, was diesem allem Anschein nach überhaupt nicht geläufig war? Warum willigte Opitz trotzdem ein? Warum scheint er das im Nachhinein zu bereuen, schickt aber dennoch den ihm peinlich gewordenen Text seinen Freunden und läßt ihn veröffentlichen? Und vor allem: Warum wiederholt er das Experiment ein paar Jahre später mit *Judith*?

Die Antwort auf beide Fragenkomplexe, die nun detailliert dargelegt wird, lautet wie folgt: Der besondere Modus der italienischen Vorlage ist der Madrigalvers, und Schütz wandte sich an Opitz, weil ihm kein anderer deutscher Dichter in der Lage schien, die besondere Aufgabe der Übertragung eines italienischen Opernlibrettos ins Deutsche – d. h. die Eindeutschung des italienischen Madrigalverses innerhalb eines dramatischen Werkes – zu bewältigen. Auf dem Spiel stand die Gründung einer neuen Textgattung, die sowohl lyrischen als auch dramatischen Charakter haben mußte, und gerade in den Jahren 1624/1625 hatte sich Opitz als Theoretiker und Dichter wie auch als Dramatiker bewährt.

Das Erscheinen der ersten in deutscher Sprache und für die deutsche Dichtung geschriebenen Poetik (Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624), konnte Schütz nur begrüßen. Das Ziel des Dichters, den Deutschen die theoretischen Grundlagen für eine hohe, d. h. nicht nur vornehme, sondern auch schriftlich fixierte und nach strengen, bereits erprobten und anerkannten Regeln geschriebene Literatur zu geben, entsprach dem, was Schütz für die deutsche Musik vorhatte. In beiden Fällen ging es darum, aus kulturpatriotischer Überzeugung eine Kunst zu schaffen, die in Deutschland bzw. in der deutschen Sprache verwurzelt und dennoch von so hoher Qualität war, daß sie dem damals gültigen europäischen Standard entsprach und somit den Deutschen helfen konnte, ihren – teils vermeintlichen, teils auch tatsächlichen – kulturellen Rückstand gegenüber anderen Nationen nachzuholen.

In musikalischer Hinsicht war das Vorbild in Italien zu suchen, und mit diesem Wettkampf hing für die deutschen Musiker vieles zusammen, in erster Linie ihre Existenz, die schon an verschiedenen Höfen von den Italienern bedroht war. In literarischer Hinsicht war die Lage eine ähnliche; die Deutschen verfügten damals noch über keine ausgebildete hohe nationalsprachliche Literatur, was vor allem auf das verhältnismäßig späte Zustandekommen einer einheitlichen deutschen Sprache zurückzuführen war. Angesichts der Entwicklung der anderen Nationalliteraturen in Europa – in Italien, Frankreich, England und nicht zuletzt in den nahen Niederlanden, wo zudem Nationalsprache, Nationalliteratur und eine Form von politischer und konfessioneller Selbstbestimmung eng miteinander verbunden gewesen waren – konnten sich die Neulateiner nicht mehr auf das Lateinische als einzige Gelehrtensprache verlassen, sondern waren, unter anderem geführt von meist protestantischen und daher mit der Sprache der Luther-Bibel vertrauten Dichtern wie Opitz, zur Überzeugung gekommen, eine ansehnliche nationalsprachliche Dichtung müsse geschaffen werden. Behaupten konnte eine solche sich jedoch nur, wenn sie sich den anderen hochangesehenen Literaturen als ebenbürtig erwies: den antiken und neulateinischen Werken, deren dichterisches und gattungsmäßiges

System sie größtenteils übernahm, und den Werken der bereits herangereiften Nationalliteraturen, bei denen man ebenfalls nach Vorbildern suchte⁴⁰. So kann es nicht wundern, daß Schütz die streng literarischen Bemühungen um die Schaffung einer deutschen Kunstdichtung mit der größten Aufmerksamkeit verfolgte und Kontakt zu den Dichtern und Theoretikern suchte. Das *Buch von der Deutschen Poeterey* muß er kurz nach seinem Erscheinen gelesen haben; die Vertonung eines damals nur dort zugänglichen Gedichts zeugt davon⁴¹.

Opitz jedoch war zur Zeit der Begegnung mit Schütz bereits mehr als ein Theoretiker: Nachdem er den Deutschen die sprach- und dichtungstheoretischen Grundlagen ihrer zukünftigen Literatur gegeben hatte, gab er ihnen auch zahlreiche Beispiele dessen, was zu tun war, und zwar in Form von Übersetzungen, freieren Übertragungen und Eigendichtungen. Für die Lyrik geschah das in der breit angelegten und auch sehr sorgfältig zusammengesetzten Gedichtsammlung, die er 1625 unter dem programmatischen Titel *Deutsche Poemata* herausgab, für das Drama übersetzte er Senecas *Trojanerinnen*. In der Tat war dies die erste hohe Tragödie in deutscher Sprache, auch wenn es sich zunächst „nur“ um eine Übertragung handelte. Übersetzt wurde aber nicht irgendeine Tragödie, und in der programmatischen Vorrede zu seinem gattungstiftenden Werk gab Opitz die Gründe für seine Wahl bekannt: Die Seneca-Tragödie schien ihm geeignet, die Gattung für Deutschland sowohl inhaltlich als auch formell zu begründen. Für den Dialog wählte er den Alexandriner, den vornehmsten Vers, denjenigen des Epos, für die Chöre ging er über zu kürzeren Versen und freieren Formen. Dieser erste Versuch prägte nicht nur das deutsche – schlesische – Kunstdrama des 17. Jahrhunderts, sondern auch das deutsche Trauerspiel überhaupt, zumindest bis Lessing den Alexandriner im nun bürgerlich gewordenen Trauerspiel durch die Prosa ersetzte. Für die Oper erwiesen sich die Überlegungen zur Form, wenn sie auch für Opitz nicht vorrangig waren, von großer Bedeutung:

1. Opitz' Fähigkeit, eine hohe und vornehme Tragödie in der deutschen Sprache zu gestalten, führte Schütz und Buchner dazu, ihn um die Übersetzung eines Opernlibrettos zu bitten. Wenn die Oper mit einer bestimmten literarischen Gattung verglichen werden kann, so doch eher mit dem Drama als mit der Lyrik, wobei andererseits gerade die italienische Oper, wenn die Einsetzung des rezi-tativen Stils ermöglicht werden soll, eher vom lyrischen, d. h. metrischen Standpunkt aus als vom dramatischen zu betrachten ist. Angesichts dieser Verwandtschaft mit dem Theater müssen also die *Trojanerinnen* als das entscheidende, auslösende Moment der Zusammenarbeit zwischen Schütz und Opitz angesehen werden, denn Buchner haben sie dazu bewogen, Opitz dem Komponisten zu empfehlen, und Schütz dazu, den schlesischen Dichter mit der Übertragung des Librettos zu beauftragen.

2. Die strenge Form der Tragödie, die Opitz in der Seneca-Übersetzung festlegte, war es aber auch, die ihn daran hinderte, eine opernmäßig vollkommene oder zumindest befriedigende Übersetzung des Textbuches zu schaffen.

Es ist leicht, Schütz' Überlegungen nachzuvollziehen: auf der einen Seite ein bereits erprobtes italienisches Opernlibretto, auf der anderen der beste Dichter, den

40 Vgl. dazu z. B. Erich Trunz, *Der Übergang der Neulateiner zur deutschen Dichtung*, in: ders., *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. Acht Studien*, München 1995, S. 207-227.

41 *Die Erde trinkt für sich* (SWV 438).

Deutschland damals besaß, der ein guter Theoretiker wie auch ein guter Praktiker war, der die besonderen Merkmale sowohl der verschiedenen Gattungen als auch der verschiedenen Versarten festgelegt hatte und bei alledem auf die größtmögliche Reinheit, Korrektheit und Natürlichkeit der deutschen Sprache bedacht war, der selber Beispiele der verschiedenen lyrischen Gattungen gegeben wie auch das Modell für die deutsche Kunsttragödie geschaffen hatte. Unter solch günstigen Umständen mußte ja die Übersetzung des Librettos gelingen, herauskommen konnte nur ein perfektes und dennoch authentisches deutsches Libretto, wie die *Trojanerinnen* eine vollkommene und authentische deutsche Tragödie waren. Denn auch die Tatsache, daß Opitz gerade ein Stück übersetzt hatte, das die edelste, die höchste Gattung vertrat, spielte eine Rolle: Die Kunsttragödie schien Schütz nämlich im Bereich der Literatur das zu sein, was für ihn die Oper in der Musik sein sollte: die würdigste Gattung, die fürstliche und majestätische, die geradezu als Krönung ihrer Kunst erscheinen konnte – und sollte. Man braucht nur zu sehen, welche Ausdrücke er für die Oper verwendete, und sie mit der Definition zu vergleichen, die Opitz im *Buch von der Deutschen Poeterey* oder, noch deutlicher, in den Vorreden zu den *Trojanerinnen* oder zu *Judith* gab⁴².

Mit den *Trojanerinnen* zeigte Opitz 1625 Schütz zweierlei, was diesen dann dazu bewog, den entscheidenden Schritt für die Oper zu wagen:

1. Die deutsche Sprache war zu einer solch vornehmen Gattung wie der Kunsttragödie fähig, für deren Inhalt war sie würdig, für deren Form geschmeidig genug. Warum also nicht auch eine Oper in deutscher Sprache versuchen?

2. Opitz war fähig gewesen, Senecas Tragödie ins Deutsche zu übertragen bzw. die deutsche Sprache so zu gestalten, daß sie ein solches Werk tragen konnte. Er allein könnte es auch für die Oper tun – und er würde es tun.

IV

Das literarische Theater hat also für das Zustandekommen des Opernprojektes eine entscheidende Rolle gespielt: Durch Schütz und Opitz ist die Oper sozusagen aus

42 Heinrich Schütz, Brief an Friedrich Lebzelter, 6./16. Februar 1633: „Der H.[err] wolle auch, wann es einsten die Gelegenheit gibet, Ihre Hochfl. Durchl. vntterthenigst per discursum nicht ohnberichtet lassen, was massen auf meiner jüngsten in Italien gethanen reise ich mich noch auf eine absonderliche Art der Composition begeben hette, nemblich wie eine Comedi von allerhandt Stimmen in redenden Stylo übersetzt vndt auf den Schaw gebracht vndt singende agiret werden könne, welche Dinge meines Wissens (auf solche Art, wie ich meine) in Teutschland noch gantz ohnbekandt, bishero auch wegen des schweren Zustandes bey uns weder practiciret noch befödert worden, vndt weil ich darfür halte, das es Schade sey, das solche recht Majestätische vndt fürstliche inuentionen [...] ersitzen bleiben [...]“ (Schütz GBr, S. 125-126).

Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* 1624 (Gesammelte Werke 2, 1. Teil, hrsg. von Georg Schulz-Behrend, Stuttgart 1978 [= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 300, S. 364]: „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße / ohne das sie selten leidet / das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe [...].“ – Opitz, Vorrede zu den *Trojanerinnen* (wie Anm. 15, 1. Teil, S. 314): „TrawerSpiele tichten ist vor Zeiten Keyser / Fürsten / grosser Helden vnd Weltweiser Leute Thun gewesen [...] diese fürnembste Art der Poeterey [...].“ – Opitz, Vorrede zu *Judith* (*Geistliche Poemata*, wie Anm. 39, S. 88): „Darumb haben viele Kayser / Fürsten vnd Helden von dergleichen Tragoedien nit allein jederzeit sehr viel gehalten: Sondern auch dieselbigen zu schreiben sich mit großer Embsigkeit selbst beflissen. [...] diese herrliche Kunst [...].“

dem Geist der damals ebenfalls in Entstehung begriffenen Kunsttragödie entstanden. Jedoch liefert das unserer Meinung nach keinen Beweis dafür, daß es sich bei *Dafne* um gesprochenes Theater handeln sollte, und auch keinen Beweis für eine Verwandtschaft mit gemischten Spektakeln, wie sie etwa von englischen Wandertropen dargeboten wurden. Mit dieser Form von Theater wollte Opitz nichts zu tun haben, da sie für ihn nicht zur Literatur, sondern allenfalls zur Bühne gehörte. Die Verankerung der Oper in den Bereich des literarischen Theaters gibt folglich nur (aber gerade das ist schon sehr viel) eine Ahnung davon, wie, d. h. mit welchen konzeptuellen und dichterischen Mitteln Opitz gearbeitet hat, und genau dies erlaubt es, besser zu verstehen, warum das Opernvorhaben tatsächlich ein solches war und als solches letztlich doch gescheitert ist.

Der besondere Modus der italienischen Libretti, den Opitz im Brief an Venator erwähnt, wird nie positiv und explizit dargestellt; wir wissen nur, daß er den Unterschied zwischen einem guten und einem unvollkommenen Drama ausmacht. Ein Vergleich zwischen den italienischen Vorlagen und den Forderungen der Kunsttragödie bringt verschiedene Unterschiede an den Tag. Es könnte sich um die äußere Form handeln, da die italienische *Dafne* eine eher lockere Aneinanderreihung von sechs Szenen aufweist. Doch wird sie bei Opitz durch eine Gliederung in fünf Akte ersetzt: ein Aufbau, durch welchen der Dichter versucht, tragischen bzw. literarisch-theatralischen Forderungen zu genügen, was ihm auch durchaus gelingt⁴³. Das kann es also nicht sein. Ein anderer Unterschied ist der verhältnismäßig glückliche Ausgang, in *Judith* noch deutlicher als in *Dafne*. Doch ausgerechnet in der Vorrede zu *Judith* betont Opitz, er habe der italienischen Vorlage nicht nur die Erfindung entlehnt – wozu der Ausgang der Handlung ja zu rechnen wäre –, sondern auch die Worte, d. h. die Gestaltung des Stoffes. Dieses Argument wird also ebenfalls hinfällig. Es bleibt nur noch die Versart, das einzige besondere Merkmal der zwei Operntextbearbeitungen von Opitz im Vergleich zum sonstigen Theaterschaffen, d. h. den Übersetzungen von Senecas *Trojanerinnen* und Sophokles' *Antigone*⁴⁴.

Schütz hatte wohl sehr gut gespürt, daß die Eigentümlichkeit der italienischen Oper größtenteils in ihrem Text lag, daß demnach die Schwierigkeit der Eindeutigung dieser Gattung nicht nur im musikalischen Verfahren des rezitativischen Komponierens lag, sondern auch und vielleicht vor allem in der Eindeutigung der Texte, d. h. im Verfassen geeigneter deutscher Texte, die sich rezitativisch würden

43 Der erste Akt ist der Exposition gewidmet, in welcher der Zuschauer von der Bedrohung der Schäfer durch ein Ungeheuer erfährt. Es wird am Ende des Aufzuges durch Apollo erlegt, den Opitz somit in die Handlung einführt. Im zweiten Akt entwickelt sich der Konflikt zwischen Apollo und Cupido, der in der Rivalität der beiden Schützen begründet ist. Im dritten Akt kommt es zur Begegnung zwischen Apollo und Daphne: um ihn zu bestrafen, läßt nämlich Cupido Apollo sich rettungslos in Daphne verlieben. Der vierte Akt zeigt den darüber glücklichen Cupido, wodurch sich die Katastrophe bis in den fünften Akt verzögert. Um Apollo zu entgehen, wird Daphne in einen Lorbeerbaum verwandelt. Zu versöhnlichen Schluß kommt es dann doch, als Apollo beschließt, im Andenken an Daphne die tapferen Männer und Künstler mit der Lorbeerkrone zu belohnen.

44 Einen weiteren Unterschied sieht Borchardt (wie Anm. 5, S. 240) in der Zahl der Chöre: Die Antike kannte nur einen, *Dafne* und *Judith* weisen – wie übrigens die Oper aus musikalisch einleuchtenden Gründen auch – mehrere auf. Diese Praxis wurde jedoch später von anderen schlesischen Autoren (z. B. Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein) übernommen, ohne den geringsten Anstoß zu erregen.

gestalten lassen⁴⁵. Diese Überzeugung und die Kenntnis des italienischen Opernverses – des Madrigalverses – war damals beim Komponisten eher intuitiver Art. Wahrscheinlich hatte er registriert, wie sehr sich dieser Vers für die Vertonung eignete, sich aber über dessen besondere metrische Merkmale keine Gedanken gemacht. Das lag auch nicht in seiner Kompetenz, sondern in derjenigen der Dichter: Sie sollten die dichterische Eigenart der Texte erkennen und danach handeln. Daß aber die deutschen Musiker erst dann die Italiener auf dem Gebiet der weltlichen (Bühnen)musik würden einholen können, wenn sie auch über adäquate Texte verfügten, das hatte Schütz sehr früh verstanden, und die Suche nach geeigneten Texten für die weltliche Musik hat er nie aufgegeben. Beweis dafür ist der Brief, den er 1653 an Caspar Ziegler schrieb und den dieser seinem Traktat über das Madrigal voranstellte⁴⁶. Daß Schütz in den 1650er Jahren immer noch nach dieser Versart suchte, bedeutet aber nicht, daß es früher keine Versuche gegeben hätte, sie der deutschen Sprache anzupassen, sondern lediglich, daß diese Anpassung unbefriedigend blieb. Zu den nachweisbaren Versuchen gehören aber eben *Dafne* und *Judith*.

Die Untersuchung beider Texte bestätigt nämlich, wie sehr die Suche nach einem deutschen Madrigalvers im Zentrum der Überlegungen stand. In seinen beiden Operntextbearbeitungen versucht Opitz eindeutig, dem italienischen Vers Rechnung zu tragen. Im Vergleich zu den *Trojanerinnen*, aber auch zum sonstigen dichterischen Werk weisen *Dafne* und *Judith* ein äußerst unregelmäßiges Versmaß auf, wobei außer Zweifel steht, daß diese Unregelmäßigkeit gewollt ist und derjenigen des italienischen Madrigalverses entsprechen soll. Opitz gleicht sie jedoch den Prinzipien der deutschen Verskunst an, er folgt, soweit es ihm im relativ engen Freiraum, über den er verfügt, möglich ist, den kurz zuvor im *Buch von der Deutschen Poeterey* von ihm selbst festgelegten Gesetzen. Im Gegensatz zu den *Trojanerinnen* und der 1636 veröffentlichten *Antigone*-Übersetzung sind weder *Dafne* noch *Judith* in Alexandrinern geschrieben, sondern in einer Versart, die als Madrigalvers bezeichnet werden muß, wenn sie auch nicht sämtlichen Kriterien des italienischen Verses gemäß ist. Trotz aller Unvollkommenheit⁴⁷ beachtet Opitz aber im wesentlichen die Prinzipien des Madrigals, so wie sie später von Ziegler theoretisiert werden. Er benutzt eine breite Palette unterschiedlich langer Verse, führt sogar einige

45 Werner Braun (*Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden u. Laaber 1981 [= NHdb 4], S. 95) spricht von der „Umnationalisierung des italienischen Rezitativs“.

46 Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen / Einer schönen / und zur Musik bequemsten Art Verse / wie sie nach der Italianer Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten / Nebenst etliche Exempeln [...]*, Leipzig 1653. (Schütz' Brief auch in Schütz GBr, S. 235-236.) – Die Analyse des Traktats zeigt, daß Ziegler auf Drängen von Schütz seinen zunächst als Vorrede einer Madrigalsammlung gedachten Text zu einer Poetik des Madrigals überarbeitete, deren einziges Ziel es war, auf die Adäquatheit der Madrigale bzw. des Madrigalverses für die Vertonung musikalischer Werke hinzuweisen und damit Dichter für das Schreiben von Texten für die Vokalmusik zu gewinnen. Dies konnte jedoch nur gelingen, wenn das Madrigal auch an sich, d. h. dichterisch, von Interesse sein konnte. Deswegen sind bei Ziegler zwei Auffassungen des Madrigals eng ineinander verflochten, die doch nicht zwangsläufig zusammengehören: das Madrigal als geschlossene Form (nach dem Vorbild der von Ziegler untersuchten italienischen epigrammatischen Madrigale) und das Madrigal als dichterische Materie, d. h. der Madrigalvers.

47 Vgl. dazu Judith P. Aikin, *Creating a Language for German Opera. The Struggle to Adapt Madrigal Versification in Seventeenth-Century Germany*, in: DVfLG 62 (1988), S. 266-289.

Neuheiten ein (neunsilbige Jamben oder auch sehr kurze Verse), läßt jambische und trochäische Verse miteinander alternieren und versucht, soweit es ihm möglich ist, allzu strenge Reime zu verhindern: Zwar benutzt er ursprünglich traditionelle, d. h. regelmäßige Reimschemata (er kennt ja keine anderen und kann sich auch keine anderen vorstellen), bemüht sich aber immer wieder, in diese Struktur ein Element einzuführen, das diese Regelmäßigkeit wenn nicht zu brechen, doch zumindest zu lockern vermag. Sehr oft werden Verse miteinander verbunden, die ungleich lang oder nicht im selben Metrum geschrieben sind – oder gar beides. Und gerade diese Unregelmäßigkeit ist es, die die Eigenart des italienischen Madrigals ausmacht. Dieser Vers muß zwar bestimmten Vorschriften der Verskunst Genüge leisten, so daß seine Zugehörigkeit zur gebundenen Rede, also zur Lyrik, nicht bezweifelt werden kann, er muß aber andererseits einen so großen Eindruck der Freiheit in der Wahl der Rhythmen, Versmaße und Reime erwecken wie die ungebundene, natürliche Rede. Mit anderen Worten: Der Madrigalvers der frühen italienischen Oper muß, um rezitativisch gestaltet werden zu können, die natürliche Gediegenheit der Prosa mit einer strengen, aber fast unsichtbaren inneren poetischen Struktur verbinden.

Die wesentlichen Unterschiede zwischen dem „Opitzschen“ Madrigalvers – denn um einen solchen handelt es sich – und dem italienischen liegen vor allem im Gebrauch des Alexandriners und in der Handhabung des metrischen Wechsels. Der bei den Italienern ausgeschlossene Alexandriner ist bei Opitz sehr präsent, und zwar mehr noch in *Judith* als in *Dafne*. Was den metrischen Wechsel angeht, bleibt Opitz hinter den Italienern zurück: Er scheut sich nicht, jambische und trochäische Verse abzuwechseln (die einzigen, die in seinem System erlaubt sind), und er versteht es, sie auch differenziert und auf sinnstiftende Weise einzusetzen, aber er verzichtet darauf, innerhalb eines Verses von einem Metrum zum anderen überzugehen. Im Gegensatz zu Rinuccini und Salvadori verwendet er auch keine „Waisen“, also ungereimte Verse. Doch werden ab und zu drei statt nur zwei Zeilen durch den Reim miteinander verbunden, womit Opitz den Eindruck einer zu starren Symmetrie oder einer gewissen Eintönigkeit verhindert. Auch kommt es vor, daß der Reim Verse miteinander verbindet, die von verschiedenen Personen ausgesprochen bzw. gesungen werden. Im reinen Sprechtheater ist das mit Ausnahme der Stychomythien äußerst selten. Der Dialog gewinnt dadurch an Lebendigkeit, musikalisch gibt er Anlaß zu einer wirklich gesungenen Wechselrede, mehr als zur bloßen Aneinanderreihung selbständiger musikalischen Aussagen.

Paradoxerweise erweist sich *Judith* fortschrittlicher als *Dafne*⁴⁸. Die überzeugendste Probe eines deutschen Madrigalverses lieferte aber erst Buchner 1636 mit der Magdalenen-Kantate und 1638 mit der Ballett-Oper *Orpheus und Euridice*⁴⁹.

48 Paradoxerweise, weil es sich letzten Endes um ein streng literarisches Schauspiel ohne Musik handelt. Bedenkt man aber, daß *Judith* den zweiten Opernversuch darstellen sollte, löst sich das Paradoxon von selbst: Opitz hat im selben Sinne gearbeitet, ist aber unter dem Druck von Schütz einen Schritt weiter gegangen.

49 Dafür gibt es verschiedene Gründe, auf die hier im einzelnen nicht eingegangen werden kann. Bemerkte sei nur folgendes:

1. Bei *Orpheus und Euridice* handelte es sich um keine Übertragung einer bestimmten Vorlage, sondern trotz spürbarer Einflüsse (Rinuccini, Peri, Monteverdi) um eine freie Gestaltung des Stoffes. Buchner war also in diesem Fall das, was Opitz mit Schütz weder sein konnte noch durfte: ein Schöpfer und kein Ausführer.

Dafne und *Judith* können also nicht als Zeugnisse der deutschen Rezeption des italienischen Madrigalverses gelten (die es als einheitliches Phänomen auch nie gegeben hat), sie sind aber eindeutige Beispiele einer deutschen Rezeption dieser Versart, nämlich der Opitzschen. Opitz hat sich in der Tat die größte Mühe gegeben, das, was er von dieser seltsamen Form, die er nicht kannte, mit seiner eigenen dichterischen Ausrüstung erfassen konnte, mit eben dieser Ausrüstung auch wiederzugeben.

Die Enttäuschung oder zumindest die Ratlosigkeit, die dann nach Fertigstellung der *Dafne* zum Ausdruck kam, erklärt sich durch die Diskrepanz zwischen dem so entstandenen deutschen Libretto und dem Ideal, nach dem der Dichter sowohl für die Lyrik als auch für das Theater strebte. Was ihm an seinem Text gefiel, das sagte er ausdrücklich im Buchner-Brief: die „cantilena“. Damit kann nur eines gemeint sein, nämlich die Stellen, die den Anforderungen des *Buchs von der Deutschen Poeterey* entsprechen: die Chöre und die anderen regelmäßigen Abschnitte, etwa Apollos erster Auftritt am Ende des ersten Aktes oder das Ende seiner letzten Aussage vor dem Schlußchor. Die kritische Bewertung des eigenen Werkes („nugae“) darf aber nicht zu ernst genommen werden. In seiner Eigenschaft als Dichter und gegenüber der dichterischen Öffentlichkeit – den Dichterfreunden, dem Lesepublikum und nicht zuletzt den Sprachgesellschaften, darunter natürlich der *Fruchtbringenden Gesellschaft* des Fürsten Ludwig von Anhalt-Köthen, in die Opitz damals noch nicht aufgenommen worden war⁵⁰ – war er zu einer solchen Haltung gezwungen, wollte er sich und seine bisherigen Leistungen nicht in Verruf bringen. Wäre aber die eigene Herabwürdigung der *Dafne* wirklich ernst gemeint gewesen, so hätte sich Opitz sicherlich nicht zu einem zweiten Opernversuch überreden lassen. Daß er dies tat, geht aus seinem Briefwechsel mit Buchner im Frühjahr und Sommer 1629 hervor. Schütz hatte sich aus Venedig an Opitz gewandt, und dieser erkundigte sich bei Buchner nach dem genauen Datum der Rückkehr des Musikers,

2. Bei Buchner läßt sich eine größere Offenheit feststellen als bei Opitz, der als Gesetzgeber vielleicht strenger sein mußte und aufgrund seiner Stellung in der dichterischen Öffentlichkeit möglicherweise mehr zu verlieren hatte als Buchner. Daß das *Orpheus*-Textbuch als gelungenstes Beispiel des deutschen Madrigalverses innerhalb einer dramatischen Dichtung erscheint, hat aber mit dem Grad seiner „Opernhaftigkeit“ nichts zu tun. Das Werk ist im Gegensatz zu *Dafne* nie als „reine“ Oper intendiert worden, sondern von vornherein als Ballett-Oper, in welcher der Text einen anderen Status hatte. In dem Moment also, wo man sich vom dichterischen Standpunkt aus der Idealform des Librettos (bzw. der als solche postulierten Form) genähert hatte, hatte man sich auch schon von der Oper als Gattung, wie sie einmal Schütz vorgeschwebt hatte, verabschiedet. Zur Magdalenen-Kantate, siehe Judith P. Aikin, *Heinrich Schütz's „Die Bußfertige Magdalena“* (1636), in: *SJb* 14 (1992), S. 9-24.

50. Er strebte seit etwa 1624 nach einer Aufnahme in diese Sprachgesellschaft. In dieser Zeit hatte ihn auch Buchner aufgrund des *Buch[es] von der Deutschen Poeterey* für die Aufnahme empfohlen. Mitglied wurde Opitz jedoch erst 1629. Heinemann (wie Anm. 2, S. 198) irrt folglich, wenn er meint, Opitz wäre kurz vor der Arbeit an *Dafne* in den Palmenorden aufgenommen worden. Richtig ist jedoch die Annahme, die ästhetische Diskussion im Umkreis der *Fruchtbringenden Gesellschaft* wäre mit ein Grund für die eigene Abwertung seiner opernhafte Arbeit gewesen. Mit dem Datum der Aufnahme in die *Fruchtbringende Gesellschaft* ist jedoch eine andere Frage verbunden: Warum erklärte sich Opitz ausgerechnet im selben Jahr zu einer neuen Zusammenarbeit mit Schütz bereit? Da das genaue Datum seiner Aufnahme noch nicht ermittelt werden konnte (im September 1629 war er schon Mitglied, aber seit wann?), muß die Frage zunächst unbeantwortet bleiben.

da er eine dringende Angelegenheit mit ihm zu besprechen hatte, wofür er sich übrigens auch Buchners Anwesenheit wünschte⁵¹. Angenommen wird – obwohl eindeutige Beweise noch fehlen –, daß Schütz Opitz mit der Bearbeitung des italienischen Librettos *Giuditta* von Marco da Gagliano und Andrea Salvadori⁵² beauftragen wollte. Zustandegekommen ist aber keine Oper, sondern eben *Judith*, ein Stück, das Opitz später dann als *Schauspiel* – ohne Musik, jedoch mit Vorbehalten, die sehr stark an diejenigen aus der Vorrede zu *Dafne* erinnern – veröffentlichte. Schütz jedenfalls muß mit Opitz' Arbeit an *Dafne* einigermaßen zufrieden gewesen sein, sonst hätte er sich ja nicht noch einmal an ihn gewandt⁵³, sondern an einen anderen Dichter. Dadurch rückt aber das heutige Urteil über *Dafne* und das erste Opernvorhaben in ein anderes, unbedingt positives Licht: Es spricht vieles dafür, daß es sich tatsächlich um den ersten Versuch einer deutschen Oper nach dem Vorbild der frühesten italienischen Opern, d. h. um ein durchweg gesungenes Werk handeln sollte und auch gehandelt hat, und daß Schütz überzeugt war, auf dem richtigen Weg zu sein⁵⁴.

Bestätigt wird diese Interpretation, wenn man das ganze Unternehmen der Übersetzung der Libretti zusammenfaßt: Schütz bittet Opitz darum, Textbücher von Werken zu übersetzen, bei denen es sich bekanntlich um durchweg gesungene Opern gehandelt hat (und wenn einer das nicht ignorieren konnte, dann eben Schütz). Er verlangt von ihm, die besondere Form dieser Textbücher in seiner Übertragung beizubehalten. Opitz kommt der Aufforderung nach, betont aber mehrmals, die Form der so entstandenen Werke lasse sich als dichterische Form nicht verteidigen, sie entspreche aber derjenigen der Vorlage (also der Oper), er sei vom Komponisten gezwungen worden, sie zu respektieren, worum er sich auch bemüht habe. Diese besondere Form ist nichts anderes als der Madrigalvers, die förmliche Existenzbedingung für die frühe italienische Oper.

Hätte es sich von vornherein um Stücke des Sprechtheaters gehandelt bzw. handeln sollen, so stellt sich folgende, unumgängliche Frage: Welchen Sinn hätte es für Opitz, der soeben eine Tragödie übersetzt hatte, gehabt, ausgerechnet Operntextbücher (d. h. Stücke des Singtheaters) zu übertragen, dazu noch in einer Form, die eigens für diese besondere Art der Vertonung erschaffen und ausgearbeitet worden war (und die man im übrigen nirgendwo anders findet, weder im Opitzschen Schaffen, noch im deutschen literarischen Theater der damaligen Zeit)? Die Antwort lautet: Es hatte keinen Sinn, weder für Schütz, noch für Opitz.

Wenn Schütz Opitz mit der Übersetzung von Operntextbüchern beauftragte, von denen er genau wußte, daß sie durchweg gesungen wurden, und wenn er ihn

51 Opitz an Buchner, 27. April 1629, zitiert nach Geiger (wie Anm. 16), S. 56-57; Opitz an Buchner, 29. Juni 1629, zitiert nach: Ludwig Geiger, *Ungedruckte Briefe von Martin Opitz*, in: F. Schnorr von Carolsfeld (Hrsg.), *Archiv für Litteraturgeschichte* 5, Leipzig 1876, S. 354.

52 Vgl. die in Anm. 2 genannten Aufsätze von Steude, S. 176 bzw. S. 238. – Der eindeutige Beweis dafür, daß tatsächlich Schütz Opitz dieses Libretto gegeben hat, fehlt zwar noch. Doch läßt sich nicht vorstellen, wie Opitz, der abgesehen von der Zusammenarbeit mit Schütz eher unmusikalisch war, ohne ihn an dieses Textbuch herangekommen wäre, und noch weniger läßt sich erklären, wie er ohne ihn dazu gekommen wäre, es auch zu übersetzen.

53 Zu bemerken ist auch, daß er sich diesmal direkt und nicht über Buchner an Opitz wandte. Der Brief muß aber als verschollen gelten.

54 Der Brief vom 6./16. Februar 1633 ist folglich nicht als Desavouierung der *Dafne*, sondern vielmehr als Bestätigung des Willens zur Oper und dessen erster Realisierung zu verstehen.

bat, auf die Form zu achten, dann deshalb, weil er den gesamten Text, auch den Dialog, vertonen wollte, nicht aber, weil er an Sprechtheater, und sei es auch mit eingefügten Gesangsnummern, interessiert war. Denn dafür brauchte er keinen Opitz zu bemühen; der erstbeste Dichter hätte es auch getan. Opitz seinerseits hatte bereits begonnen, das deutsche Kunstdrama als ausschließlich literarische Gattung zu begründen, er hatte sie theoretisch untermauert und ein erstes praktisches, richtungsweisendes Beispiel gegeben, das als Paradigma gelten sollte – wofür die Wahl des Vorbildes, des Stoffes und der Form genug Zeugnis ablegen. *Dafne* (kaum aber *Judith*) wäre höchstens Anlaß gewesen, einen Schritt in die Richtung der Tragi-Komödie zu tun. Allerdings hätte Opitz dann wohl kaum mit solchem Nachdruck die Rolle der italienischen Vorlage und die Beteiligung von Schütz betont, sondern vermutlich in allen Ausgaben (nicht nur im Erstdruck) den Wert der eigenen Erfindung hervorgehoben, statt sich ständig und in solchem Maße für die Unvollkommenheit seiner Werke zu entschuldigen und sie mit Verweis auf die schlechte dichterische Qualität der Vorlage zu rechtfertigen.

In beiden Fällen bleiben also die Fragen nach dem Grund für die Wahl der Vorlage und der Form ungelöst. Es kann nämlich für Opitz keinen Sinn gehabt haben, das deutsche Kunstdrama in der Oper zu begründen, in einer Gattung also, die an und für sich zur anerkannten Literatur nicht gehörte; es hatte keinen Sinn, das deutsche Kunstdrama in gattungsfremden Werken zu begründen, die man selber im voraus schon dadurch verurteilte, daß man sagte, sie verdienten es im Grunde nicht, dieser Gattung (der Tragödie oder der Komödie) zugerechnet zu werden; es hatte vor allem dann keinen Sinn, wenn man sich zu diesem Thema bereits programmatisch geäußert und durch ein Beispiel gezeigt hatte, wo man seine Vorbilder suchte und warum. Hätte es die *Trojanerinnen* nicht gegeben, so hätte man sich unter Umständen vorstellen können, daß Opitz mit den Mitteln, die ihm gerade zur Verfügung standen, doch noch versuchen wollte, ein deutsches Theater zu begründen – schwer vorstellbar, wenn man weiß, wie er mit den anderen Gattungen umging, und wenn man bedenkt, welchen Rang das Theater und besonders die Tragödie in seinem System einnahmen, aber immerhin nicht ganz auszuschließen. Weil er aber vor dem Opernunternehmen dem deutschen literarischen Theater die Bahn geebnet hatte, wird diese ganze Argumentation hinfällig. Auch vermag sie es nicht, die doch zentrale Frage nach dem Grund für die Wahl der Form zu beantworten. Denn: dramatisch gesehen hat der Madrigalvers überhaupt keinen Sinn. Sinn hat er nur dann, wenn er vertont wird.

Angesichts der Wahl der Vorlagen und der Form der Texte kann also nur eines intendiert worden sein: eine durchweg gesungene Oper mit hohem rezitativischen Anteil. Sollte *Dafne* doch „nur“ gesprochen worden sein (was aufgrund der Berichterstattung jedoch unwahrscheinlich ist), dann kann das nicht in der Intention des Komponisten gelegen haben und würde sich allenfalls dadurch erklären, daß es Schütz nicht gelungen war, den Text zu vertonen, sei es aus Zeitmangel, sei es, weil der Text sich doch nicht dazu geeignet hatte. Das ist aber so gut wie ausgeschlossen: Hätte es Schütz nicht schaffen können, den Text zu vertonen, so hätte er wohl gänzlich auf eine Aufführung verzichtet, die ihre Aufgabe nicht erfüllen konnte. Wäre er aber mit dem Text unzufrieden gewesen, so hätte er während seiner zweiten Italienreise in keinem Fall erneut Kontakt zu Opitz gesucht.

V

Wenn *Dafne* als Oper im vollen Sinne des Wortes intendiert und auch als solche aufgeführt wurde (in welcher Art auch immer), so vermochte sie es dennoch nicht, die Oper als Gattung zu begründen, und die Ursache dafür liegt zu einem nicht unbeträchtlichen Teil in ihrer Genesis selbst. Zwar hat sich Opitz große Mühe gegeben, das zu tun, was von ihm verlangt wurde, nämlich die Form der italienischen Texte wiederzugeben, wie er glaubte, sie erfaßt zu haben. Erfassen konnte er sie jedoch nur in bezug auf das, was ihm bereits bekannt und vertraut war: die Gelehrtentichtung, d. h. die traditionellen, regelmäßigen lyrischen Formen, von denen er sich nicht völlig zu befreien vermochte, und das regelmäßige Kunsttheater, dessen moralischer Lehrgehalt auch die Oper mitträgt.

Vom italienischen Madrigal hat Opitz damals nicht die geringste Ahnung gehabt, weder als Versart noch als geschlossene lyrische Form: Im ersten Akt der *Dafne* erwies er sich als unfähig zu erkennen, daß es sich bei Apollos „Aria“ um ein vorbildliches Madrigal handelt. Das Gefühl, das bei ihm überwog, war eine große Ratlosigkeit gegenüber den ihm von Schütz gegebenen Texten, eine Ratlosigkeit, die damals wohl jeder deutsche Dichter empfunden hätte, und die z. B. bei Johann Peter Titz noch Jahre später gegenüber der Opitzschen *Dafne* zu spüren war (mit gewissem Erstaunen bemerkte er, daß „die Zusammenfügung Vngleicher Verse“ in diesem Werk manchmal sogar „ohn gewisse ordnung“ geschah⁵⁵). Für Opitz war nämlich die Frage nach den verschiedenen Gedichtformen und Versarten 1625 weitgehend geregelt, höchstens konnte das Bestehende leicht verändert, verbessert, verfeinert werden. Er hat aber den tiefen Sinn des italienischen Madrigals offensichtlich nicht verstanden und konnte darin keine genormte, kodifizierte Versart erkennen, sondern nur etwas Unregelmäßiges, wovon er nicht begriff, wozu es gut sein sollte. Einer solchen Form vermochte er nur Ablehnung, im besten Fall Gleichgültigkeit entgegenzubringen, da ja sein ganzes Werk in erster Linie streng normativ war. Opitz hat es also versäumt, den italienischen Madrigalvers auf sein Wesen hin zu untersuchen, er hat nicht einmal versucht, ihn zu verstehen – da von vornherein für ihn klar war, daß es eben nichts zu verstehen gab. Er hat es versäumt, das zu tun, was später Buchner und Ziegler machen sollten – über das Madrigal nachzudenken: jener auf implizite Weise in seinen eigenen Texten, dieser explizit in der ersten Abhandlung zur Theorie des Madrigals.

Der Grund für diese verfehlte Rezeption des italienischen Madrigalverses bei Opitz liegt in einem winzigen, wahrscheinlich unvermeidbaren und dennoch für die deutsche Oper verhängnisvollen Mißverständnis zwischen ihm und Schütz, wofür keiner der beiden verantwortlich gemacht werden kann. Oder sie sind es beide gleichermaßen, weil sie nicht gespürt haben, daß sie letzten Endes aneinander vorbei gewünscht und gearbeitet haben? Schütz brauchte einen Dichter, der bei der Übersetzung des Librettos den Nachdruck auf die Verse legte, einen Dichter also, der den lyrischen Charakter der Oper hätte entziffern und dafür ein deutsches Äquivalent schaffen können – der mit anderen Worten verstanden hätte, daß das Anliegen in erster Linie ästhetischer Natur war. Opitz faßte aber die Oper sofort als

55 Johan Peter Titzens *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen*, Danzig 1642: Das Vierzehende Capittel. Von den *Carminibus* und Liedern, in: Marian Szyrocki (Hrsg.), *Poetik des Barock*, Stuttgart 1977, S. 68.

Untergattung des Theaters auf und rechnete sie der Tragödie zu: verhängnisvoll für die Oper insofern, als das Ziel, das er für dieses Theater durch die *Trojanerinnen* festgelegt hatte, eben nicht ästhetischer, sondern moralisch-philosophischer Natur war⁵⁶. Dies ist die unverrückbare Konstante seiner Auffassung der Tragödie, die bereits im *Buch von der Deutschen Poeterey* zum Ausdruck kommt und in allen anderen Äußerungen zum Theater wiederholt wird. Besonders deutlich wird das in den Vorreden zu seinen zwei Übertragungen italienischer Operntextbücher. Das, wodurch sie für die Literatur doch gerettet werden, ist ihr Inhalt und ihre moralisch-philosophische Richtung, die „Sachen, darvon darinnen gehandelt wird“, wie es in der Vorrede zu *Judith* heißt, bevor sie einzeln genannt werden: die Ehre Gottes, die Liebe des Vaterlands, die Handhabung der Keuschheit, alles deutsches christliches neustoizistisches Gedankengut, das man ebenfalls im Widmungsgedicht zu *Dafne* wiederfindet (wenn auch in anderer Prägung: Hier geht es um die Flucht der Zeit, die Nichtigkeit der irdischen Güter und die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens⁵⁷). Diese moralisch-philosophische Bestimmung des literarischen Theaters machte Opitz in einem gewissen Sinne für eine ästhetische Untersuchung blind, und wenn er sich keine grundsätzlichen ästhetischen Fragen stellte, so in erster Linie deshalb, weil ihm nicht einmal der Gedanke kam, daß es für das Operntextbuch eine besondere Ästhetik geben konnte.

Anstatt die Vorlage gründlich zu untersuchen, sie sozusagen auseinanderzunehmen, um bis in die kleinste Einzelheit ihre Beschaffenheit zu ergründen und die Art und Weise zu erschließen, wie sie funktioniert, hat er lediglich – aber konnte er wirklich etwas anderes tun? – das Endprodukt, den Text als fertiges Objekt in Betracht gezogen. Er hat also ein bestimmtes Werk von seinen Wurzeln abgekoppelt und in ein anderes System – das der deutschen Dichtkunst – übertragen, statt das ganze System der Oper – das Werk mit seinen Wurzeln – in eine andere Sprache zu übertragen bzw. ein ähnliches oder äquivalentes System in der deutschen Sprache (und für die deutsche Sprache) zu erschaffen. Da spielte die Persönlichkeit des schlesischen Dichters eine nicht zu unterschätzende Rolle: Opitz konnte von dem, was er war, nicht abstrahieren, und in erster Linie war er Dichter (und Theoretiker). Trotz aller Beteuerungen war er vermutlich im Grunde nicht bereit, seine Kunst und seine Fähigkeiten in den Dienst einer anderen Kunst zu stellen, denn sein Ziel war es, eine deutsche Kunstdichtung zu schaffen, keine Kunstoper. Für ihn galt die „reine“ Literatur über alles: die Literatur, die für sich selbst und aus sich selbst heraus existieren konnte und auf keine andere Kunst angewiesen war. Warum er dem Vorschlag, mit einem Komponisten zusammenzuarbeiten, zugestimmt hat, läßt sich nicht mit letzter Sicherheit klären. Gewiß haben materielle bzw. finanzielle Überlegungen 1627 eine Rolle gespielt⁵⁸, sie erklären aber nicht, warum Opitz 1629 erneut

56 Siehe dazu auch: Mara R. Wade, *Geist- und weltliche Dramata – Hecuba, Dafne, Judith, Antigone: The dramatic works and heroines of Martin Opitz*, in: Chloe 10 (*Opitz und seine Welt. Festschrift für Georg Schulz-Behrend zum 12. Februar 1988*), S. 541-559.

57 „Nim dann in gnaden an / | Du doppeltes gestirn / was Dafne geben kan; | Den jimmer-grünen krantz / vnd denke / daß die gaben | So Fürsten als wie jhr vollauff zugeben haben | Zwar groß / doch jrdisch sindt: die flucht der zeit vertreibt | Das vnsrig' vnd vns auch; was Dafne gibt das bleibt.“ Widmungsgedicht zu *Dafne* („An die HochFürstlichen Braut vnd Bräutigam“), zitiert nach der Erstausgabe 1627 in der Universitätsbibliothek Wrocław, Signatur: 355086.

58 Dazu Fechner (wie Anm. 4), S. 14.

zur Zusammenarbeit bereit war. Intellektuelle, im weitesten Sinne künstlerische und kulturpatriotische Motivationen wogen vermutlich schwerer, sowie vielleicht auch die Überzeugung, Oper und Tragödie würden einander gegenseitig fördern können. Das soll jedoch nicht bedeuten, daß Opitz von vornherein die Oper auf die Tragödie umlenken wollte, natürlich auch nicht, daß daraus nur gesprochenes Theater wurde. Aber er hat ohne Zweifel gehofft, aus der Oper einen Nutzen für das Theater zu ziehen. Und so geschah es letztlich auch.

Eine wenn auch unbewußte und unvermeidbare Mitverantwortung von Schütz für das Scheitern des Projekts kann aber auch nicht geleugnet werden. Er hat die geniale Ahnung davon gehabt, was eine gelungene „Umnationalisierung“⁵⁹ der italienischen Oper sein konnte, nämlich eine Form von gesungener Tragödie, wie sie später in Frankreich mit der „Tragédie lyrique“ entwickelt wurde. Doch kam diese Intuition zu früh, er war zu ungeduldig und hat Opitz vielleicht zu sehr vertraut, dem er doch nicht zu erklären vermochte, warum die italienischen Texte für die Vertonung so sehr geeignet waren. Den Dichtern konnte der Musiker lediglich das Modell liefern, ihnen aber nicht sagen, worin dessen Mustergültigkeit bestand. Wahrscheinlich war Schütz auch zu bescheiden, um gegenüber Opitz in irgendeiner Weise direktiv zu sein; er wußte, daß er selbst weder Dichter noch Dichtungstheoretiker war, und verließ sich auf Opitz' Fachkunde. Opitz seinerseits hätte den Erklärungen des Komponisten vielleicht auch nur höflich zugehört, sich dadurch aber nicht allzusehr beeinflussen lassen, aus einem zum Teil verständlichen Ehrgeiz, den man allerdings bei Buchner in dieser Ausprägung nicht findet.

Zu ungeduldig, aber auch seiner Zeit, den Dichtern und der deutschen Literatur voraus ist Schütz gewesen: Daß der Gedanke, die Oper, d. h. das musikalische Theater, auf das literarische zu stützen, ein fruchtbarer sein konnte, hat in Frankreich die „Tragédie lyrique“ bewiesen, die in einem gewissen Sinne als das gelungenste – ja vielleicht das einzig gelungene – Beispiel der „Umnationalisierung“ der italienischen Oper und vornehmlich deren Rezitativs erscheint. Behaupten konnte sich aber die „Tragédie lyrique“ vor allem deshalb, weil es in Frankreich damals schon eine literarische Tragödie gab, die „Tragédie classique“, auf die sie sich stützen bzw. von der sie sich notfalls auch abheben konnte. Zur Zeit der Opernversuche von Heinrich Schütz gab es in Deutschland noch keine etablierte, ausgearbeitete deutsche Kunsttragödie, sie war ja noch in ihrem Entstehungsprozeß begriffen. Weil sich die deutsche Oper weder auf die deutsche Lyrik noch auf das deutsche Drama stützen konnte, war sie von vornherein dermaßen geschwächt, daß sie nur noch durch ein Wunder hätte aufrecht stehen können. Das Wunder geschah nicht, der kühne Versuch, der Schütz doch so sehr am Herzen lag und wofür er die denkbar besten Voraussetzungen zu schaffen gewußt hatte – mit Ausnahme derjenigen Umstände, über die er keine Macht besaß, als da sind der Krieg oder die im weitesten Sinne politischen Entscheidungen der Fürsten –, scheiterte. Was dabei für die deutsche Musik- und Operngeschichte verloren ging, bleibt dahingestellt. Ohne es zu wissen und wahrscheinlich auch ohne es beabsichtigt zu haben, hat Schütz jedoch mit seinem Opernvorhaben viel mehr für die deutsche Literatur- und Theatergeschichte getan, als es sich sogar Opitz hätte vorstellen können: Vor allem *Judith* hat das deutsche Trauerspiel, vornehmlich das Märtyrerdrama, trotz aller Mängel

59 Braun (wie Anm. 45).

aufs entscheidendste geprägt, ja diese für das deutsche Theater des 17. Jahrhunderts so typische Gattung sogar begründet.

„Die Oper ist an der maiestet der Tragedie gemeße“⁶⁰ – so hätte Schütz Opitz parodieren können, denn diese Überzeugung war es, die ihn zu Opitz führte und somit die seltsamen Wechselbeziehungen zwischen Oper und Tragödie in Gang setzte. Die Oper vermochte es nicht, in die Fußstapfen der Tragödie zu treten, obwohl sie ihr in bewunderungsvoller Unschuld freundlich die Hand reichte. Aber die Entwicklung der Tragödie wurde durch die Begegnung mit der Oper sehr stark und nachhaltig geprägt, ja diese Begegnung gab ihr erst recht die Richtung, in welcher sie sich dann entwickeln konnte. Marian Szyrocki parodierend könnte man folglich sagen, daß Schütz „zufällig zum Mitschöpfer des deutschen Trauerspiels wurde“⁶¹. Weder Opitz' „Umweg“ über die Oper noch Schütz' Zusammenarbeit mit ihm können jedoch als Irrtum oder abwegige Versuche betrachtet werden. Oper und Trauerspiel waren damals, ob man es will oder nicht, aufs engste aufeinander angewiesen: Ohne die Tragödie hätte es keine Oper bzw. keinen Opernversuch gegeben, ohne die Oper aber hätte es das schlesische Drama, wie wir es heute noch lesen können, wohl auch nicht gegeben. Manchmal ist die Geschichte sehr ironisch, denn nicht zuletzt wegen der immer größeren Zugeständnisse an die Oper ging das schlesische Trauerspiel am Ende des 17. Jahrhunderts als literarische Gattung zugrunde. Eine späte Rache der verfehlten ersten deutschen Oper?

60 Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* (wie Anm. 42).

61 „Zufällig wurde Opitz auch zum Mitschöpfer der ersten deutschen Oper“ (Szyrocki 1974 [wie Anm. 32], S. 77). Daß Opitz aber eben nicht zufällig Mitschöpfer der ersten deutschen Oper gewesen ist, dürfte nun als unbestritten gelten.

Ein Brief von Philipp Dulichius an den Bürgermeister von Stralsund

von

OTFRIED VON STEUBER

Die Suche nach handschriftlich oder gar autograph überlieferten Kompositionen von Philipp Dulichius (1562-1631) führte zwar in der Sache zu keinem Ergebnis, dafür aber zu einer Nachricht von der Zentralkartei der Autographen in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –, es existiere ein Brief von Dulichius vom 12. Dezember 1590 an den Bürgermeister von Stralsund. Der Brief sei über die Bibliothek des Staatlichen Instituts für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz – zugänglich.

In der Berliner Zentralkartei findet sich der folgende handschriftliche Eintrag:

Dulichius, Philipp

Doc. facs. Dulichius 1

Photokopie L. a. s. Stettin, 12. 12. 1590 an Bürgerm. v. Stralsund über seine pädag. Prinzipien, zugleich mit etlichen Exemplaren seiner Motetten übersandt; bewirbt sich um Lehramt dst.

Angeblich unveröff. Brief, keine Signatur enthaltend.

Original liegt im Archiv der Stadt Stralsund.

2 Blatt A 4, 1 A 5, 1 A 6

Negativ im Besitz v. Friedrich Giese, Greifswald

Friedrich Giese (1882-1970) aus Forst an der Lausitz war Musiklehrer und -forscher, zuletzt in Greifswald. Aus seinem Nachlaß kennt Herr Dr. Burkhardt Köhler, Musikwissenschaftler in Greifswald, Dulichius' Brief und konnte die Angabe bestätigen, daß er bisher nicht veröffentlicht worden ist. Für Korrekturen und Ratschläge bei der Übertragung des Briefes bin ich ihm herzlich dankbar.

Der Brief (Signatur: StaS, P 568) besteht aus dem Umschlag mit Adresse und Siegel sowie einem Blatt, das auf der Vorderseite vollständig, auf der Rückseite nur in der oberen Hälfte beschrieben wurde (vgl. die Faksimiles auf Seite 150).

Dulichius' Brief lautet wie folgt:

[Umschlag]

DEm Ehrenvhesten Erbaren vnd Wolweisen
Herrn Bürgermeister vnd Rahtsver=
wandten der Stadt Straëlsund
meinen großgünstigen Her=
ren vnd fördern Zu henden

Straëlsund.

Philipp Dulichius, Brief an den Bürgermeister von Stralsund vom 12. Dezember 1590 (Stadtarchiv Stralsund, Signatur P 568)

Ich habe schon, demnach Zugestanden, bi. her ab
 mein in Buchen seinen, zu schreiben zu begeben.
 Gedruckt in Altona den 12. tagh des Decemb.
 In der Stadt Altona 1590.

L. E. und M.
 Dulichius.

Philippus Dulichius von
 Schwinde, Di. k. k. k. k.
 K. d. k. k. k. k. k. k. k.
 by letzter Mal
 1590.

Ich habe schon, demnach Zugestanden, bi. her ab
 mein in Buchen seinen, zu schreiben zu begeben.
 Gedruckt in Altona den 12. tagh des Decemb.
 In der Stadt Altona 1590.

L. E. und M.
 Dulichius.

Philippus Dulichius von
 Schwinde, Di. k. k. k. k. k. k. k.
 K. d. k. k. k. k. k. k. k.
 by letzter Mal
 1590.



[S. 1]

Ehrenvehste, Erbare Hochweiße großgünstige Herren
 vnd förderer, E. E. vnd W. sind meine willige
 Dienste besonderß fleißes Jeder Zeit bevor.
 Demnach, Ehrenvehste, Erbare, Hochweiße, großgünstige Her=
 5 ren, ich An dieß fürstliche Paedagogium zu Alten
 Stettin, die Jugent in der Musica vornemlich zu
 erudiren vnd vnterweisen, vnwirdig vociret bin,
 haltt ichs darfur, das es mir gebüre, das ich dieselbig
 nit Allein in den praeceptis fleißigh vnd treulich
 10 informire, sondern auch die praecepta vmb bes=
 sers verstandes willen, mitt exempliß, beides
 auß der furnembsten vnserer Zeit Musicorum, vnd
 meinen eigenen Cantionibus genomen, erkläre.
 Hab derwegen zu vnterschiedlichen mahlen, etzliche
 15 Muteten in Druck verfertigett, furnemlich vmb
 itzt gemelter vrsach willen, darnach das auch
 Andere dieser Kunst erfahrne meinen fleiß
 vnd Arbeit sehen möchten, vnd zu erkennen het=
 ten, das ich derer sachen nit gänztlich vnerfah=
 20 ren sey. Weil mir denn gar wol
 bewust, das E. E. und W. in Kirchen vnd Schulen
 auch eine wolbestellte Musicam haben, welchs ich
 gnugsam an den Knaben, so von dannen in
 vnser Paedagogium komen, zu ersehen habe.
 25 Hab Ich nit vnterlaßen können, E. E. vnd W.
 etliche exemplar meiner Muteten zu vbersänden,
 dienstlich bittendt, dieselben wollen solchen meinen
 fleiß vnd Arbeit, für gutt aufnehmen vndt
 Ihnen gefallen laßen, Auch meine gönstige
 30 Herren vnd förderer all Zeit sein vnd bleiben.
 Hiermitt thue E. E. und W. Ich in göttlichen

[S. 2]

Schutz befehlen, beneben Angehengter bitte, ob
 meinen Schreiben keinen vngefallen zu tragen.
 Gegeben zu Alten Stettin den 12 taghe decembr.
 35 Im Jahr Christi 1590.

E. E. vnd W.
 dienstwilliger

Philippus Dulichius von
 Kemnitz des fürstlich
 Paedagogij dasebst
 bestellerer Mu=
 40 sicus.

Weil Stralsund im 16. Jahrhundert zeitweise mehrere Bürgermeister zugleich
 hatte, kommen als Adressaten folgende Personen in Frage:

- Joachim Klinkow, 52 Jahre im Rat, Bürgermeister seit 1559 bis zu seinem Tode im
 Jahre 1600,
- Bartholomäus Sastrow, Bürgermeister seit 1578, gestorben 1603,
- Joachim Ketel, Bürgermeister seit 1578, gestorben 1601.

Die in Zeile 26 erwähnten mitgeschickten Motetten konnten bisher nicht gefunden werden. Bis zum Zeitpunkt des Briefes lagen in drei Drucken elf Motetten von Dulichius vor:

1. *CARMEN MUSICVM HONORI NVPTIARUM ILLVSTRISSIMI PRINCIPIS AC DOMINI, DN. UDALRICI DVCIS MEGALOPYRGENSIS [...] ET INCLYTAE VIRGINIS AC HEROINAE, Dn. ANNAE [...] compositum & dedicatum. a PHILIPPO DVLICHIO ILLVSTRIS PAEDAGOGII QUOD EST STETINI MVSICO.*

Die Hochzeit des Herzogs Ulrich von Mecklenburg mit der Tochter Anna des verstorbenen Herzogs Philipp I. von Pommern fand am 9. Dezember 1588 statt. Daher hat man wohl nicht für nötig gehalten, im Titelblatt Ort und Zeit des Druckes anzugeben.

Das Werk besteht aus zwei sechsstimmigen Motetten (RISM D 3694, PDV¹ 1-2):

- „Sunt pia scepra Deo“ (ein wahrscheinlich ad hoc gedichteter Huldigungstext, bestehend aus vier lateinischen Distichen)
- „Non est bonum hominem esse solum“ (Gen. 1, 18).

2. *CANTIONES QVINQVE senis vocibus compositae [...], Stettin 1589 (RISM D 3680, PDV 11-15).* Das Vorwort schließt mit den Worten: „Anno Christi 1589. die Aprilis 19. quo ante annos 29. Dn. Philippus Melanchthon [...] ex terrena in coelestem commigrauit Academiam.“

- „Benedicam Dominum in omni tempore“ (Ps. 33, 2-5)
- „Venite exultemus Domino“ (Ps. 94, 1-7)
- „Ad te levavi animam meam“ (Ps. 24, 1-3)
- „Quemadmodum desiderat cervus“ (Ps. 41, 2-3)
- „Cum iunior esses“ (Joh. 21, 18).

3. *PHILOMVSICIS OMNIBVS [...] hasce quatuor Octonarum Vocum cantiones sacras consecrat PHILIPPUS DVLICHIVS Chemnicensis [...], Stettin 1590 (RISM D 3681, PDV 21-24).* Das Vorwort ist vom 2. Oktober datiert („in festo Sanctorum angelorum Anno Christi 90. supra sesquimillesimum“); die Stücke sind also kurz vor der Abfassung des Briefes erschienen.

- „Exaltabo te Deus rex meus“ (Ps. 144, 1-2)
- „Exultate iusti“ (Ps. 32, 1-5)
- „Confitemini Domino“ (Ps. 104, 1-3)
- „Deus misereatur nostri“ (Ps. 66, 2-6)

Dulichius hat diese vier Motetten 1607 und 1608 in den beiden ersten Teilen der *Centuria octonum et septenum vocum* mit kleinen Veränderungen erneut in Druck gegeben².

Ob Dulichius nun Motetten aus diesen Drucken oder womöglich später veröffentlichte oder verschollene Werke nach Stralsund geschickt hat, wissen wir nicht. Die nächsten Drucke ließ er erst gut zwei Jahre nach diesem Brief erscheinen, näm-

1 Otfried von Steuber, *Philipp Dulichius. Thematisches Verzeichnis seiner Werke* (PDV), in Vorbereitung.

2 Neuausgaben (mit umfangreichen Vorworten) durch Rudolf Schwartz in DDT 41, Nr. 31, und DDT 31, Nr. 4,6,7. Vgl. vom selben Autor: *Zum Stande der Dulichius-Forschung*, in: Monatsblätter, hrsg. von der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde 1900, S. 5 f., dasselbe auch in MschrftGKK 5 (1901), S. 117-121.

lich im April 1593 die *HARMONIAE ALIQUOT SEPTENIS VOCIBUS COMPOSITAE* (fünf Motetten) und danach noch im gleichen Jahr *SEX CANTIONES SACRAE QUINIS VOCIBUS CONCINNATAE*.

Für die Anmerkung in der Berliner Kartei, Dulichius habe sich mit seinem Brief um ein Lehramt in Stralsund beworben, gibt nicht nur der Text des Schreibens selbst keinen Anhaltspunkt, vielmehr lassen auch die Lebensumstände des Meisters einen solchen Schluß nicht zu³. Weil es außer seiner Taufe in Chemnitz 1562 und seiner Immatrikulation an der Universität in Leipzig 1579 über seinen Werdegang bisher nur Vermutungen gibt⁴, wissen wir auch nicht, wo er seine Qualifikation für das ehrenvolle Amt als Kantor und damit nur dem Rektor und dem Konrektor nachgeordnete Lehrkraft am Fürstlichen Pädagogium in Stettin erworben hat. Er hatte es erst vor drei Jahren, nämlich zu Michaelis 1587, als noch nicht ganz 25jähriger angetreten und lebte in gesicherten Verhältnissen. Erst nach der Jahrhundertwende verschlechterten sich diese Bedingungen so sehr, daß er sich um das Kantorenamt an St. Marien in Danzig als Nachfolger von Nikolaus Zangius bewarb und 1604 sogar dorthin reiste, allerdings vergeblich. Nach 43 Jahren schied Dulichius Weihnachten 1630 aus seinem Amt in Stettin, nachdem soeben im *Primus tomus CENTVRIAE SENARVM VOCVM HARMONIAS SACRAS* [...] *continentis* seine letzten 36 Motetten im Druck erschienen waren. An der Vollendung dieses Werkes, das ebenso wie seine von 1607 bis 1613 gedruckte vierteilige Sammlung *Centuria* mit ihren acht- und siebenstimmigen Motetten auf 100 Kompositionen angelegt war, hinderte ihn der Tod. Dulichius wurde am 25. März 1631 beigesetzt. Sein Grab in der alten Stettiner Marienkirche ist verschollen.

3 Vgl. zu Dulichius' Vita Günther Kittler, *Philipp Dulichius*, in: Monatsblätter, hrsg. von der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde 1937, S. 1-7; Adam Adrio, Art. *Dulichius, Philipp*, in: MGG 3 (1954), Sp. 918-923; Walter Blankenburg, Art. *Dulichius, Philipp*, in: NGroveD 5, S. 708f.

4 Vgl. Rudolf Schwartz, *Ein pommerscher Lassus*, in: MschrftGKK 1 (1896), S. 50-54, hier besonders S. 52.

Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche¹

von

WOLFRAM STEUDE

Der Wiederaufbau der Frauenkirche George Bährs gibt Veranlassung, nach dem Vorgängerbau, der alten Frauenkirche und nach deren Gestalt, Ausstattung und Funktion durch die Jahrhunderte ihres Bestehens bis zu ihrem Abbruch im Jahre 1727 zu fragen, also auch nach ihrer bevorzugten Benutzung als Begräbniskirche des gehobenen Dresdner Bürgertums, des Stadt- und auch z. T. des Hofadels. Neben den Grabmalen für Angehörige der Familien v. Schleinitz, v. Körbitz, v. Büнау, v. Ende, Pflugk und anderer gab es solche für namhafte Bürgerfamilien wie die Turler, für Pfarrer Dresdner Stadtkirchen und auch dasjenige für den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz, der am 8. Oktober 1585 in Köstritz bei Gera geboren wurde und am 6. November 1672 in Dresden nach Vollendung seines 87. Lebensjahres verstarb.

Auf die musikgeschichtliche und musikalische Bedeutung dieses ersten deutschen Komponisten von europäischem Rang, auf sein Werk, kann hier nicht eingegangen werden. Die reiche wissenschaftliche Schütz-Literatur seit Carl von Winterfelds *Giovanni Gabrieli und sein Zeitalter* (Berlin 1824) bis heute², die wissenschaftlichen und praktischen Werkausgaben seit 1882³ – vereinzelt schon davor – geben darüber ebenso Auskunft wie die vor allem nach 1950 in zunehmendem Maße entstandenen und immer neu entstehenden Einspielungen von Schütz-Werken auf Schallplatte und CD.

Für unser Thema, das Grab Schützens in der alten Frauenkirche, sind – von mehr oder weniger marginalen Bemerkungen der Schützliteratur abgesehen⁴ – vor allem zwei ausschließlich damit befaßte Arbeiten grundlegend, die unabhängig voneinander entstanden sind und sich in Teilen gut ergänzen:

- Karl Weber, *Nachforschungen über die Ruhestätte von Heinrich Schütz*, o. O. u. J. [Dresden 1954], 21 S. (mschr.). Der Verfasser (1897-1970) war Archivpfleger des Evangelisch-Lutherischen Landeskirchenamtes Sachsens. Seine sehr gründlichen Archivrecherchen, deren Ergebnisse in einer umfangreichen Dokumentation festgehalten sind, könnten im Hinblick auf das 1956 in Dresden veranstaltete 9. Schütz-Fest der damaligen „Neuen Schütz-Gesellschaft“ angestellt worden sein⁵.

1 Leicht veränderter Wiederabdruck aus: *Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau*, Bd. 3, Weimar 1997, S. 169-176.

2 Bibliographien des Schütz-Schrifttums außer in RILM vor allem in Sjb 1 (1979), 3 (1981), 6 (1984), 11 (1989).

3 SGA, NSA, SSA.

4 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, ²/1954, S. 199 f., Otto Brodde, *Heinrich Schütz, Weg und Werk*, Kassel u. a. 1972, S. 270-272, Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz, sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 383-386.

5 Die Ausarbeitung von Karl Weber befindet sich im Evangelisch-Lutherischen Landeskirchenamt Sachsen. Herrn Dr. Rainer Thümmel sei gedankt für die freundlich erteilte Benutzungserlaubnis.

– Klaus Petzoldt, *Das Schicksal des Grabes von Heinrich Schütz*, in: *Sagittarius* 4 (1973), S. 34-43.

In der Zusammenschau der Ergebnisse beider Aufsätze ergibt sich ein relativ deutliches Bild sowohl des Grabes in der alten Frauenkirche, in dem Schütz 1672 beige-
setzt worden ist, als auch der Grabstätte auf dem der Kirche vorgelagerten Friedhof, die ebenfalls Gegenstand der folgenden Ausführungen sein wird.

Ausgangspunkt der Arbeiten von Weber und Petzoldt ist notwendigerweise die Mitteilung der Lage und Gestalt des Schützgrabes in der alten Frauenkirche durch Johann Gottfried Michaelis⁶. Er war Kirchner der Frauenkirche und verfaßte sein Werk im Blick auf die schon 1714 geplante Aufhebung des Friedhofs, der 13 Jahre später der Abriß der Kirche folgte.

1. Das Schützgrab in der Kirche

Im *Liber I. Inscriptionum Dresdensium ad B[eatam] virg[inem]* beschreibt Michaelis⁷ unter Nr. 220 den Standort des mit einer schwarzen Marmorplatte bedeckten Schützgrabes in der Vorhalle der Kirche (Abbildung 1). Die lateinische Inschrift der Tafel lautet übersetzt:

„Heinrich Schütz, seines Jahrhunderts hervorragendster Musiker. Kurfürstlicher Kapellmeister. 1672.“

Dem folgt unter Nr. 221 die detaillierte Beschreibung des offenbar daneben befindlichen messingnen Epitaphs und die Wiedergabe seiner ebenfalls lateinischen Inschrift (Abbildung 1), deren Übersetzung folgenden Wortlaut hat:

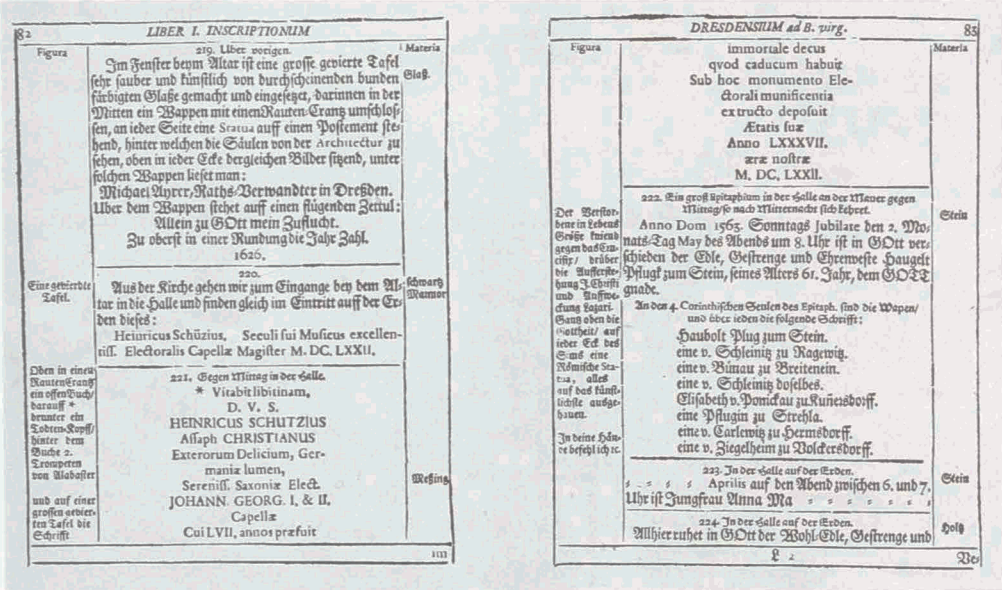
„Es hat sein Gelübde bezahlt⁸ Heinrich Schütz, der christliche Assaph⁹, Ergötzung der fremden Länder, Deutschlands Leuchte, der gnädigsten Kurfürsten von Sachsen Johann Georg I.

Frau Gitta Kristine Hennig, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, verdankt der Verfasser den Hinweis auf dieses wichtige Manuskript.

- 6 *Dresdnische Inscriptiones und Epitaphia, welche auf denen Monumentis [...] in und außer der Kirche zu unser Lieben Frauen [...] zu finden*, Dresden 1714. Die Schrift befindet sich in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (= SLB): Hist. Sax. G 205, auch in der Bibliothek des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen.
- 7 Michaelis (wie Anm. 6), S. 82 f., Eberhard Möller, *Das letzte Lebensjahr von Heinrich Schütz – Zeugnisse zu seinem Ableben – das Nachwirken im Schrifttum*, in: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung*. Protokoll-Band Nr. 2 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988-1990, Bad Köstritz 1991, S. 24-39, bes. S. 30.
- 8 Für die in der Epigraphik häufig verwendete Abkürzung „D.V.S.“ bietet Adriano Capelli (*Lexicon abbreviatarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano ⁶/1961, S. 452) sechs verschiedene Auflösungen: „Diis univ[er]sis sacrum“ (Geweiht allen Göttern), „Dedit vivens sibi“ (Als Lebendiger setzte er es für sich), „Diis votum solvit“ (Er bezahlte den Göttern bzw. Gott sein Gelübde), „Dedit voto suscepto“ (Er setzte es nach erhörtem Gebet), „Dedit uxori suae“ (Er setzte es seiner Gattin), „De vici scitu“ (Nach dem Beschluß der Gemeinde). Von diesen Möglichkeiten liegt die dritte am nächsten, die an Ps. 22,26 bzw. an Ps. 50,14 oder auch an Ps. 116,14 und 18 (vgl. SWV 51!) anknüpft.
- 9 As(s)aph war der „Gründer einer Tempelsängergilde angeblich aus der Zeit Davids (1. Chron. 16,7), dem die Psalmen 50 und 73-83 zugeschrieben werden“ (dtv-Lexikon in 20 Bänden, Mannheim u. München 1995, Bd. 1, S. 288); vgl. auch Jörg Jochen Berns, *Orpheus oder Assaph? Bemerkungen*

und II. Kapelle, der er 57 Jahre vorstand, unvergängliche Zier. Was an ihm sterblich war, ist niedergelegt unter diesem Denkmal, das durch kurfürstliche Freigiebigkeit errichtet wurde, im 87. Jahre seines Alters, 1672 unserer Zeitrechnung.“

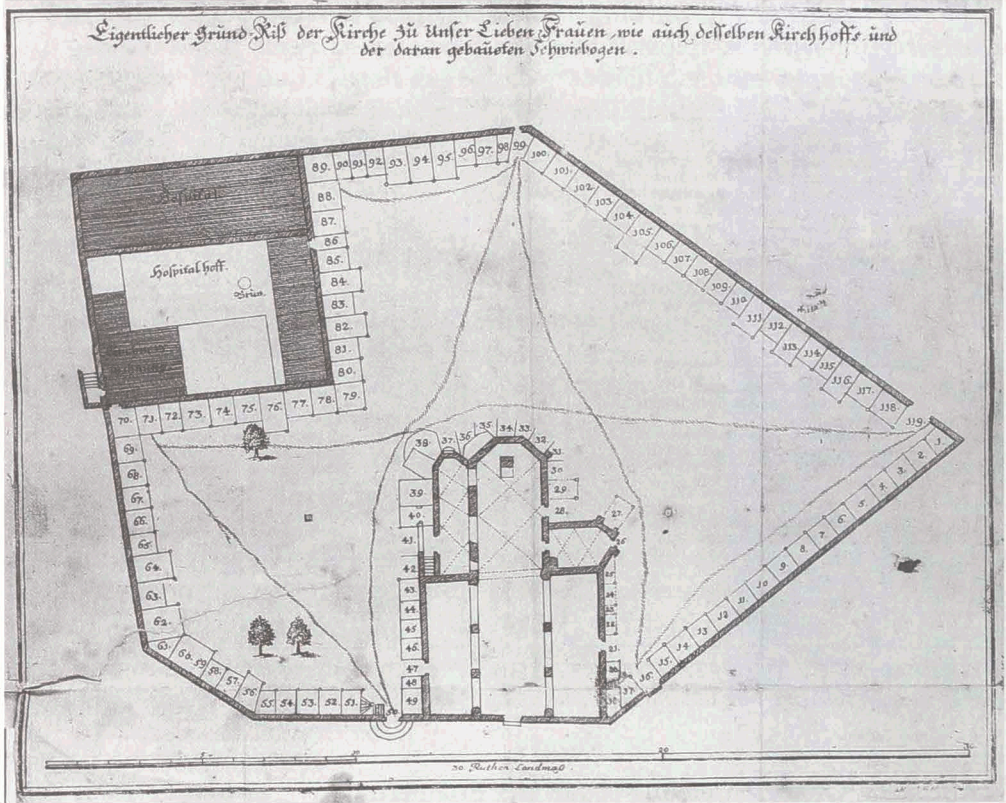
Abbildung 1: Johann Gottfried Michaelis, Beschreibung der Grabstätte Heinrich Schütz' und des zugehörigen Epitaphs in der alten Frauenkirche, 1714



Michaelis' Ortsbeschreibung bedarf der Erläuterung. Weber und Petzoldt kommen übereinstimmend zu dem Ergebnis, daß mit „Halle“ die nördlich an das alte Kirchenschiff angebaut gewesene Halle gemeint ist, deren Südwand drei Durchgänge zum Schiff hatte. Unmittelbar am östlichsten dieser Durchgänge befand sich im Fußboden die ausgemauerte Schütz-Gruft mit der beschrifteten schwarzen Marmorplatte darauf (Abbildung 2).

kungen zum biographischen Informationswert und zur ästhetischen Interpretationskraft der Epicedien auf Heinrich Schütz und dessen Familienmitglieder, in: Sjb 16 (1994), S. 49-66, bes. S. 64 f.

Abbildung 2: Moritz Bodenehr (1665-1748), Grundriß der alten Frauenkirche, des Maternihospitals und des Friedhofs mit den Schwibbögen, 1714. Kupferstich, 19,8 x 25,5 cm. Eingezeichnet sind die Grabstätten von Magdalena und Heinrich Schütz.



Die Messingtafel mit der umfangreicheren Inschrift war an der Südwand der Halle („gegen Mittag“) nahe der Schütz-Gruft angebracht (Abbildung 2). Eine ziemlich genaue Vorstellung von der von Michaelis erwähnten „Figura“ auf der Messingtafel ermöglicht der Porträtstich Heinrich Schütz' von Christian Romstet, der dem Druck von Leichenpredigt und Lebenslauf Schützens, verfaßt vom Oberhofprediger D. Martin Geier (Dresden 1672¹⁰), beigelegt ist (Abbildung 3). Unter dem Altersbildnis Schütz' im Oval befindet sich im kreisrunden „Rautenkranz“ das emblematische Bild mit den beiden gekreuzten „Trompeten“-Stürzen, die von einem Lorbeerkranz umfaßt sind. Darunter liegt das aufgeschlagene „Buch“, ein

10 Einzeldruck-Exemplar SLB: MB 8° 1228 R, Nachdruck 1935, 1972, auch in: Martin Geier, *Volumen Concionum Miscellaneorum*, Leipzig 1713 (SLB: Th. ev. asc. 241^d).

Notenheft im Quer-Oktavformat, unter ihm ein Totenkopf. Wie zu jedem Emblem („Figura“) eine Erklärung gehört, so lautet hier die umlaufende Schrift, ein Zitat aus einer Horaz-Ode¹¹: „Vitabit libitinam“, zu deutsch: „Sie wird die Göttin der Bestattung vermeiden“. Gemeint ist die Kunst Schützens, die über die Vergänglichkeit triumphiert¹².

Abbildung 3: Christian Romstet (1640-1721), Bildnis des Komponisten Heinrich Schütz, 1672 Kupferstich, 17,6 x 14 cm. Staatl. Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett



z. T. wohl noch unter den Bänken.“¹⁴ Petzoldt verlegt die Stelle der Schützgruft etwas weiter nach vorn, dem Mittelpunkt des kreisförmigen Innenraums angenähert. „Es ergibt sich, daß das Grab von Heinrich Schütz, an der Kirche Bährs gemessen, in einer geringen westlichen Verschiebung nahe dem Mittelpunkt des quadratischen bzw. kreisförmigen Grundrisses gelegen hat.“¹⁵

1727 wurden Gruft und Gedenktafel für Schütz in der alten Frauenkirche im Zuge des Abbruchs der Kirche beseitigt. Zur Fixierung ihrer Stelle innerhalb des Baukomplexes der neuen Frauenkirche machen Weber und Petzoldt etwas differierende Angaben. Weber kommt beim Vergleich zwischen dem Grundriß der alten Frauenkirche und den in ein Verhältnis dazu gebrachten Grundrissen der neuen Frauenkirche bei Sponsel¹³ zu folgendem Ergebnis: „Der Ort der einstigen Gruft von Heinrich Schütz liegt also in der [neuen] Frauenkirche in dem Gange, der durch die beiden Bankreihen hindurchführt, die zwischen den Pfeilern C und D nächst dem Haupteingange – dem Altar gegenüber – stehen“ (gemeint ist der Mittelgang zwischen Eingangsportal C und Altar).

„Wenn man durch die Eingangshalle die Kirche betreten hatte, so lag die Gruft zu Füßen. Sie lag an der ersten Bankreihe [von hinten]

11 Petzoldt, *Das Schicksal* (wie S. 156), S. 35; Horaz, *Oden* III 30,6: „Non omnis moriar multaue pars mei / Vitabit libitinam [...]“

12 Moser (wie Anm. 4), S. 200, hat den emblematischen Charakter des Ganzen nicht erkannt und das Horaz-Wort auf Schützens Person bezogen.

13 Jean Louis Sponsel, *Die Frauenkirche zu Dresden. Geschichte ihrer Entstehung von Georg Bährs frühesten Entwürfen an bis zur Vollendung nach dem Tode des Erbauers*, Dresden 1893, Nachdruck Halle 1994, Tafeln I, XVIII, XIX.

14 Weber, *Nachforschungen* (wie S. 155), S. 6.

15 Petzoldt, *Das Schicksal* (wie S. 156), S. 36.

Karl Weber hat für die Folgezeit ab 1727 das Schicksal der Grabmäler und der Bestatteten minutiös erforscht. Danach gibt es keinerlei Hinweis darauf, daß die Grabtafeln und Gebeine Schützens auf den alten Johannisfriedhof versetzt bzw. umgebettet worden sind, wie es in vielen anderen Fällen erfolgt war. Bei Auflassung dieses Friedhofs gelangte manches von dem, was sich ursprünglich in und an der alten Frauenkirche befunden hatte, 1865 auf den Trinitatisfriedhof¹⁶.

2. Das Schützgrab auf dem Friedhof der alten Frauenkirche

Klaus Petzoldt sind Nachforschungen zu verdanken über dasjenige Grab auf dem Friedhof der alten Frauenkirche, in dem 1625 Heinrich Schütz' Ehefrau Magdalena geb. Wildeck bestattet worden war und das der Kapellmeister, der seitdem Witwer blieb, 1670 für sich selbst herrichten ließ. Petzoldts als Hypothese geäußerte Annahme, es könne sich dabei um das „Schwibbogen“-Grab Nr. 117 (vgl. Abbildung 2) gehandelt haben, verdichtet sich aus mehreren Gründen zur Gewißheit: In den einschlägigen Akten des Stadtarchivs Dresden¹⁷ finden sich bei dem so bezeichneten Grab 1663 und 1671 die Familie Hanitzsch und von 1682 bis 1715 „Heinrich Schütz“ bzw. „Heinrich Schützens Erben“ als Besitzer. Daß es sich bei diesem „Heinrich Schütz“ um den Kapellmeister handelte, ist sehr wahrscheinlich, da dieser mit der Hanitzsch-Familie verschwägert war, worauf schon Petzoldt hinwies: Magdalena Schütz' Mutter Anna Wildeck war eine geborene Hanitzsch¹⁸. Nach Eberhard Möller¹⁹ sind die beiden Töchter Heinrich Schütz', Anna Justina und Euphrosyne, nach dem Tod ihrer Mutter und der Schütz-Großmutter in Weißenfels 1635 eine Zeit lang in der Familie Hanitzsch aufgenommen worden, vor allem, wenn Heinrich Schütz auf Reisen war. Das Hanitzsch-Haus lag unmittelbar neben demjenigen, das Heinrich Schütz 1627 mit Hilfe der Kurfürstin-Witwe Hedwig erworben hatte und bis 1657 besaß: Große Frauengasse, Ecke Neumarkt²⁰. Laut Eintrag in das Häuserbuch dieses Stadtviertels lag Schütz' Wohnhaus „zwischen Herrn Matthes Grützmachers, Ratsverwandten, und Georg Schurichts sel. nachgel. Witwe, jetzo aber Hans Hanitzschens Eheweibes Häusern“²¹.

Die Hausgemeinschaft Schütz' mit der Familie Hanitzsch, aus der sich die Familien- und später Grabgemeinschaft entwickelte, begann schon 1615/16. Erstes Dokument dafür ist der erst neuerdings bekannt gewordene Eintrag Schützens in das

16 Trinitatisfriedhof und andere Friedhöfe in Dresden: Weber, *Nachforschungen* (wie S. 155), S. 16-20; Petzoldt, *Das Schicksal* (wie S. 156), S. 41-43.

17 Ratsakten B II 8, 104, 105; B XV 157; Petzoldt, *Das Schicksal*, S. 36 f.

18 Petzoldt ebd., S. 37 f.; Eberhard Stimmel, *Herkunft und Abstammung von Heinrich Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genealogie*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Teil 1, S. 99-111, bes. S. 111.

19 Eberhard Möller, *Die Nachkommen von Heinrich Schütz*, in: Sjb 10 (1988), S. 41-49, bes. S. 42.

20 Eingang Mittlere Frauengasse 1, seit 1862 Frauenstraße 1, seit 1891/92 Frauenstraße 14. Dieses Schützhaus ist für den historisch getreuen Wiederaufbau im Rahmen der Rekonstruktion des Neumarktes vorgesehen.

21 Stadtarchiv Dresden: Carl Hollstein, *Historisches Häuserbuch der Stadt Dresden 1521-1847*, Bd. 3, Halbbd. 2, S. 20 (mschr.). – Das Haus hat Schütz 1627 gekauft (vgl. den betreffenden Passus in der am 6. September 1627 datierten Vorrede zum *Becker-Psalter*, abgedruckt in NSA 40, S. XVIII), im Häuserbuch findet er sich aber erst 1629 eingetragen.

Stammbuch des kurfürstlich-sächsischen Amtmannes von Hohnstein und Lohmen (Sächsische Schweiz) Gottfried Hanitzsch aus dem Jahre 1616²². Er lautet wie folgt:

„Tra le spine nasce la rosa / Et / Dulcia non meruit qui non gustavit amara. / Lubens appo-
suit Henrich Schütz φιλόμουσος Dresdae die 28. Julij Anni 1616.“

(„Durch Dornen sprießt die Rose /und / Der hat das Süße nicht verdient, der nicht die Bitter-
keit geschmeckt. / Gern setzte dies dazu Henrich Schütz, Musenfreund, Dresden, den 28. Juli
des Jahres 1616.“)

Das Stammbuch enthält außerdem Eintragungen von Fürsten und hochge-
stellten, meist Dresdner Persönlichkeiten²³, als letzte die des knapp 31 Jahre alten
Schütz, der seit Herbst 1615 am Dresdner Hof angestellt war und offenkundig im
Hanitzsch-Haus seine erste Dresdner Wohnung bezogen und auch hier seine spä-
tere Frau kennengelernt hat, die er nach ihrem Tod 1625 im Grab der Hanitzsch-
familie beisetzen ließ²⁴. (In seinem Schreiben an den Hausmarschall Georg Pflugk
vom 28. Februar 1631, in dem es um den Sänger Hans Hasselt geht, der in höchster
Not den Kapelldienst gekündigt hatte, erwähnt Schütz den Angestellten der Hof-
Renterei Gottfried Hanitzsch, einen Schwager Hasselts²⁵. Auch dieser gehörte zu
derselben Familie und war vielleicht ein Sohn des Amtmanns.) 1670 dürfte Schütz
dieses Grab für sich selbst erworben haben, um neben seiner Frau bestattet zu wer-
den. Daß ihm dies ein wichtiger Vorgang war, bezeugt das Gedicht, das sein Adla-
tus Constantin Christian Dedekind, „Concertmeister“ der „Kleinen deutschen Mu-
sic“ und sehr produktiver Komponist und Poet, in seiner schon damals als auffällig
und extravagant verspotteten Schreibweise verfaßt hat:

Des
Kuhr=Fürstl. Sächs. Hoochverdienten
ältesten
Capell=Meisters
(Titul.)
Herrn Heinrich Schützens etc.
Christ=herzliches
VERLANGEN/
nach
seeligster
Auf=Lösunge

Komm Zeit! ich sähne mich zu gehen in diese Kammer/
alda die Sterblichkeit/sammt allem Erden=Jammer/
auf ewig abzuthun. DER/der die Wällt bezwungen/

22 Stadtarchiv Dresden: Hs. 1941. 8, 835; 16. Eintrag, Bl. 47a.

23 Unter anderem Kurfürst Johann Georg I., Christoph und Joachim von Loß, Oberhofprediger Matthias Hoë v. Hoënegg, die Hofprediger Daniel Haenichen und Christoph Laurentius, sogar der ehemals Dresdner, dann aber calvinistisch-„abtrünnige“ Theologe D. Gregor Schönfeld (Kassel und Marburg), Christian Wildeck (Schützens nachmaliger Schwiegervater), Giovanni Maria Nossení, dessen Söhne Giovanni Pietro und Giovanni Giacomo, auch die beiden hohen Hofbeamten Ludwig Wilhelm Moser (Geheimer Sekretär des Kurfürsten) und Joseph Avenarius (für den Schütz 1618 die Hochzeitsmusik SWV 20 komponierte). Auch Nossení war mit der Hanitzsch-Familie verschwägert (Stimmel, wie Anm. 18, S. 111).

24 Der im Eintrag des Historischen Häuserbuchs (wie Anm. 21) aus dem Jahre 1614 genannte Hans Hanitzsch dürfte ein Vetter von Schütz' nachmaliger Ehefrau Magdalena geb. Wildeck gewesen sein.

25 Schütz GBr Nr. 37, S. 112f.

Dem es im Toodes=Kampf höchstherrlich ist gelungen/
 gebiete seelig auf! Er wird dich/Grufft! verschlüssen/
 bis Ihn/am jünsten Taag'/ich werd/aus dihr/begrüßen.
 Komm Tood! ich warte dein/vergnüge mein Verlangen!
 Denn du beförderst mich zum himmlischen Um=fangen.

Am 1. Sept. 1670 da das
 Begräbnis vollendet
 worden

Auf des Herrn
 Capell=Meisters Begehren
 entwarf es Constantin
 Christian Dedekind²⁶.

Nachdem Schütz 1672 aber nicht in diesem Grab, sondern auf kurfürstlichen Wunsch in der neuen Gruft in der Kirche bestattet worden war, mochten seine Erben, insbesondere seine Enkelin Gertraud Seidel geb. Pincker – beide Töchter waren vor ihm gestorben –, versäumt haben, die Grabstelle aufzugeben. Sie wurde nicht mehr gebraucht, da Schütz' Frau und sicherlich auch seine Tochter Anna Justina in die neue Gruft überführt worden waren. Von daher blieb das „Schwibbogen“-Grab Nr. 117 des Friedhofs bis zum Beginn von dessen Auflassung 1715 (wegen des Neubaus der Wache) mit dem Namen der Schütz-Erben verbunden, obwohl direkte Nachkommen in Dresden seit langem nicht mehr lebten. Daß das Grab Nr. 117 auf dem Friedhof 1715 nicht belegt war, besagt J. G. Michaelis' Bemerkung, es sei „ohne Schrift“²⁷.

3. Schütz' Tod und Beisetzung

Oberhofprediger D. Martin Geier schildert im „Lebens-Lauff“ Schützens, der dem umfanglichen Leichenpredigt-Druck als Anhang beigefügt ist²⁸, bewegend das Sterben Schützens, Musterbeispiel der „ars moriendi“, auf das hier nicht eingegangen werden soll. Es sei lediglich bekräftigt, daß Schützens Beichtvater zuletzt der Diaconus Magister Johann Heinrich Kühn gewesen ist, der dem sterbenden Schütz seelsorgerlich beigestanden hat – er war seit dem 25. August 1672 in der Frauenkirch-Parochie tätig –, nicht der Oberhofprediger²⁹.

26 SLB: MB 8° 1228 R; Abdruck bei Moser (wie Anm. 4), S. 610.– Das weitaus eindrucklichste Grabmonument setzte sich Schütz selbst in seinem *Schwanengesang*, dem 1671 vollendeten Kolossalzyklus von 13 doppelchörigen konzertierenden Motetten über den ganzen 119. Psalm, den 100. Psalm und das *Magnificat* (SWV 482-494). Vgl. dazu Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: Sjb 4/5 (1982/93), S. 9-18, sowie die Edition des *Schwanengesangs* durch Steude in NSA 39.

27 Michaelis (wie Anm. 6), S. 215.

28 „Die köstlichste Arbeit aus dem 119. Psalm, V. 54 Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause, bei Ansehnlicher und Volckreicher Leichbestattung des weiland Edlen / Hoch=Achtbaren und Wohlgelahrten Herrn Heinrich Schützens, Churfl. Sächs. älteren Capell=Meisters / welcher im 88. Jahre seines Alters am 6. Novembris dieses 1672. Jahres / alhier zu Dreßden sanfft in seinem Erlöser eingeschlaffen / und darauf den 17. ejusdem in der L. Frauen=Kirchen sein Ruhe=Städtlein bekommen [...]“ (Exemplar der SLB: MB 8° 1228 R).

29 Dazu Wolfram Steude, *Bemerkungen zu „Machet die Tore weit“* (SWV. Anhang 8), in: Sjb 10 (1988),

S. 50-61, bes. S. 60, Anm. 24. Eberhard Möllers Bedenken dagegen (wie Anm. 7, S. 25) können nicht begründet werden.

Ein weiteres sprechendes Zeugnis von Schütz' Tod und Beisetzung ist die „Abdankungs=Rede“, die Johann Ernst Hertzog „In dem Beyerischen Trauer=Hause³⁰ vor Außtragung der Leiche auff Begehren gehalten“ hat. Auch sie ist als Druck überliefert³¹. Johann Ernst Hertzog, 1691 bis 1696 einer der unteren Dresdner Hofprediger, bis zu seinem Tode 1715 Pastor primarius in Zittau, war 1672 noch Fürstenschüler an St. Afra in Meißen³². Unter der „Abdankungs-Rede“ ist der wohlformulierte Dank der Hinterbliebenen an die drei hochrangigen Abgeordneten des Hofes für ihr Erscheinen und für alle dem Verstorbenen vom Hof erwiesenen Wohltaten zu verstehen³³. Sie ist im Trauerhaus gehalten worden, unmittelbar bevor der Sarg zum großen Trauergottesdienst in die alte Frauenkirche gebracht wurde.

Schütz' Todestag war der 6. November, Abdankungs-Zeremoniell und Gottesdienst fanden aber erst am 17. November statt. Der Leichnam dürfte, zeitüblich einbalsamiert, solange aufbewahrt worden sein. Über die „volckreiche“ Trauerfeier in der alten Frauenkirche sind wir relativ gut unterrichtet. Sie stellte, wie Petzoldt zu Recht konstatiert, eine Art „Staatsbegräbnis“ dar³⁴. Dafür sprechen nicht nur die auf kurfürstliche Kosten neugebaute Gruft in der Kirche, sondern auch der Oberhofprediger als Trauerredner, der aufwendige (wenn auch zeitübliche) Druck von Leichenpredigt, Lebenslauf und Abdankung sowie die hochrangige Abordnung des Hofes, zu der auch der Oberhofmarschall Hermann von Wolfframsdorf gehörte. Daß dabei reichlich musiziert wurde, war selbstverständlich. Der Eintrag des Hoftagebuchs berichtet, daß „vor und nach der Predigt die churfl. deuzsche Musica vier Stück musicirte, worvon das erste der gewesene Vice-Capellmeister Christoff Bernhardi, die übrigen drey aber der seel. Capellmeister selbst vocaliter und instrumentalter componirt, wie auch noch 1 stück, so bey Aufhebung der Leiche vor dem Sollmischen Hause in der Moritzstraße von der Cantorey gesungen worden“³⁵. „Concertmeister“ der „churfürstlichen deuzschen Musica“ war seit 1664 Constantin Christian Dedekind, der demnach die Beisetzungsmusik für Schütz am 17. November 1672 geleitet hat. Welche Werke im einzelnen gesungen worden sind, ist unbekannt, ausgenommen das Stück des „gewesenen Vizekapellmeisters“ Christoph Bernhard. Wie wir aus Johann Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte* (Hamburg 1740) wissen, hatte Schütz „in seinem hohen Alter, welches er über 87 gebracht hat,

30 Moritzstraße 10. Das Haus brannte 1760 ab.

31 SLB: MB 8° 1228 R; als Nachdruck in Martin Geiers *Volumen* (wie Anm. 10).

32 Johann Andreas Gleich, *Annales Ecclesiastici oder Gründliche Nachrichten der Reformation-Historie Chur-Sächßisch Albertinischer Linie* [...], Dresden, Leipzig 1730, *Annalium Ecclesiasticarum Dritter Theil*. [...] *Die Lebensbeschreibungen* [...] *derer* [...] *Hoff-Prediger*, S. 757-778: J[ohann] E[rnst] Hertzog. – Eberhard Möllers Bedenken (wie Anm. 7, S. 32), ob die in beiden Drucken erscheinende Namenform „J. C. Herzog“ kein Druckfehler ist, sondern auf einen der älteren Brüder des nachmaligen Hofpredigers verweist, ist ernstzunehmen, obwohl Gleich diesen „Abdankungs-Sermon“ dem Johann Ernst H. zuweist, der 1672 erst 18 Jahr alt war. Nichtsdestoweniger waren in den früheren Jahrhunderten frühreife „gelehrte“ junge Männer keine ganz seltene Ausnahme. Man denke an Philipp Melancthon!

33 Zum Inhalt dieser Rede vgl. Steudes Vorwort zu NSA 39, S. VIII.

34 Petzoldt, *Das Schicksal* (wie S. 156), S. 29.

35 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden: Geh. Rat (Geh. Archiv) Loc. 8681, *Churfürstlich Sächß. communicirtes Diarium de annis 1672 und 1673*, Bl. 106, 17. November. Wörtlich mitgeteilt bei Möller (wie Anm. 7), S. 28. Das Haus befand sich vorher im Besitz der Reichsgräfin Solms, danach des Steuerbuchhalters und kurfürstlichen Rates Andreas Beyer. Siehe auch Anm. 30.

nach Hamburg an Christoph Bernhard, seinen gewesenen Discipel, geschrieben, mit Bitte, ihm seinen Leichentext: Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae³⁶, nach dem praenestinischen Contrapunctstyl mit 2 Cant. A. T. & B. auszuarbeiten; welche Motete er denn, zwey Jahr vor seinem Ende Ao. 1670 empfangen, und ein grosses Vergnügen darüber bezeiget hat. Er rühmte auch das Stück in seinem Antwortschreiben mit diesen Worten: 'Mein Sohn, er hat mir einen grossen Gefallen erwiesen durch Übersendung der verlangten Motete. Ich weiß keine Note darin zu verbessern.' Sie ist auch bey seinem Begräbniß aufgeführt worden [...]''³⁷. Leider existiert dieses Werk von Christoph Bernhard, der 1692 in Dresden als pensionierter Hofkapellmeister und Prinzeninformer starb, nicht mehr. Heinrich Schütz' menschlicher und künstlerischer Rang, der in dem Staatsbegräbnis seine adäquate Würdigung erfahren hatte, geriet sehr schnell am Anfang des 18. Jahrhunderts in Vergessenheit. Befremdlich ist es für uns heute, daß sich 1727 kein Verwandter Schütz' einfand, um die damals möglich gewesene Umbettung auf den alten Johannisfriedhof zu veranlassen. Schütz' Großneffe, der nicht unbedeutende Leipziger Pfarrer D. Friedrich Wilhelm Schütz (1677-1739), wäre dafür am ehesten in Betracht gekommen³⁸.

Beim Wiederaufbau der Frauenkirche sollte, entsprechend der Anregung von Karl Weber³⁹, ernsthaft erwogen werden, die von ihm und Petzoldt ungefähr ermittelte Stelle am Anfang des Mittelgangs als diejenige zu markieren – unter Umständen durch eine Nachbildung der Epitaph-Platte aus Messing an der Südseite des „Hallen“-Anbaus der alten Frauenkirche –, wo sich in dieser alten Kirche das Schützgrab befunden hat. Als Dresdens bzw. Sachsens eigentliche und zentrale Schütz-Gedenkstätte bietet sich jedoch die Schloßkapelle an, der Hauptwirkungsort des „Lumen Germaniae“ von 1615 bis 1672.

36 Psalm 119,54 in der Vulgata-Fassung. Die Luther-Fassung lautet: „Deine Rechte sind mein Lied im Hause meiner Wallfahrt“. Schütz' eigene Fassung „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause“ hat er vertont im Rahmen der vierten Motette seines *Schwanengesangs* (wie Anm. 26), „Gedenke deinem Knechte an dein Wort“ (SWV 485), T. 25-33.

37 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1919, S. 322 f. – Der „praenestinische Contrapunctstyl“ ist der polyphone Stil der Spätrenaissance nach dem Muster Giovanni Pierluigi da Palestrinas.

38 Zu Friedrich Wilhelm Schütz siehe Karl Gottlob Dietmann, *Die gesamte der ungeänderten Augsp. Confession zugethane Priesterschaft in dem Churfürstenthum Sachsen*, Th. 1, Bd. 2, Dresden u. Leipzig 1753, S. 215-219.

39 Weber, *Nachforschungen* (wie S. 155), S. 7. Nach Webers Meinung „wäre es wohl richtig, bei einem Wiederaufbau der Frauenkirche den Ort, an dem sich die Gruft befand, zu einer Schütz-Gedenkstätte zu gestalten. Ich möchte nicht verfehlt haben, auf diese Möglichkeit aufmerksam zu machen, damit dies bei einer Planung gegebenenfalls berücksichtigt werden kann“. Das wurde 1954 niedergeschrieben!

Die Verfasser der Beiträge

WERNER BREIG. Geboren 1932 in Zwickau; studierte Kirchenmusik in Berlin-Spandau, Musikwissenschaft in Erlangen und Hamburg; 1962 Dr. phil. Erlangen-Nürnberg. 1961-1974 Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br.; dazwischen 1968-1971 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1973 Habilitation an der Universität Freiburg i. Br. 1974-1979 in Karlsruhe Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik und Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität. 1979-1988 o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Wuppertal, seit 1988 an der Universität Bochum, wo er 1997 emeritiert wurde. 1979 bis 1996 Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs.

GREGORY S. JOHNSTON. Studium an der University of Calgary und der University of British Columbia, 1987 Promotion. 1987-1989 Postdoc-Stipendium des Social Science and Humanities Research Council of Canada. Lehrtätigkeit am Douglas College (New Westminster), an der University of Manitoba (Winnipeg), der University of British Columbia und der University of Victoria. Seit 1991 Professor für Musikwissenschaft an der University of Toronto.

SIEGFRIED OECHSLE. Geboren 1956 in Burtenbach/Bayr. Schwaben; studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Kiel und Kopenhagen. 1985 Magister artium, 1989 Promotion. 1995 Habilitation. 1989-1995 Assistent am Kieler Musikwissenschaftlichen Institut, 1994-1995 Habilitationsstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Seit 1996 Privatdozent und Oberassistent an der Kieler Universität.

MARKUS RATHEY. Geboren 1968 in Herford; studierte ev. Theologie an der Kirchlichen Hochschule Bethel, außerdem Musikwissenschaft, ev. Theologie, Germanistik und Skandinavistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 1996-1998 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft und Mitglied des Graduiertenkollegs *Geistliches Lied und Kirchenlied* an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, seit 1998 Postdoktorand ebendort. 1998 Promotion mit einer Arbeit über Johann Rudolph Ahle. Aufsätze zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, zur Orgelmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie zur skandinavischen Musikgeschichte.

ELISABETH ROTHMUND. Geboren 1965 in Offenburg. Germanistikstudium in Straßburg, dann an der Universität Sorbonne in Paris und der Ecole Normale supérieure in Paris/Fontenay. 1989 Agrégation (Staatliche Prüfung für das Lehramt) im Fach Deutsch als Fremdsprache/Germanistik, 1994 Promotion im Fach Germanistik an der Universität Paris IV/Sorbonne. 1991-1994 Lehrbeauftragte ebenda, 1994-1995 Lehrtätigkeit an der Universität Lille. Seit 1995 Maître de conférences (Dozentin) für Germanistik an der Universität Paris XII/Créteil.

OTFRIED VON STEUBER. Geboren 1926, aufgewachsen in Emden. Schulbesuch auch in Dresden und Kassel, nach Arbeitsdienst, Wehrdienst und britischer Kriegsgefangenschaft Abitur in Aurich, hier erste Kontakte zur Kirchenmusik bei Jan Bender. Studium (Mathematik und Physik) in Marburg, 1953-1991 Gymnasiallehrer an der privaten Melanchthon-Schule der Evangelischen Kirche von Kurhessen und Waldeck. 1958/59 Gasthörer an der Westfälischen Kirchenmusikschule in Herford, 1963-1966 Auslandsschuldienst im Libanon, zeitweise Chorleiter in der deutschen evangelischen Gemeinde in Beirut. Seit den fünfziger Jahren Mitglied der Schütz-Gesellschaft, von 1979-1994 auch ihres Beirates. Seit 1991 musikwissenschaftlich tätig; Schwerpunkt: Philipp Dulichius.

WOLFRAM STEUDE. Geboren 1931. Studium der Kirchenmusik (1950-1955), Musikwissenschaft und Kunstgeschichte (1955-1958) in Leipzig (Serauky, Bessler, Eller, Ladendorf), Promotion 1973 Rostock. Kirchenmusikalische Tätigkeit. Freiberuflicher (1961-1977), danach hauptberuflicher Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, seit 1980 der Hochschule für Musik Dresden. 1988 Gründer des Heinrich-Schütz-Archivs ebenda, Kustos, seit 1993 Professor, 1996 emeritiert. Mit-herausgeber des Schütz-Jahrbuchs seit 1984.

HELMUT WELL. Geboren 1958 in Obersetzen/Siegen; studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Literaturwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel. 1990 Promotion, 1992/93 und seit 1994 Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Kieler Universität.

PETER WOLLNY. Geboren 1961 in Sevelen/Niederrhein; studierte Musikwissenschaft sowie Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität zu Köln (Magister artium 1988) und Musikwissenschaft an der Harvard University (Promotion 1993). Seit 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig, daneben Lehrtätigkeit an der Universität Leipzig und der Technischen Universität Dresden; 1996-1998 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Stuttgarter Schütz-Ausgaben



Gesamtausgabe bei Carus

- Band 1: Italienische Madrigale SWV 1–19 · 20.901
Band 4: Auferstehungs-Historie SWV 50 · 20.904
Band 7: Symphoniae Sacrae I SWV 257–276 · 20.907 **neu**
Band 8: Musikalische Exequien SWV 279–281 · 20.908
Band 15: Zwölf Geistliche Gesänge SWV 420–431 · 20.915

250 Einzelausgaben mit komplettem Aufführungsmaterial. Davon neu:

- An den Wassern zu Babel. Psalm 137 · 20.037
Jauchzet dem Herren, alle Welt SWV 36 · 20.036
Lobe den Herren, meine Seele SWV 39 · 20.039
O süßer Jesu Christ SWV 405 · 20.405
Psalm 8 „Herr, unser Herrscher“ SWV 449 · 20.449
Warum toben die Heiden SWV 23 · 20.023
Weihnachts-Historie SWV 435 · 20.435
Zion spricht SWV 46 · 20.046

Carus-Verlag

Sielminger Str. 51 · D-70771 Lf.-Echterdingen

Tel. +49/ 711 797 330-0 · Fax -29 · <http://www.carus-verlag.com>



Das unentbehrliche Nachschlagewerk ...



Der Musik-Almanach 1999/2000

**Daten und Fakten
zum Musikleben
in Deutschland**

Buch + CD-ROM
ISBN 3-7618-2483-1

Buch
ISBN 3-7618-2481-5

CD-ROM
ISBN 3-7618-2482-3

*Bitte bestellen Sie auch
den aktuellen Katalog
»Musikbücher · Faksimiles!«*



**... jetzt erstmals
auch auf CD-ROM!**

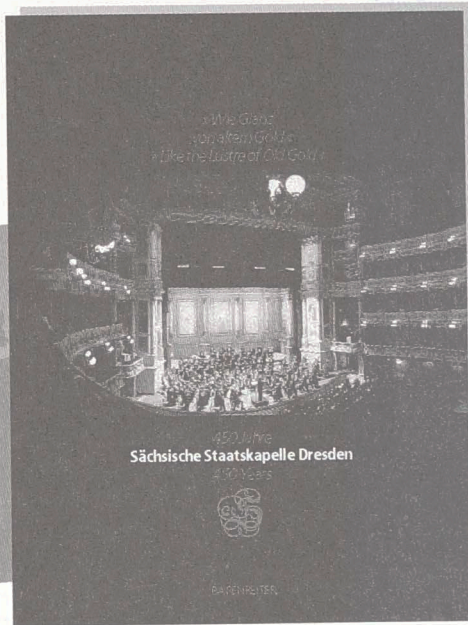
- schnelles und bequemes Suchen
- zusätzliche Register
- Volltextsuche
- Kompatibilität zu den gängigen Textprogrammen

**... alles in allem bietet
er auf über 1.000 Seiten
aktuellste Informationen
zum Musikleben
in Europa!**

Bärenreiter/Bosse

»Wie Glanz von altem Gold«

450 Jahre Sächsische Staatskapelle Dresden



»Wie Glanz von altem Gold« - mit diesen Worten umschrieb Herbert von Karajan den besonderen Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Und man kann diese treffende Charakterisierung durchaus übertragen auf die außergewöhnliche Tradition des Orchesters, das 1998 sein 450jähriges Jubiläum feiert.

Der auf höchstem künstlerischen Niveau gestaltete Bildband stellt die ereignisreiche Geschichte dieses einzigartigen Orchesters dar, die von so bedeutenden Persönlichkeiten wie Heinrich Schütz, Carl Maria von Weber, Richard Wagner, Richard Strauss, Karl Böhm, Giuseppe Sinopoli und Sir Colin Davis geprägt und durch die enge Bindung an die kunsterfüllte Atmosphäre Dresdens geformt wurde.

»Auf der Basis seiner in einer fast 30jährigen Tätigkeit bei der Staatskapelle gesammelten Erfahrungen wählte Steindorf aus einer Fülle von Material aus - Gemälde und Fotografien von Musikern und Spielstätten, Notenreproduktionen, Briefe, Programmzettel... Attraktiv gestaltet vom Grafiker Ekkehard Walter, bieten sich dem Betrachter somit alle Facetten einer Orchesterarbeit dar, die in ihrer Kontinuität einzigartig ist.«
Dresdner Neueste Nachrichten

Im Auftrag der Sächsischen Staatsoper Dresden herausgegeben von Eberhard Steindorf. Mit einer Einleitung von Rudolf Eller. Texte deutsch/englisch. Gestaltung: Ekkehard Walter. 271 Seiten, durchgehend vierfarbiger Druck mit über 350 Fotos und Abbildungen; gebunden mit Schutzumschlag ISBN 3-7618-1389-9

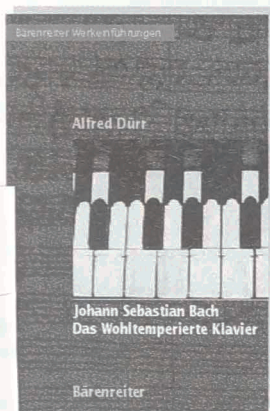


Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>

488.44

Neue Musikbücher



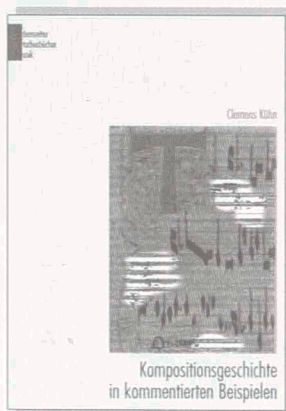
Alfred Dürr Johann Sebastian Bach Das Wohltemperierte Klavier

Bärenreiter
Werkeinführungen

59 Seiten; Taschenbuch
BN 3-7618-1229-9

In allgemeinverständlicher Form und Sprache führt Alfred Dürr in das «Universum» des Wohltemperierten Klaviers ein. Die Einleitung schildert, wie die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers entstanden sind, welche Präludien- und Orgeltypen in ihnen vermischt sind, was es mit der »wohltemperierten« Stimmung auf sich hat und welche aufführungspraktischen Grundsätze heutzutage zu berücksichtigen sind.

Hauptteil des Buches wird jedes der insgesamt 24 Stücke eingehend besprochen.



Clemens Kühn Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen

Bärenreiter
Studienbücher Musik

Band 9
373 Seiten; kartoniert
ISBN 3-7618-1158-6

■ Eine ideale Materialsammlung für Schule und Hochschule: Über 200 nach Stilen, Gattungen, Sprechweisen und Satzstrukturen geordnete Werkbeispiele werden hier besprochen.

- Die Beispiele reichen vom Mittelalter bis zur unmittelbaren Gegenwart.
- Konkrete Aufgaben und Hinweise motivieren zu eigenständiger, weiterführender Arbeit an den Werken.



Ulrich Kaiser Gehörbildung

Bärenreiter
Studienbücher Musik

Satzlehre - Improvisation - Höranalyse
Ein Lehrgang mit historischen Beispielen

**Bärenreiter
Studienbücher Musik**

**Band 10
Grundkurs mit CD**
259 Seiten; kartoniert
ISBN 3-7618-1159-4

**Band 11
Aufbaukurs mit CD**
mit einem Form-Kapitel
von Hartmut Fladt.
252 Seiten; kartoniert
ISBN 3-7618-1160-8

■ Diese Gehörbildung ist ein absolutes Novum und wegweisend für einen modernen, fächerübergreifenden, historisch differenzierten und didaktisch abwechslungsreichen Unterricht.



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>

Von Schwalbennestern und tönenden Raumschiffen



**Karl-Heinz Göttert,
Eckhard Isenberg
Orgelführer Deutschland**

265 Seiten mit 82 vierfarbigen
Abbildungen; gebunden mit
Schutzumschlag · ISBN 3-7618-1347-3

Vergnügliche Geschichten und Porträts
der schönsten Orgeln Deutschlands -
ein unterhaltsamer Begleiter für alle
Orgelfreunde, die sprachliche und musika-
lische, architektonische und orgelbauliche
Kostbarkeiten zu schätzen wissen.

*»Das Einmalige und wirklich Herz-
erfrischende ist aber, daß die beiden
Autoren so schön geradeaus denken
und schreiben können, daß sie in
jedem Instrument das Wesentliche her-
ausstellen und nicht mit Insiderwissen
und Expertentum langweilen...
Kurz gesagt, man hat hier einerseits
Kompetenz und großen Horizont,
andererseits eine fröhliche und
geschliffene Erzählkunst ...
Lesen Sie es und Sie werden sehen,
daß Orgeln beredtsame Kunstwerke
sind und nicht, wie einer gesagt hat,
>dem lieben Gott seine Artillerie.«
(Hessischer Rundfunk)*



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>