

Schütz-Jahrbuch 1999



21.
1999

SLUB Dresden

MZ 8°

414

Bärenreiter

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

21. Jahrgang 1999



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 1999

Schütz-Jahrbuch

Nummer: MZ. 8. 414

eingegangen am: 18.01.2000

Bemerkung: Säbi

Ablage bei: 14/M

Heft: 1999/21



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1999 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1481-X

ISSN 0174-2345



INHALT

REFERATE DES SYMPOSIUMS WEISSENFELS 1998

WOLFGANG HERBST (Heidelberg)
Der Westfälische Frieden 1648
und die theologische und kirchengeschichtliche Situation in Mitteldeutschland 7

RAINER KÖßLING (Leipzig)
Die Pflege lyrischer Dichtung in Mitteldeutschland um die Mitte des 17. Jahrhunderts 23

WERNER BRAUN (Saarbrücken)
Die Mitte des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Zäsur 39

MARA R. WADE (Urbana, Illinois)
Kronprinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalena Sybille
als Mäzene von Heinrich Schütz 49

WOLFRAM STEUDE (Dresden)
„... vndt ohgeschickt werde, in die junge Welt
vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“
Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof 63

FREIE BEITRÄGE

KLAUS BECKMANN (Herten)
Scheidemann oder Tunder? Echtheitsprobleme bei sechs Choralfantasien
in den Pelpliner und Zellerfelder Orgeltabulaturen 77

KONRAD KÜSTER (Freiburg)
Zur Geschichte der Organistenfamilie Scheidemann 99

WOLFRAM STEUDE (Dresden)
Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche
Nachtrag zu Jg. 20 (1998) 115

Die Verfasser der Beiträge 117

ABKÜRZUNGEN

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , Bd. 1–56, München u. Leipzig 1876–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
Bl., Bll.	Blatt, Blätter
BuxWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude</i> . [...] Hrsg. von Georg Karstädt, Wiesbaden 1974
BzAfMw	<i>Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft</i>
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DKL	<i>Das deutsche Kirchenlied. DKL. Kritische Gesamtausgabe der Melodien</i> , hrsg. von Konrad Ameln u. a., Band I, Teil 1: <i>Verzeichnis der Drucke</i> , Kassel u. a. 1975 (= RISM B/VIII/1)
DM	<i>Documenta musicologica</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
JbP	<i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i>
Jöcher	Christian Gottlieb Jöcher, <i>Allgemeines Gelehrten=Lexicon</i> [...], 1.–4. Theil, Leipzig 1750–1751
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
mschr.	maschinenschriftlich
Nachdr.	Nachdruck
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
NHdb	<i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , Wiesbaden u. 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.
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 *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985*, hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig Jahrbuch Peters 1985 bzw. 1986/87)
- Schütz-Konferenz
Kopenhagen 1985 *Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...] 1985*, Kopenhagen 1989
- SGA *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, 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 *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
- SJb *Schütz-Jahrbuch*
- SWV *Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
- TVNM *Tijdschrift van de Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis*
- VfMw *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*
- vol., vols. *volume, volumes*
- Weckmann-Konferenz
Göteborg 1991 *Sverker Jullander (Hrsg.), Proceedings of the Weckmann Symposium, Göteborg [...] 1991*, Göteborg 1993

1. Albert Fischer, Die durch die evangelische Kirche vermittelte musikalische Reformation, Göttingen u. Leipzig, im Selbstverlag, Göttingen 1906–1914 (Göttingen, im Selbstverlag, 1914), S. 377.

2. Hans-Joachim Schickel, Die Entwicklung von Schütz' Werk zu einer musikalischen Weltanschauung, Göttingen 1973, S. 48–50.

Der Westfälische Frieden 1648 und die theologische und kirchengeschichtliche Situation in Mitteldeutschland

WOLFGANG HERBST

Der Friedensschluß in Münster am Abend des 24. Oktober 1648 hat in ganz Deutschland Dankbarkeit und Freude ausgelöst. Nach grauenvollen Jahren der Zerstörung, der Soldatenwillkür und des Unrechts, nach unfaßbarem Leid und Seuchen, die die Bevölkerung dezimierten, sahen die Menschen endlich das langersehnte Ende der göttlichen Heimsuchung gekommen. Jetzt durfte eine neue Zeit beginnen, die von Gerechtigkeit, Versöhnung und Frieden bestimmt war. Mit überschwenglichen Worten preisen die Liederdichter den Westfälischen Frieden und geben dem Gefühl Ausdruck, das im ganzen Lande herrschte. Paul Gerhardt singt¹:

„Gott lob! nun ist erschollen
Das edle fried- und freudenswort,
Daß nunmehr ruhen sollen
Die spieß und schwerter und jhr mord.
Wolau! und nimm nu wieder
Dein seitenspiel hervor,
O Deutschland! und sing lieder
Im hohen, vollen Chor.
Erhebe dein gemüthe
Zu deinen GOTT und sprich:
HErr, deine gnad und güte
Bleibt dennoch ewiglich.“

Es war ein langerwartetes und erlösendes Ereignis, das in den Städten mit stundenlangem Glockenläuten, mit Dankgottesdiensten und mit Freudenfesten begangen wurde. Längs des Mains loderten auf den Bergen die Freudenfeuer. Die Dichter fanden immer neue Bilder und Gleichnisse, um zu rühmen, was da geschehen war. Jetzt sollten die Schwerter zu Pflugscharen und die Spieße zu Sicheln gemacht werden, wie es beim Propheten Micha heißt (Mi. 4,3). Aber die Dichter spinnen diesen Gedanken noch weiter fort: Schwalben nisten jetzt in Kriegshelmen, aus Degen fertigt man Spaten, und die Lunte dient jetzt nur noch dazu, Tabakspfeifen zu entzünden anstatt Kanonen. Das Reitpferd des Soldaten geht vor dem Pflug, und das Fähnlein dient künftig als Wirtshauszeichen². Selten ist der Gedanke der Abrüstung in der Literatur liebevoller beschrieben worden als 1648. Auch die Generalität wird jetzt abgerüstet, aber vorher darf sie noch einmal richtig feiern. In Nürnberg wird ein riesiges Friedensbankett für die Generäle abgehalten. „Zwölf Meisterköche lieferten zur Tafel im prächtigen Rathaus-

- 1 Albert Fischer, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des siebzehnten Jahrhunderts*, vollendet u. hrsg. von Wilhelm Tümpel, Gütersloh 1904–1916 (künftig abgekürzt: FT), Bd. 3 (1906), S. 397.
- 2 Irmgard Weithase, *Die Darstellung von Krieg und Frieden in der deutschen Barockdichtung*, Weimar 1953, S. 49–50.

saal sechs Gänge zu je 150 Speisen, nebst Bergen von Kuchen und Konfekt. Der fünfte [Gang] bestand aus Gartenfrüchten, die teils auf Schüsseln, teils an grünen Bäumchen hängend serviert wurden. [...] vier Chöre auf den Eckemporen des riesigen Saales ließen das Tedeum, Psalmen und Loblieder auf den Frieden 'künstlich und lieblich' erklingen.“³ In den evangelischen Gemeinden erinnert man sich an ein Tischlied, das der Eilenburger Kantor und Pfarrer Martin Rinckart bereits Jahre zuvor gedichtet hatte, und bringt es jetzt mit dem Westfälischen Frieden in Verbindung⁴:

„NVn dancket alle Gott
Mit Hertzen, Mund und Händen,
Der grosse Dinge thut
An uns und allen Enden,
Der uns von Mutterleib
Und Kindesbeinen an
Vnzählich viel zu gut
Und noch ietzund gethan.“

Der Jubel hielt ungewöhnlich lange an. Noch hundertfünfzig Jahre danach und im Angesichte der französischen Revolution erinnert Friedrich Schiller im Prolog zu *Wallenstein* an das denkwürdige Jahr 1648⁵:

„Zerfallen sehen wir in diesen Tagen
Die alte feste Form, die einst vor hundert
Und funfzig Jahren ein willkommner Friede
Europens Reichen gab, die teure Frucht
Von dreißig jammervollen Kriegesjahren.“

Allerdings gab es auch andere Stimmen. Sie sahen den Westfälischen Frieden kritisch oder verdammt ihn gar. „Der Abt Colchon von Seligenstadt sah den Ruin der Kirche vor Augen, der Chronist von Thann im Elsaß schalt über 'die verfluchten Ketzer mit ihrem vermaledeiten Münsterischen Frieden' [...], aber diese wenigen blieben mit ihrem Groll allein.“⁶ Auch der Papst (Innozenz X.) legte wenige Wochen nach dem Friedensschluß seinen Protest ein und erklärte den Frieden für nichtig. Natürlich hat der Papst damit nicht die Fortsetzung des Krieges gewünscht, wie es ihm protestantische Polemik manchmal unterstellt hat. Seine Ablehnung betraf die für die katholische Kirche ungünstigen Kompromisse des Vertragstextes, vor allem die Säkularisation von Bistümern, Erzbistümern und Reichsabteien. Der Protest war vom katholischen Standpunkt aus verständlich, blieb aber wirkungslos.

Kritik an dem Frieden von 1648 gab es freilich auch auf der lutherischen Seite. Sie kam insbesondere aus dem Kurfürstentum Sachsen, wo Jacob Weller, der Nachfolger des berühmten Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg, in Dresden ein Protestschreiben gegen den Westfälischen Frieden veröffentlichte. Das lutherische Kurfürstentum Sachsen mußte nämlich mit einem außenpolitischen Problem fertig werden, denn

3 Herbert Langer, *Kulturgeschichte des 30jährigen Krieges*, Stuttgart 1978, S. 258.

4 FT (wie Anm. 1), Bd. 1 (1904), S. 472.

5 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke* 2, *Dramen* II, München 6/1981, S. 272.

6 Fritz Dickmann, *Der Westfälische Frieden*, Münster 4/1977, S. 1.

es hatte sich im Laufe der vergangenen Jahrzehnte stärker an das katholische Habsburger Kaiserhaus angelehnt als an die protestantischen Bruderstaaten. Das hing mit dem lutherischen Obrigkeitsverständnis zusammen. Danach ist alle Obrigkeit von Gott autorisiert, auch der Kaiser. Ihm schuldet man also grundsätzlich Gehorsam. Zugleich war dies für die Sachsen aber auch eine Frage politischer Strategie, denn sie versuchten damit so etwas wie Neutralitätspolitik zu betreiben. Dazu kam ein innenpolitisches Problem: Die sächsischen Lutheraner waren noch immer geschockt von der fünfjährigen Regierungszeit ihres Kurfürsten Christian I. 1586–1591, weil dieser das calvinistische Bekenntnis bevorzugt hatte. Nach seinem Tode wurde im ganzen Land ein extrem anticalvinistischer Kurs eingeschlagen, und die Polemik der Hoftheologen hatte die in aller Öffentlichkeit verkündete Tendenz: Lieber gehen wir mit den Katholiken als mit den Calvinisten⁷. Unter diesen Umständen konnte der Westfälische Frieden, in dem die reformierte Konfession erstmals gleichberechtigt neben die lutherische und die römisch-katholische treten durfte, nur als Nachteil gesehen werden. Wie sollten die Theologen am Dresdner Hofe den Friedensjubel im Lande bei dieser Interessenlage auch mitempfinden können?

Der pietistische Kirchenhistoriker Gottfried Arnold versucht am Ende jenes Jahrhunderts, Freude über den Frieden und Kritik an ihm gleichermaßen darzustellen und schreibt in seinem Buch *Unparteyische Kirchen- und Ketzerhistorie 1699*⁸:

„Was aber den Ausgang dieses Krieges anlangt, wird er zwar von den meisten als sehr erfreulich beschrieben, von andern aber vor unzulänglich gehalten, den so grossen Schaden zu heilen. In den Kayserlichen Erb-Ländern erfolgte vollends die völlige Abschaffung der Protestantischen Religion, weil davon im Friedensschluß nichts bedungen worden war. Die Ober-Pfalz wurde der Papisten Parthey zugeschlagen, die Reformirten hingegen wurden eben in die Freyheit ihrer Religion gesetzt, als die Lutherischen gehabt. [...] Der Päpstliche Nuncius gab ein Memorial über das andere dawider ein, wies auch endlich, wie sonst nichts helfen wolte, eine Päpstliche Bulle vor, darinnen alle Verträge und Friedens-Gedanken mit den Ketzern der Augspurgischen Confession verworffen, und vor nichtig erkläret, ja verdammet und vor Gott dawider protestiret wurde, dessen allen aber ungeacht, der Friede zu Münster und Oßnabrück nach vielen und grossen Schwürigkeiten den 6. Aug. und 24. Octobr. anno 1648. beschlossen und bestätigt wurde.“

Das trotz mancher Gegenstimmen ziemlich einheitliche Lob dieses Friedensschlusses im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland schlug vom 19. Jahrhundert an jäh in sein Gegenteil um. Zur Zeit der Freiheitskriege und später der Revolution von 1848 begann das neuerwachte deutsche Nationalgefühl und dessen Einheitssehnsucht mit der Ordnung des Westfälischen Friedens zu kollidieren. Die Kritik war nun nicht mehr religiös oder kirchenrechtlich begründet, sondern politisch. Es ging um die deutsche Kleinstaaterei, die im Westfälischen Frieden zementiert erschien und die politische

7 Siehe die Schrift des Dresdner Oberhofpredigers Poycarp Leyser aus dem Jahre 1602 (2/1620) mit dem Titel: *Eine wichtige vnd in diesen gefährlichen Zeiten sehr nützliche Frage: Ob wie vnd warumb man lieber mit den Papisten gemeinschaft haben und gleichsam mehr Vertrauen zu ihnen tragen soll denn mit und zu den Calvinisten.* – Vgl. auch Wolfgang Herbst, *Das religiöse und das politische Gewissen. Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen*, in: SJB 18 (1996), S. 25–37, hier vor allem S. 34 ff.

8 Gottfried Arnolds *unpartheyische Kirchen- und Ketzer-Historie, Vom Anfang Des Neuen Testaments biß auf das Jahr Christi 1688* [...], Zweyter Band, Schaffhausen 2/1741, S. 56.

Ohnmacht Deutschlands besiegelte. Dieses Geschichtsbild hielt sich noch weit über die Reichsgründung hinaus, wurde im 1. Weltkrieg gepflegt und überstand die Weimarer Republik. Auch Hitler bemächtigte sich dieses Gegenstandes, indem er als sein Kriegsziel die Zerstörung des französischen Systems von 1648 erklärte⁹.

Erst nach dem 2. Weltkrieg begann man, die Dinge wieder etwas differenzierter zu sehen. Wir Deutsche hatten ja 1945 gerade am eigenen Leibe gespürt, was es bedeutet, wenn ein verheerender Krieg, durch den das Land in Grund und Boden gewirtschaftet worden ist, plötzlich zu Ende geht. Das Schweigen der Waffen hat im Laufe der Zeit die Köpfe wieder frei gemacht, und man konnte auch angesichts des Westfälischen Friedens von 1648 wieder die andere Seite sehen. Jetzt konnte man es würdigen, daß das Jahr 1648 eine Art Vorstufe zu einem internationalen Völkerrecht gebracht hat, daß die Gleichberechtigung und gegenseitige Zusicherung der Unabhängigkeit bedeutende Schritte im Miteinander der Völker gewesen sind. Die Abgrenzung konfessioneller Lebensräume, die damals geschah, war eine zaghafte Vorstufe zu gegenseitiger Toleranz, auch wenn sie noch keine Gewissensfreiheit für den Einzelnen gebracht hat. „Ein entscheidender Wendepunkt war jedoch immer dann erreicht, wenn ein Fürst oder Magistrat einsah, daß die Erhaltung der politischen Ordnung wichtiger war als die der kirchlichen Einheit und daß der religiöse Pluralismus für den Bestand des Staates keine Gefahr bedeutete.“¹⁰

Von der Duldung Andersdenkender war man zur Zeit des Westfälischen Friedens in Mitteldeutschland noch ziemlich weit entfernt. In den Stammländern der lutherischen Reformation, heute Sachsen-Anhalt, Sachsen und Thüringen, versuchte man, das Erbe Martin Luthers zu bewahren. Aber wie konnte das geschehen? Luther selbst hatte seine Gedanken nie in einem logisch aufgebauten Lehrgebäude geordnet, er hat keine Dogmatik geschrieben, an die man sich später hätte halten können. Seine Theologie war eher dialogisch als systematisch. So kam es in seiner Nachfolge zu heftigen Auseinandersetzungen im Luthertum, bei denen es um all das ging, was nach Luthers Tod als erklärungsbedürftig übrig geblieben war, vor allem um die Fragen, die der Humanismus an das Werk Luthers zu stellen hatte. Hier ist in erster Linie Philipp Melanchthon zu nennen, der die Verbindung von reformatorischen Gedanken und Humanismus hergestellt hat, der aber im Laufe der Jahre im Luthertum gerade deshalb zur umstrittenen Person geworden ist. Erst um 1580 fanden die innerlutherischen Auseinandersetzungen ein vorläufiges Ende in dem Glaubensbekenntnis der „Konkordienformel“ und der Bekenntnissammlung des „Konkordienbuches“.

Da die Evangelischen kein bischöfliches Lehramt hatten, wuchs ihren theologischen Fakultäten besondere Bedeutung zu. Das waren in Mitteldeutschland die Fakultäten in Leipzig, Jena, Erfurt und Helmstedt und vor allem die Fakultät in Wittenberg, wo sich der Lehrstuhl des Reformators befand. Luther war immer mehr zum normativen Kirchenlehrer erhoben worden. „Er galt als der von Gott gesandte Wahrheitszeuge, dessen theologische Entdeckungen schlechterdings richtig und heilig waren und dessen

⁹ Dickmann (wie Anm. 6), S. 4.

¹⁰ Hans R. Guggisberg, *Wandel der Argumente für religiöse Toleranz und Glaubensfreiheit im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Heinrich Lutz (Hrsg.), *Zur Geschichte der Toleranz und Religionsfreiheit*, Darmstadt 1977, S. 465.

Werk man nur unbegrenzte Hochachtung entgegenbringen konnte. Es entstand gelegentlich geradezu so etwas wie Lutherkult.¹¹ In einer kurfürstlichen Anordnung über den Ablauf des Reformationsjubiläums 1617 wird Luther sogar als der apokalyptische Engel aus Offb. 14 beschrieben, der „das Evangelium allerley Nationen verkündigen/ vnd durch die Predigt des Evangeliums die grosse Stadt Babylon/ das ist/ das Römische Papstum stürzten“ soll¹². Die Theologen des 16. und 17. Jahrhunderts empfanden es vor allem als ihre Pflicht, die Lehre der Reformation unverändert als rechte Lehre zu bewahren und somit „orthodox“ zu sein. Dabei erwachte der Wunsch, auch im Protestantismus eine Summa theologiae zu haben, wie sie die Katholiken in der Scholastik des Thomas von Aquino hatten. Philipp Melancthon, der erste „Systematische Theologe“ des Protestantismus, hatte mit seiner Arbeit schon den Weg dazu bereitet. Es bedurfte eines Lehrsystems, das alles enthielt und durch seine Vollständigkeit und systematische Ordnung zu einer festen Grundlage werden konnte, die letztlich unfehlbar und unangreifbar ist. Die Nöte des Dreißigjährigen Krieges haben diesen Wunsch eher noch verstärkt als abgeschwächt. Gerade in der Zeit des Kampfes um das Überleben des reformatorischen Glaubens wollte man eine unbezweifelbare Grundlage für diesen Glauben haben, etwas für immer Verlässliches, auf das man sich berufen kann. Nichts eignete sich dafür besser als die Lehre vom göttlichen Ursprung der Heiligen Schrift, denn diese allein sollte ja nach protestantischer Auffassung der Maßstab für rechte Lehre sein. Nicht die mittelalterlichen kirchlichen Traditionen, von denen man behauptete, sie wären schon immer, von allen und überall geglaubt worden, nicht die Heiligenlegenden, so ergreifend sie auch sein mögen, sondern allein die heilige Schrift sollte das Fundament sein, auf dem eine gereinigte Kirche sich gründet.

Nun hat allerdings Martin Luther persönlich bei all seiner Berufung auf die Bibel ihr gegenüber ein erstaunlich souveränes und freies Urteil gehabt. Sein Schriftverständnis erlaubte es, biblische Bücher unterschiedlich zu bewerten, je nachdem, wie nahe sie der paulinischen Lehre standen. Diese Lehre von der Rechtfertigung des Sünders ohne des Gesetzes Werke war für Luther der Schlüssel zur ganzen Bibel. Vor dieser Lehre mußten sich alle biblischen Schriften rechtfertigen. Deshalb konnte Luther den Jakobusbrief für eine „stroherne Epistel“ halten, weil dieser dem Kerngedanken der Reformation von der Begnadigung des Sünders ohne die Vorbedingung guter Werke nicht entsprach. Luther hat sogar den Wortlaut der Bibel für katechetische Zwecke abgeändert, wo ihm das geboten schien. Die zehn Gebote hat er in seinem Katechismus so umgebaut, daß sie dem Dekalog aus 2. Mose 20 in entscheidenden Punkten nicht mehr entsprechen. Dabei ist sogar das theologisch zentrale mosaische Bilderverbot gänzlich weggefallen. Für Luther war Gottes Wort offenbar nicht immer identisch mit dem biblischen Text, in den es gekleidet ist.

11 Raymund Kottje u. a. (Hrsg.), *Ökumenische Kirchengeschichte* Bd. 2, *Mittelalter und Reformation*, München 4/1988, S. 433 f.

12 *Instruction Vnnd Ordnung / Nach welcher in Vnsern von Gottes Gnaden Johannis Georgen / Hertzogen zu Sachsen [...] Churfürstenthumb vnd Landen / das instehende Evangelische Jubel Fest solle gehalten werden, Datum Drefsden am 1. Octobris Anno 1617. Johannis Georg Churfürst/ etc.*

Anders die orthodoxen Nachfolger Martin Luthers. In ihrer Angst, es könnte irgendetwas bezweifelbar sein, und in ihrem Sicherheitsbedürfnis konnten sie Widersprüche und Irrtümer in der Bibel nicht dulden und vor allem die unterschiedliche Bewertung der biblischen Schriften nicht akzeptieren. Wenn die Schleusen des Zweifels erst einmal einen kleinen Spalt geöffnet seien, so fürchteten sie, dann breche die Flut der Gottlosigkeit ungehemmt herein, denn eine Erschütterung dieses naiven Bibelglaubens an nur einer einzigen Stelle führe zum Zusammenbruch des ganzen Christentums. Deswegen soll nach der orthodoxen Theologie nicht nur der Inhalt der Bibel und deren Botschaft von Gott sein, sondern auch jedes einzelne Wort, jede Vokabel und jeder Buchstabe. Allerdings verlangt diese fundamentalistische Logik ein Verstandesopfer nach dem anderen: Wenn die Offenbarung Gottes gleichgesetzt wird mit dem Wortlaut der Heiligen Schrift, dann muß die Schrift auch vom Heiligen Geist eingegeben, verbalinspiriert sein, und zwar mit Punkt und Komma inklusive aller Fehler. Der Schreiber eines biblischen Buches formuliert dann nicht mehr eigene Sätze, sondern seine Hand wird vom Heiligen Geist geführt, ohne daß er als Mensch wirklich an dem Schreibvorgang beteiligt ist und ohne daß er das Geschriebene selbständig vor der Öffentlichkeit verantworten muß. So hoffte man, das menschliche Restrisiko bei der Entstehung der Bibel ausschalten zu können. Wer das dogmatische Lehrbuch des berühmtesten Universitätslehrers zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges, des Jenaer Professors Johann Gerhardt, aufschlägt, der begegnet gleich zu Beginn jener Lehre von der Verbalinspiration der Bibel und dem Prinzip, daß es zwischen Gottes Wort und Heiliger Schrift keinen Unterschied gäbe. Aber das ist es ja gerade: Aus Luthers freier und selbstbewußter Einstellung zur Bibel wird ein philosophisches Prinzip im Sinne des Aristoteles¹³, und mit dem Schriftprinzip hofft man, sich nun nach beiden Seiten verteidigen zu können. Den kritischen Menschen hält man entgegen, Gott selbst habe jeden Buchstaben der Bibel eingegeben und damit göttlich autorisiert, deshalb seien Zweifel schlichtweg nicht erlaubt, und eine literarkritische Bibelwissenschaft wird zur Gotteslästerung erklärt. Die Schwärmer und Mystiker dagegen mußten zur Kenntnis nehmen, daß der heilige Geist – wie ihn sich die orthodoxen Theologen vorstellen – ausschließlich in der Bibel spreche und sonst nirgends, und daß man diesem Geist nicht in persönlichen Gotteserlebnissen, Träumen und Visionen begegnen kann, denn die laufen ja allesamt kirchlich unkontrollierbar ab und widersprechen dem reformatorischen Schriftprinzip des „sola scriptura“.

Zu alledem kam hinzu, daß die orthodoxe Theologie außerordentlich Streitbar war. An den Universitäten wurde in erster Linie gelehrt, wie man sich mit Worten zu verteidigen habe und wie man Irrlehren erkennen und bekämpfen könne. Der theologische Streit wird geradezu zum Lebenselement der Epigonen Luthers. Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts verschwinden die exegetischen Vorlesungen immer mehr aus den Vorlesungsverzeichnissen der Universitäten, und die Professoren treiben vor allem Kontroverstheologie. Das heißt: Bestätigung der kirchlichen Lehre, Widerlegung der Irrtümer und falschen Lehren, Trost, Vermahnung und Warnung vor Sünde. Der Tagesplan

13 *Ioannis Gerhardi Loci Theologici* [...], hrsg. v. Ed. Preuss, Bd. 1, Berlin 1863, S. 13: „Locus primus de scriptura sacra. 1. Cum Scriptura Sacra sit unicum et proprium theologiae principium, ideo ab ea merito initium facimus.“

eines fortgeschrittenen Studenten der Theologie sah nach den Erläuterungen des Wittenberger und später Leipziger Theologieprofessors Johann Hülsemann so aus: Eine Stunde täglich Gebet. Danach Bibelstudium mit Kommentaren, dann Kontroversen. Nach dem Essen wieder zwei Stunden Kontroversen, dann eine Stunde Meditation darüber und – wenn noch Zeit war vor dem Abendbrot – Kirchengeschichte¹⁴. Die Erziehung zum orthodoxen Streittheologen hatte zu allem Überfluß auch noch eine praktische Seite. Gottfried Arnold faßt es so zusammen: „Unter dem gemeinen Volck ist das ärgerniß und zerrüttung aus diesem theologischen Krieg [...] greulich gewesen [...]. Die Studenten schlugen und raufften sich unter einander über die ehre ihrer Professoren, und lebten indessen in ihrem viehischen Universitäts=wesen ungehindert fort“.¹⁵ Die wachsende Unsicherheit ihrer Existenz hatte die Studentenschaft während des Dreißigjährigen Krieges mehr und mehr verrohen lassen. Viele brachen ihr Studium ab, um Soldaten zu werden. Raufereien und endlose Zechgelage wurden alltäglich. Ein ironischer Spruch dieser Zeit lautete: „Wer von Tübingen kommt ohne Weib, von Jena mit gesundem Leib, von Helmstädt ohne Wunden, von Leipzig ohne Schrunden, von Marburg ungefallen, hat nicht studiert in allen.“¹⁶

Die streitbaren Theologen selbst haben in ihrer auf ständige Auseinandersetzung bedachten Haltung keineswegs Sturheit, Prinzipienreiterei oder Intoleranz gesehen, sondern unerschütterliche Standhaftigkeit, Glaubenstreue und Wahrung des Erbes der Väter. Und was einmal richtig war, mußte immer richtig bleiben, denn das geschichtliche Denken und der Sinn für Entwicklungen war der lutherischen Scholastik weitgehend abhanden gekommen. Stattdessen wurden Gedankengebäude entwickelt, die zwar in ihrer Perfektion imponierten, die aber deutlich vom Boden abgehoben hatten, und die auf Grund ihrer geistigen Voraussetzungen zerbrechlich waren wie Glas. Schon der geringste Aufklärungsgedanke konnte einen Scherbenhaufen anrichten, und solche Gedanken warteten schon draußen vor der Tür.

Doch die Sache hatte noch eine ganz andere Seite. Das Überraschende an der orthodoxen Theologie ist, daß sie neben dieser Streitlust auch innige Töne anklingen lassen konnte, die man nach alledem überhaupt nicht vermutet. Die mittelalterliche Mystik bekommt einen festen Platz in der evangelischen Theologie dieser Zeit. Natürlich war dieser Platz auch nach allen Seiten hin logisch abgesichert, und die Lehre von der unio mystica war in ein ziemlich starres System, den sogenannten „ordo salutis“ eingezwängt worden. Aber es besteht kein Zweifel: Die Mystik war da, und sie lebte auch in der Frömmigkeit der Menschen. So finden wir die innigsten Dichtungen und Liedertexte manchmal gerade bei denen, die sich im Kampf der Meinungen gegenseitig aufrieben und sich die ewigen Wahrheiten nur so um die Ohren schlugen. Es gibt kein besseres Beispiel als den aus dem sächsischen Gräfenhainichen stammenden und in der Lutherstadt Wittenberg ausgebildeten Theologen Paul Gerhardt. Wir spüren mit Bewunderung, wie dieser Mann die Sprache seiner Zeit so sprechen konnte, daß sie noch heute

14 Aus Johann Hülsemanns *methodus studii theol.*, mitgeteilt in: August Tholuck, *Das kirchliche Leben des siebzehnten Jahrhunderts*, 1. Abteilung. *Die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bis zum westfälischen Frieden*, Berlin 1861 (= ders., *Vorgeschichte des Rationalismus II/1*), S. 72.

15 Arnold (wie Anm. 8), S. 149.

16 Langer (wie Anm. 3), S. 186.

authentisch wirkt. Schon die Aufzählung einiger Liedanfänge zeigt uns, welche Saiten hier angerührt werden: *Ich steh an deiner Krippen hier / Wie soll ich dich empfangen / Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld / Geh aus, mein Herz, und suche Freud / Befiehl du deine Wege / Die güldne Sonne voll Freud und Wonne*. Im neuen *Evangelischen Gesangbuch* stehen 26 Lieder Paul Gerhardts, und auch in das katholische Gebet- und Gesangbuch *Gotteslob* hat er Eingang gefunden. Derselbe Mann, den wir wegen seiner zu Herzen gehenden Sprache schätzen, war als streitender Theologe von kaum zu überbietender Kompromißlosigkeit. Er weigerte sich in seiner Berliner Zeit gegenüber dem Kurfürsten von Brandenburg, in den Predigten seine Kanzelpolemik abzulegen. Er sprach allen Katholiken und Calvinisten grundsätzlich ab, daß sie überhaupt Christen seien. „Daß die Reformierten meine Mitchristen, Mitbürger, meine Mitglieder sein, hoc est, quod nego“ (das ist es, was ich ablehne). Als man ihm schließlich die Unterschrift unter jene von ihm zurückgewiesene kurfürstliche Toleranzerklärung erlassen hatte in der Erwartung, er werde auch ohne schriftliche Verpflichtung ein Mindestmaß an Toleranz gegen seine predigenden Amtsbrüder aufbringen, lehnte er auch das ab. In dieser Toleranzerklärung stand übrigens, daß man seine Gegner nicht falsch zitieren und ihnen nichts unterstellen dürfe, was sie gar nicht gesagt haben. Auch das muß Paul Gerhardt als Zumutung empfunden haben, als ein Zurückweichen in der Wahrheitsfrage, denn er hatte ja in Wittenberg theologische Streitbarkeit gelernt: Lutherischen Glauben vertritt man dadurch, daß man einerseits positive Sätze sagt: „Wir gläuben, lehren und bekennen“ („Credimus, docemus et confitemur“) und andererseits die Negativa aufzählt: „Wir verwerfen und verdammen folgende falsche Lehren“ („Repudiamus atque damnamus haec falsa dogmata“). Das waren die Denkschemata der Konkordienformel von 1577, auf die Paul Gerhardt bereits während seines Wittenberger Studiums verpflichtet worden war. Allerdings stand in der Konkordienformel nichts davon, daß man den Calvinisten die Brüderlichkeit verweigern solle. An dieser Stelle ist Paul Gerhardts Verhalten heute nicht mehr verständlich, zumal er sich dabei auch noch als Zeuge Gottes fühlte, der den lutherischen Bekenntnisschriften und seinem Gewissen treu ist. Trotz seiner Halsstarrigkeit finden wir bei diesem bedeutendsten evangelischen Liederdichter nach Luther Worte, in denen er weit weg ist von allem Kanzelgezänk und aller Rechthaberei. Stattdessen sind es die mystischen Gedanken der Vereinigung von Gott und Mensch, die der Dichter in ergreifender Weise ausspricht, Gedanken, die uns heute ebenso berühren wie sie die Menschen in der Mitte des 17. Jahrhunderts berührt haben. In dem Weihnachtslied *Ich steh an deiner Krippen hier* heißt es¹⁷:

„Eins aber, hoff ich, wirst du mir,
 Mein Heyland, nicht versagen,
 Daß ich dich möge für und für
 In, bey und an mir tragen.
 So laß mich doch dein kripplein seyn:
 Komm, komm und lege bey mir ein
 Dich und all deine freuden.“

17 FT (wie Anm. 1), Bd. 3 (1906), S. 332.

In Paul Gerhardts *Christlichem freudenlied* wird auch die erotische Sprache der mittelalterlichen Mystik ohne Scheu übernommen. Da heißt es¹⁸:

„HERR, mein hirt, brunn aller freuden,
Du bist mein,
Ich bin dein:
Niemand kan uns scheiden.
Ich bin dein, weil du dein leben
Vnd dein blut
Mir zu gut
In den tod gegeben;

Du bist mein, weil ich dich fasse
Vnd dich nicht,
O mein licht,
Aus dem hertzen lasse.
Laß mich, laß mich hingelangen,
Da du mich
Vnd ich dich
Lieblich werd umbfangen.“

Martin Rinckart bringt in seinem Lied *An Jesus denken oft und viel* auf ähnliche Weise das Bild einer Ehe zwischen der Seele und Jesus, wenn er singt¹⁹:

„Mein JESULEIN liegt mir im Sinn,
Ich geh und steh und wo ich bin.
Wie froh und selig werd ich seyn,
Wenn es wird seyn und bleiben mein.

Wie wollen wir uns grüssen fein,
Vns küssen säuberlich und rein,
Vns lieben ehlicher Gestalt!
Ach nur nicht lang! ach bald, ach bald!“

Die Renaissance der mittelalterlichen Mystik im evangelischen wie im katholischen Liedgut zeigt, daß es damals in der Frömmigkeit zwischen Lutheranern und Katholiken Brücken gegeben hat, die auch durch den Dreißigjährigen Krieg nicht abgebrochen waren, und die letztlich aller theologischen Polemik widerstanden haben. Katholische und evangelische Frömmigkeit standen sich in vielen Fragen deutlich näher als die kontroversen Theologien beider Konfessionen. Solche Zeugnisse einer Frömmigkeit, frei von aller Rechthaberei und auch weitgehend frei von der etwas penetranten Einteilung in richtige und falsche Lehre kann man vor allem in den Gesangbüchern finden, aus denen und mit denen gesungen und gebetet wurde. Die Frömmigkeitsgeschichte zeigt sich ziemlich unverfälscht im Liedrepertoire der Gesangbücher. Bei denen hat sich nach 1648 manches verändert. Schon äußerlich zu erkennen ist, daß der Umfang dieser Bücher drastisch anwächst. Das Dresdner Gesangbuch von 1622 enthielt 276 Lieder, im Jahr 1656 hatte es bereits 684 Lieder und 1673 nicht weniger als 1505²⁰. Dabei muß man wissen, daß der Gesangbuchdruck zu dieser Zeit noch immer eine Sache freier Unternehmerinitiative gewesen ist, und daß diese Bücher eher bei der häuslichen Andacht als im Gottesdienst verwendet worden sind. Die Kirchenbehörden nahmen auf die Entstehung der Gesangbücher nur in wenigen Fällen Einfluß, so daß uns hier ein zutreffendes Bild der allgemein herrschenden Frömmigkeit gegeben wird. Auch die Thematik der einzelnen Lieder bekommt neue Schwerpunkte. So sind z. B. der Krieg und die Seuchen von vielen Menschen als eine Strafe für die Sünde angesehen worden. Der Dichter Bernhard Derschau faßt das in folgende Worte²¹:

18 Ebd., S. 362.

19 Ebd., Bd. 1 (1904), S. 476.

20 Ingeborg Röbbelen, *Theologie und Frömmigkeit im deutschen evangelisch-lutherischen Gesangbuch des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1957 (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 6), S. 18.

21 FT (wie Anm. 1), Bd. 3 (1906), S. 19.

„Ich weiß, HERR, wenn du zürnest sehr,
 Wenn du der Sünd nachspührest,
 Berg vnd Thal nur anrührest,
 So rauchen sie, ein schrecklich Heer;
 All Creatur du führest
 Vnd g'waltiglich regierest
 Die gantze Welt vnd Christenheit.
 Wil man sich nicht bekehren,
 So muß Pest, Krieg vnd thewre Zeit
 Der Menschen Boßheit wehren.“

Das Übel in der Welt wird zum Glaubens- und Lebensthema, und es ist für die Menschen damals keine Frage, daß Gott sie um ihrer Sünde willen bestraft. Deswegen sind die Lieder vom Jammertal zugleich auch Lieder der Reue und der Buße. Die Bußstimmung verweilt dabei erstaunlich intensiv, ja geradezu genußvoll bei den damit verbundenen menschlichen Affekten und Gefühlen. Andreas Gryphius mag mit seinem Gedicht *Hertzens=Angst eines bußfertigen Sünders* als Beispiel dienen. Da heißt es in Strophe 3²²:

„Wie wird mir? Ach, ach mein Gewissen
 Fühlt schärfster Wunden grimme Noht!
 Mein Hertz erschüttert ob dem Tod
 Und wird vom innern Wurm durchbissen.
 Rinnt, herbe Threnen, Tag und Nacht,
 Rinnt, rinnt: deß Höchsten Donner kracht.
 O wann nichts übrig mehr als Sterben!
 O könnt ich in der Krufft verderben!“

So werden Sünde und Buße in der Mitte des 17. Jahrhunderts zu willkommenen Gelegenheiten, die Dramatik menschlicher Affekte auszuleben, und es ist kein Zufall, daß solche Texte Ähnlichkeit mit denen haben, die man im Opernhaus zu hören bekommt. Das braucht nicht zu heißen, daß die frommen Dichter es nicht ehrlich gemeint hätten. Sie sind ihren Gefühlen zwar mit barockem Überschwang gefolgt, aber sie befanden sich ja tatsächlich in einer Lebenssituation, in der die Welt vorwiegend als ein Ort des Leides empfunden wurde. Wer will ihnen das angesichts eines Krieges, in dem an manchen Orten bis zu zwei Drittel der Bevölkerung umgekommen sind, verübeln? Der Hallenser Oberhofprediger und spätere Weißenfelser Generalsuperintendent Johann Olearius hat 1661 ein Gesangbuch herausgebracht, das den Namen trägt: *GYMNASIUM PATIENTIAE Christliche Geduldt=Schule*. Hier finden wir die Strophe²³:

„Stärke selbst die matte Seele,
 Vater der Barmhertzigkeit,
 Wende du mein Hertzeleid.
 Führ mich aus der Jammer=Höhle,
 Gib Geduldt in Traurigkeit
 Dir zu Lob in Ewigkeit! Amen.“

22 Ebd., Bd. 1 (1904), S. 392.

23 Ebd., Bd. 4 (1908), S. 321.

Die zahlreichen Kreuz- und Trostlieder des Dreißigjährigen Krieges und die Lieder vom irdischen Jammertal und von der Ergebenheit in Gottes Willen wurden auch später, als der Krieg längst vorüber war, in den Gesangbüchern bewahrt. Auch unabhängig von Krieg und Seuchen war die Lebenserwartung vergleichsweise gering. In den Familien wurde unvorstellbar viel gestorben, und das zog sich noch bis weit ins 18. Jahrhundert hin. Die Beschäftigung mit den Nöten des persönlichen Lebens war dadurch zum religiösen Bedürfnis eines ganzen Jahrhunderts geworden. Individuelle und spezielle Lebensfragen werden thematisiert, und die Anzahl der Lieder, die das tun, nimmt nach dem Kriegsende in den Gesangbüchern einen immer größeren Raum ein, während die liturgischen Lieder zu Gottesdienst und Kirchenjahr an Zahl abnehmen. Die Frömmigkeit ist insgesamt persönlicher, individueller geworden und läßt in vielen Fällen schon die Anfänge des Pietismus erkennen, in dem das Schicksal der einzelnen Seele und deren Bekehrung wichtiger wird als die Gemeinschaft der Menschen in der Kirche und im Sakrament.

Dies alles spielt sich auf dem Hintergrund einer Not ab, die für uns kaum noch vorstellbar ist, denn der lange Krieg hatte schreckliche Spuren hinterlassen, wenn auch die Verluste und Zerstörungen nicht überall gleichmäßig stark gewesen sind. Am erträglichsten war es noch im Kurfürstentum Sachsen, wo die Neutralitätspolitik gegenüber dem Kaiser das Land aus den Kriegshändeln mindestens bis 1631, dem Ausbruch des Schwedischen Krieges, weitgehend heraushalten konnte. Verluste und Schäden gab es vor allem im mittleren Sachsen, in Chemnitz, Freiberg, Wurzen und im Elbtal. Die Pest jedoch schlug im gesamten Sachsen 1625–1626 gewaltig zu. Ganz schlimm wütete der Krieg im Bezirk des Erzstiftes Magdeburg, wo die Bevölkerung in diesen Jahren durch den Krieg um 46,2% zurückging²⁴. Die Dörfer um Magdeburg hatten Verluste von 56%, und an den Straßen nach Halle und Aschersleben, wo die marodierenden Söldner immer wieder durchzogen, lag der Durchschnitt gar bei 62,6%. Der ostpreussische Dichter Simon Dach – bekannt durch den Text des Liedes *Ännchen von Tharau* – hat die Stadt Magdeburg gesehen und schreibt voller Erschütterung²⁵:

„O könnt ich deiner doch, O Magdeburg, hie schweigen,
 Waß kanst du ietzt vnß noch von deiner Schönheit zeigen!
 Ich habe dich gesehen vnd oft gesagt, du must
 Deß Höchsten Gnüge seyn, sein Hertz vnd beste Lust.
 Ist aber dieses Lieb? ist dieses Gunst gewesen,
 Daß er vns andern dich zum Schewsal hat erlesen?
 Und war er dazumahl in deine Schön entbrandt,
 Alß er dich übergab in deiner Feinde Hand?
 Alß Schänden, Raub vnd Tod zu dir sindt eingezogen
 Vnd du in einer Glut bist Himmelauff geflogen?
 Die Elbe sich entfärbt vnd in dein Glut versteckt
 Vnd wuste keinen Lauff, mit Leichen zugedeckt?“

24 Günther Franz, *Der Dreißigjährige Krieg und das deutsche Volk. Untersuchungen zur Bevölkerungs- und Agrargeschichte*, Stuttgart u. a. 4/1979 (= Quellen und Forschungen zur Agrargeschichte 7), S. 33f.

25 *Klage über den endlichen Vntergang vnd ruinirung der Musicalischen Kürbs-Hütte vnd Gärtchens*, 13. Jan. 1641, zitiert nach der Dokumentation von Günter Grass im Angang seiner Erzählung *Das Treffen in Telgte*, Darmstadt u. Neuwied 1979.

Und dann folgt ein erstaunlicher Gedanke: Nicht mehr Gottes Heimsuchung und sein Zorn sind für Simon Dach der Grund für alles Übel, sondern die Menschen selbst werden verantwortlich gemacht, sie sind für ihn zugleich Täter und Opfer:

„Wo laß ich, Deutschland, dich? Du bist durch Beut vnd morden
Die dreissig Jahre her nun dein Hencker selbst geworden
Vnd hast dich hingewürgt: denn deiner Freyheit Ruhm,
Die deine Seele war vnd bestes Eigenthum,
Muß in den Fesseln gehn [...].“

So deutliche politische Deutungen des Geschehens hat damals außer dem Dichtersfürsten Simon Dach kaum einer gewagt.

Die Katastrophe von Magdeburg war gewiß herausragend, aber die Furie des langen Krieges hat auch sonst in Mitteldeutschland ihre Spuren hinterlassen. In Thüringen waren die Verluste desto größer, je näher eine Ortschaft an den großen Durchgangsstraßen lag. Die Bauern flohen in die schützenden Städte und übervölkerten sie. Im Jahre 1640 hatte Weimar 2863 Einwohner, zu denen dann noch 4103 Fremde hinzukamen. Verheerend waren die Zustände im Amt Blankenhain, wo zwei große Heerstraßen zusammentrafen. Von den 166 Häusern, die dort standen, waren im Jahre 1642 bereits 120 zerstört. In Naumburg kann man in den Jahren 1621 bis 1645 einen Bevölkerungsrückgang von 8900 auf 4320 registrieren, das sind 51%. Dabei sind es in der Innenstadt „nur“ 41,6%, die Vorstädte waren schlimmer dran. In der Moritzvorstadt, die keine Mauern hatte, gab es 72% Verluste. Es dauerte bis ins 19. Jahrhundert, bis die Stadt Naumburg wieder ihre ursprüngliche Einwohnerzahl erreicht hatte. Unterdessen war sie aber an Größe und in der Bedeutung als Messestadt von Leipzig überflügelt worden und hat diesen Vorsprung Leipzigs nie wieder einholen können. Zu alledem kam eine für damalige Zeiten riesige Wanderbewegung, denn etwa 150000 Menschen waren um ihres Glaubens willen aus Böhmen vertrieben worden. Die Hälfte von ihnen fand ihre neue Heimat im Kurfürstentum Sachsen, vor allem im Erzgebirge. Die starke Bevölkerungsverschiebung hat auch durch den Westfälischen Frieden zunächst noch kein Ende gefunden. Es kam noch immer nicht zu einer dauerhaften Sesshaftigkeit, zu sehr hatte der Krieg alle Bindungen gelöst.

Dies alles war zu einer Zeit geschehen, da sich im Denken der Menschen und im Weltbild erhebliche Veränderungen angekündigten. Jetzt, nach dem Friedensschluß, trat dies verstärkt ins Bewußtsein. Wissenschaft und Weltbild entdecken neue Dimensionen. Es findet eine Art Emanzipationsprozeß statt, in dem das geistige und politische Leben sich mehr und mehr von der Vorherrschaft der Kirche und der einzelnen Konfessionen löst. Die Verbindung von Religion und Politik wird allmählich gelockert und schließlich aufgelöst. Es war schon während des Krieges erkennbar geworden, daß der religiöse Konflikt immer stärker von machtpolitischen Interessen überlagert wurde. Am Ende stellte man fest, daß religiöse Bekenntnisse nicht mehr militärisch verteidigt werden konnten. Der Wahrheitsanspruch der einzelnen Konfessionen war in Deutschland nicht mehr auf politischem Wege durchsetzbar, und der Westfälische Frieden versuchte, den konfessionellen Status quo des Jahres 1624 festzuschreiben. Dazu kam, daß die überseeischen Entdeckungen das Weltbild der Menschen veränderten. Fremde Völ-

ker und Kulturen wurden zu einer Herausforderung für das christliche Geschichtsbild. Bisher hatte man die Völker Vorderasiens, Europas und Afrikas noch in die biblische Heilsgeschichte einordnen können, denn es war ja um die Nachfahren der Noah-Söhne Sem, Ham und Japhet 1. Mose 10 gegangen. Wie verhielten sich dazu die neu entdeckten amerikanischen, asiatischen und polynesischen Völker? Standen sie etwa außerhalb der Heilsgeschichte? Paßten sie überhaupt in ein Geschichtsbild, das Europa und den Mittelmeerraum als Zentrum empfand? Auch die jüdisch-christliche Zeitrechnung mußte sich Korrekturen gefallen lassen. Bisher hatte man von der Erschaffung Adams bis zur Geburt Christi etwa 4000 Jahre gerechnet. Wie paßte das zusammen mit der viel weiter zurückreichenden Zeitrechnung der Ägypter und der Chinesen? Hatten womöglich schon vor Adam Menschen gelebt? Und wie sollte man das mit der jüdisch-christlichen Schöpfungsgeschichte vereinbaren?

Aber nicht nur das Geschichtsbild, sondern auch das naturwissenschaftliche Weltbild war ins Wanken geraten. Die physikalischen und astronomischen Berechnungen von Johann Kepler, Galileo Galilei und Isaac Newton ließen die Frage aufkommen, ob die Welt denn wirklich um des Menschen willen geschaffen worden ist, wie wir es im zweiten Schöpfungsbericht 1. Mose 2 lesen. Auch die neue Naturwissenschaft begann mit der biblischen Heilsgeschichte zu kollidieren. Mit repressiven Mitteln versuchte die Papst-Kirche, einen geistigen Dambruch zu vermeiden. Kopernikus kam auf den Index verbotener Bücher, Galilei mußte vor der Inquisition seine Entdeckungen widerrufen, und Giordano Bruno wurde auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Auch die Reformatoren und ihre Nachfolger standen diesen Erweiterungen des herkömmlichen Weltbildes ablehnend gegenüber. Johannes Calvin sprach aus, was alle Reformatoren dachten: „Wer wird es wagen, die Autorität des Kopernikus über die des Heiligen Geistes zu stellen?“²⁶ So hatten sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts kritische Fragen erhoben, die bereits in die Richtung der späteren Aufklärung weisen, und die Unterdrückung dieser Fragen war nach dem Kriege noch schwieriger als vorher, denn jetzt begann sich die Toleranz allmählich zur Rechtsnorm zu entwickeln, und konfessioneller Pluralismus konnte – wie wir unterdessen wissen – sogar wirtschaftlich interessant werden²⁷.

Aber wie wir bei der starren orthodoxen Theologie das völlig andere Gegenstück einer herzlichen und warmen Frömmigkeit finden konnten, zum Teil von denselben Leuten vertreten, so hatte umgekehrt die Erweiterung des Weltbildes und die Öffnung des Denkens im 17. Jahrhundert eine Kehrseite, die uns heute befremdet und mit Entsetzen erfüllt. Es begann bereits im 15. und 16. Jahrhundert, trat in Wellen während des Dreißigjährigen Krieges auf und erreichte seinen erbarmungslosen Höhepunkt nach dem Westfälischen Frieden. „Die zweitgrößte nicht kriegsbedingte Massentötung in Deutschland“²⁸ hatte die Gestalt von Hexenjagd und Judenpogromen. Es war, als hätte es die Öffnung des menschlichen Geistes in Europa nie gegeben, als hätte der Friedensschluß keine Versöhnung gebracht, keine Kompromisse, mit denen man leben konnte. Wo war die tiefe Frömmigkeit geblieben, die persönliche Gottesnähe und die mystische

26 Kottje (wie Anm. 11), Bd. 3, *Neuzeit*, 4/1989, S. 7.

27 Guggisberg (wie Anm. 10), S. 469.

28 Gerhard Schormann, *Hexenprozesse in Deutschland*, Göttingen 2/1996, S. 6.

Versenkung? Wo waren die Ansätze von Toleranz geblieben, wenn andersartige Menschen beliebig denunziert und danach ohne jedes Zögern gefoltert und verbrannt werden konnten? Dabei ist festzuhalten, daß man die Schwerpunkte des Hexenwahns keineswegs mit der Landkarte der Konfessionen in Europa zur Deckung bringen kann. Katholische Gebiete sind von dem Wahn ebenso betroffen wie protestantische. Der Hauptverfasser des berühmt-berüchtigten *Hexenhammers*, der Dominikaner Heinrich Institoris, hatte 1635 sein lutherisches Gegenstück gefunden: Benedict Carpozov. Er war Rat des kurfürstlich sächsischen Oberappellationsgerichtes in Dresden und ordentlicher Professor der Rechte in Leipzig. Ein sehr frommer Mann, der nicht weniger als drei- und fünfzigmal die ganze Bibel durchgelesen hatte und jeden Monat zum Abendmahl ging. Aber seine 1635 geschriebene *Practica nova imperialis Saxonica rerum criminalium* stellt die vollkommenste Verbindung von Grausamkeit, Habsucht, Frauenhaß und Aberglauben dar, die es im 17. Jahrhundert gegeben hat, und entfaltet genau zur Zeit des Westfälischen Friedens ihre volle Wirksamkeit. Was hier dargeboten wurde, war ein perfekter Ersatz für jede mittelalterlich-katholische Inquisition. Es hat noch Generationen gedauert, bis die Seuche des Hexenwahns allmählich abnahm. Kirchliche, staatliche und kommunale Obrigkeiten waren gleichermaßen von Wahn, Haß und Teufelsglauben erfaßt, und eine religiöse Begründung für diese Greuel gab es nur noch der Form nach. Unterdessen ging es um gruppenspezifische Prozesse, um Vernichtung von Minderheiten, Andersdenkenden, Unangepaßten, um die Beseitigung unbehaglich gewordener Nachbarn oder Ehepartner, um die Verfolgung alleinlebender Frauen, geistes- oder nervenkranker und behinderter Menschen und letztlich auch um viel Geld. Die ersten entschlossenen Widerstände gegen diesen Wahn kamen von dem Jesuiten Friedrich von Spee und von dem Lutheraner und Erfurter Theologieprofessor Johann Matthäus Meyfart. Beide sind als Liederdichter in unseren Gesangbüchern vertreten.

Einigermaßen realistische Schätzungen besagen, daß die Zahl der Opfer des Hexenwahns allein in Deutschland etwa 100000 beträgt. Das Überraschende an der Sache ist jedoch, daß uns die genauesten Daten über dieses dunkle Kapitel europäischer Geschichte von einer Seite zur Hand gegeben werden, von der wir es am wenigsten erwarten. Gerhard Schormann schreibt in seiner Untersuchung der Hexenprozesse in Deutschland: „Der Mann, der in gewisser Hinsicht für die intensivste Beschäftigung mit der zweitgrößten nicht kriegsbedingten Massentötung in Deutschland gesorgt hat, war der gleiche, der die größte leitete: Heinrich Himmler. Ausgerechnet der Reichsführer SS hat veranlaßt, daß über Hexenprozesse eine gewaltige Materialsammlung aus Quellen und Literatur zusammengetragen wurde, die sich heute in Polen befindet. Bezeichnenderweise ist sie in Deutschland unbekannt.“²⁹ Wir wissen nicht genau, warum 1935 das „Hexen-Sonderkommando“ des späteren Reichssicherheitshauptamtes eingerichtet worden ist und anschließend acht Jahre – bis zum Frühjahr 1944 – arbeitete. Vielleicht war es Himmlers Spintisiererei oder sein notorischer Hang zum Abwegigen, vielleicht die Suche nach altgermanischem Volksglauben oder nach Argumenten im Kampf gegen Kirche und Religion. Vielleicht hat der Reichsführer SS die Annäherung an geschichtli-

29 Schormann ebd.

Die Pflege lyrischer Dichtung in Mitteldeutschland um die Mitte des 17. Jahrhunderts

RAINER KÖBLING

Die drei echten Naturformen der Poesie (Goethe)¹ waren auch in ihren europäischen Anfängen auf das engste mit der Musik verbunden. Epische Dichtung zu schaffen und darzubieten bildete im vorhomerischen Griechenland das Amt des Aöden, des „Sängers“; später trat an seine Stelle der lediglich rezitierende Rhapsode. Die antike Tragödie wie auch die Komödie, beide an den Kult des Dionysos gebunden, enthielten mit ihren Chorpartien, und damit an oft deutungsrelevanter Stelle der Handlung, reichlich Raum für inhaltliche Vertiefung der Dramenhandlung durch Tanz und Lied. Bei der Lyrik schließlich handelte es sich um jene Gattung, die zur Begleitung eines Musikinstrumentes vorgetragen wurde, der „lyra“ zumeist, wovon sich denn auch die originäre Bezeichnung „lyrike technē“ herleitet.

Ähnlich lagen die Gegebenheiten im deutschen Mittelalter: Die heldenepische Poesie, in stabenden Langzeilen, später in Strophenform verfaßt, wurde ebenso gesungen wie die Sangspruchdichtung oder das Lied. Schwierigkeiten bereitet heute leider die Rekonstruktion der jeweiligen Melodien. Grad und Charakter der Verbindung von Poesie und Musik erfuhren im Laufe der Zeit Wandlungen, auch Einschränkungen. Im 17. Jahrhundert jedenfalls hatte zumindest die Lyrik wie auch ein Teil der dramatischen Poesie fester als in der Folgezeit ihre genuine Bindung an die Musik gewahrt.

Funktion und Entfaltungsweise der lyrischen Poesie variierten in den verschiedenen historischen Epochen. Im Hinblick auf das 17. Jahrhundert scheint die Feststellung wichtig, daß, angeregt von italienischen wie französischen Vorbildern und auch auf heimischen Traditionen gründend, in den deutschen Regionen eine Kultur des weltlichen Festes sich zu entfalten und zu verbreiten begann. Soweit die Kriegsläufe es gestatteten, bildeten an den Höfen und zunehmend auch in dem offiziellen wie privaten Leben der Städte Festivitäten Glanzpunkte des Daseins. Nicht selten gipfelten sie in szenischen und musikalischen Darbietungen. Dem Charakter des Festes hatte sich nun auch das gesprochene Wort anzupassen. Festkultur war maßgeblich mitgeprägt von einer Kultur der Sprache: die *lege artis* strukturierte, kunstvoll gezielte Rede, der virtuose Vortrag zu Poesie geronnener Gedanken und Emotionen, oft von Melodien getragen, bildeten unabdingbare Elemente feierlich-ernster Würde und festlicher Freude, wie bedeutend oder geringfügig deren Anlaß auch sein mochte.

Mitbestimmend hierbei war sodann der Gedanke an die Unvergänglichkeit oder doch an die ein Menschenleben überdauernde Wirkung des Gedichtes, wie ihn Hölderlin in Worte gebracht hat: „Was bleibt aber, stiften die Dichter“.²

1 *Goethes Werke*. Textkritisch durchgesehen u. kommentiert v. Erich Trunz, München 15/1994, Bd. 2: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans. Naturformen der Dichtung*, S. 187.

2 *Andenken*, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Friedrich Beissner, Bd. 2, Stuttgart 1951, S. 189.

Ähnlich lagen die Gegebenheiten bei Gottesdiensten und geistlichen Festen, wo das gesprochene Wort des Predigers die Sinne der Gläubigen ergreifen und das gesungene Wort im Liede die Herzen rühren mochte.

Über Anlässe dieser Art hinaus entsprang wie zu allen Epochen der Kulturgeschichte auch im 17. Jahrhundert lyrische Poesie dem Streben nach Selbstäußerung des Individuums, kündete sie von der Überfülle der Gedanken, der Empfindungen, des Erlebens. In poetischer Gestaltung erschienen diese Selbstaussagen der Mitteilung an die Zeitgenossen und bestenfalls auch an die Nachwelt wert.

Eine weitere Entfaltungsform bildete die Gelegenheitspoesie, die ihren Stoff in bedeutenderen oder nichtigen Begebenheiten des Alltags und nicht zuletzt auch des akademischen Lebens fand; und als pure Kunstübung schließlich wurde lyrische Dichtung ebenfalls gepflegt – ein Zeugnis geistiger Kultur.

In seiner *Ars poetica* nannte der römische Lyriker Horaz zwei Qualitäten, welche erst gemeinsam den rechten Dichter ausmachen, nämlich „ars“ und „ingenium“³. Während die dichterische Begabung, das „ingenium“, nicht erworben werden kann, bildet die „ars“ gleichsam das handwerklich-technische Fundament des Dichterberufs und ist mithin lehr- und erlernbar. Die Schulen des Mittelalters und – beflügelt durch die Bildungsbestrebungen des Renaissancehumanismus – der frühen Neuzeit vermittelten deshalb elementare Kenntnisse und Fähigkeiten wie in der Rhetorik so auch im Fache Poetik, und zwar der lateinischen Sprache. Allein die beträchtliche Anzahl der auf uns gekommenen „*Artes versificandi*“, Lehrbücher der Verskunst, die auch über das 16. Jahrhundert hinaus im Gebrauch blieben, ist ein Indiz dafür, welche hohe Bedeutung namentlich die Humanisten diesem Fach zuerkannten. Von dem Gelehrten wurde die Befähigung zu dichten erwartet. Darum galt ihnen der einschlägige Unterricht einerseits als praxisnahe Ausbildung und andererseits als die Grundlegung für eine Form künstlerischer Selbstverwirklichung des Gelehrten. Diese Unterrichtstradition lebte jedenfalls im 17. Jahrhundert weithin fort, so, um auf Mitteldeutschland zu blicken, etwa an den höheren Schulen Sachsens, den Fürstenschulen in Meißen, Pforta und Grimma, der Leipziger Thomas- und Nikolaischule, der Ratsschule zu Zwickau. Beim Studium an der Artistenfakultät wurden die Kenntnisse und Fertigkeiten erweitert und vertieft. Wer immer von Heinrich Schütz' Zeitgenossen den Magistergrad besaß, hatte diese Schulung durchlaufen, kannte die Regeln der Prosodie, die Gesetze des Vers- und Strophenbaus, auch die poetische Kunstsprache, und verstand sich darauf, in lateinischer Sprache Gedichte – wie übrigens auch Briefe – zu verfassen. Mit der antiken Mythologie waren sie ebenso vertraut wie mit der Heiligen Schrift. Diese Kenntnisse sowie ihre Bekanntschaft mit den antiken Autoren und den neulateinischen Poeten Europas suchten sie – und zwar mit Erfolg – für die Beförderung und Profilierung der deutschsprachigen Dichtung nutzbar zu machen. Seit den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts trat in Leipzig allmählich das Deutsche als Sprache der Poesie neben das Lateinische⁴. Damit ist zugleich gesagt, daß von der Dichtung unterschiedlicher Kulturepo-

3 Horaz, *Ars poet.* 408–410, in: Q. Horati Flacci Opera, ed. D. R. Shackleton-Bailey, Editio Altera, Stuttgart 1991, S. 326.

4 Christian Brehme, *Allerhandt Lustige/Trawrige/ vnd nach gelegenheit der Zeit vorgekommene Gedichte*, Leipzig 1637, Nachdr. mit einem Nachwort, Bibliographie und einem Neudruck der *Weltlichen*

chen und verschiedener Völker ein starker befruchtender Einfluß ebenfalls auf die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts ausging.

Einen bedeutenden Vermittler dieser kulturellen Hinterlassenschaft und zugleich einen erfolgreichen Anreger fanden die jungen Dichter in Mitteldeutschland in dem Wittenberger Professor für Poesie und Poetik Augustus Buchner (1591–1661), dem Freund von Heinrich Schütz⁵. Nach Schulbesuch in seiner Vaterstadt Dresden und in Pforta hatte er in Wittenberg studiert, wo er mit dem etwa eine Generation älteren klassischen Philologen, Poetikprofessor und neulateinischen Dichter Friedrich Taubmann bekannt wurde. Buchners Verdienste um die philologische Forschung und um die Oper mögen in unserem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben. Von Belang ist hier vielmehr, daß er die Eleganz der poetischen Form auch im Hinblick auf die volkssprachliche Dichtung postulierte. In Anlehnung an Martin Opitz' Poetik entwickelte und vermittelte er ein System von Regeln für die deutschsprachige Lyrik. Indem er die Verwendung des daktylischen wie des anapästischen Metrums den Dichtern nahelegte, ging er in der Rezeption der antiken Maße einen Schritt weiter als Opitz und eröffnete weitere Möglichkeiten für die Schaffung polymetrischer Versformen (Ode, Madrigal). Als er schließlich 1641 in die erste deutsche Sprachgesellschaft, die sachsen-anhaltinische *Fruchtbringende Gesellschaft* aufgenommen wurde, worin Opitz als „Der Gekrönte“ rangierte, erhielt Buchner den Namen „Der Genossene“.

Förderung wurde den Dichtern zunächst und hauptsächlich seitens der Fürsten zuteil, denen seit alters die Aufgeschlossenheit sowie die „milte“, die „Freigebigkeit“, gegenüber Künsten und Künstlern zur Standestugend gereichte. Das Amt des Hofpoeten existierte am Dresdner Hof ebenso wie an anderen zeitgenössischen Höfen. Seinem Inhaber oblag die würdige Gestaltung entsprechender Anlässe mittels Rede oder Dichtung. Hiermit verband sich weiterhin der Zweck, die Kunde des Ereignisses der „memoria“ zu übereignen.

Die Wertschätzung der Dichtkunst spiegelte sich zudem in der Gepflogenheit der Dichterkrönung wider. Der Kaiser persönlich vollzog den Akt oder in seinem Auftrag ein Pfalzgraf. Ursprünglich war die Würdigung Italienern vorbehalten gewesen, bis der deutsche Humanist Conrad Celtis im Jahre 1487 aus der Hand Maximilians I. als erster Deutscher den Dichterlorbeer empfing. Nach ihm erfuhren u. a. Ulrich von Hutten und Thomas Murner diese Auszeichnung; im 17. Jahrhundert gehörten von den Mitteldeutschen Paul Fleming und Friedrich Taubmann zu den Laureaten.

Dem Adel suchte das städtische Bürgertum in der Pflege der Poesie nicht nachzustehen und förderte sie durch Gratifikationen.

Weithin entstand Dichtung als Auftragskunst: Die zahllosen auf uns gekommenen Hochzeits-, Trauer- und Festgedichte, oft als Einzeldruck erschienen, stammten zu einem nicht geringen Teil aus der Feder hiermit betrauter, außenstehender Personen.

Gedichte (1640) hrsg. von Anthony J. Harper, Tübingen 1994 (= Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 40. Weltliche Liederdichter des 17. Jahrhunderts), S. 12* f.

5 Zu Buchner vgl. Gerhard Dünnhaupt, *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, 2. verb. u. wesentlich verm. Aufl. des Bibliographischen Handbuchs der Barockliteratur, 2. Teil, Stuttgart 1990, S. 855–910; Wilhelm Kühnmann, Art. *Buchner, Augustus*, in: Walther Killy (Hrsg.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 2, Gütersloh u. München 1989, S. 281 f.

Ihre Kunst erprobten sie in dem Bemühen, neben der Realisierung einer erlesenen metrischen Form ihr Thema mit möglichst origineller Gedankenführung und in sprachlicher Eleganz zu behandeln. Als Beispiel hierfür mag ein Trauergedicht stehen. Gerade für Threnoi mit ihrer inhaltlich meist begrenzten Argumentation christlicher Tröstung bot die Zeit des großen Krieges den tröstenden Gedanken, aus der Welt unsäglicher Mühsal und Not sei der/die Verstorbene in ein Reich des Friedens und der Liebe gerufen worden. In einem Trauergedicht auf den Tod der Tochter des Leipziger Bürgermeisters Leonhard Schwedendörffer, Gertraute, bediente sich der Autor des aus der Antike überlieferten Kunstmittels, die Verstorbene selbst sprechen zu lassen. Der Leib, so heißt es dort, verschlafe den großen Jammer, dessen die Welt jetzt so voll sei⁶:

„In der Welt ist nichts zu finden/
Nichts als Thewrung/ Pest vnd Streit:
Vnd was mehr die großen Sünden
Bringen für Beschwerigkeit.
Sonderlich kommt noch ein Schwert/
Das der Christen Hertz durchfährt.
viel besser selig sterben:
Denn durch diesen Zwang verderben.

Solcher Not bin ich entgangen:
Nichts ist / das mich ängsten kann [...].“

Die Rezeption der Dichtung wie der gesamten Literatur dieser Epoche ist heutzutage selbst für literarisch Interessierte nicht unproblematisch: Das Druckbild mit seiner ungewohnten gotischen Schrift, die Gepflogenheit, etwa Personennamen durchgängig in Großbuchstaben zu schreiben, die barocke Formulierung der Buchtitel oder Gedichtüberschriften, die Sprache selbst und andere Züge erschweren das Textverständnis, von einem Kunstgenuß ganz zu schweigen⁷. Die Dichtung im mitteldeutschen Raum gleicht nach Inhalt, Form, Stoffen und Motiven, Anlaß und Adressatenkreis weithin jener in anderen deutschen Fürstentümern.

Wer sich einmal der Mühe unterziehen wollte, in Erdmann Neumeisters lateinischem Werk über die deutschen Dichter des 17. Jahrhunderts⁸ alle Poeten herauszusuchen, die in Mitteldeutschland lebten, würde auf eine überraschend große Anzahl stoßen. Die meisten von ihnen sind heute vergessen, ihre Werke verschollen oder kaum noch aufzufinden. Dennoch weist eben die Vielzahl der Namen auf eine rege Pflege der Dichtung auch in dieser Region hin. Im folgenden sollen drei von ihnen knapp vorgestellt, dabei auch das eine oder andere ihrer Gedichte in aller Kürze näher betrachtet

6 Der Einzeldruck ist enthalten in der Sammlung der Universitätsbibliothek Leipzig mit der Signatur 4. B. S. T. 29. Nr. 100. Zitiert werden Strophe 8 und der Beginn von Strophe 9.

7 Als ein Beispiel sei hier die Überschrift des Trauergedichtes auf die Ehefrau des „Ehrenvesten und Achtbarn“ Leipziger Kaufmannes Johann Weinmann erwähnt, worin der im Kindbett Verstorbene als „weilandt Erbarbarn/ Ehrenvieltugendsamen Frawen Magdalenae, gebornen Planckin, Seiner Hertzgeliebten Hauß-Ehre“ gedacht wird (UB Leipzig 4 B. S. T. 29. Nr. 106). Die Männer galten gemäß ihrem Stande als „Ehrenvest, Achtbar, Wohlgelahrt“. Ein Poet hatte solche Titulierungen genau zu beachten.

8 Erdmann Neumeister, *De Poetis Germanicis*, hrsg. von Franz Heiduk in Zusammenarbeit mit Günther Merwald, Bern u. München 1978 (=Deutsche Barockliteratur).

werden. Wenn dabei eine der gewiß hervorragendsten unter den Begabungen der Zeit, nämlich Paul Fleming, unberücksichtigt bleiben wird, so geschieht dies allein mit Rücksicht auf Flemings auch heute noch verbreitete Bekanntheit.

Es geht hier um Christian Brehme, Gottfried Finckelthaus und David Schirmer⁹. Bestimmend für diese Auswahl ist die relative Bodenständigkeit, die partielle Originalität sowie der Facettenreichtum ihrer Dichtung, schließlich der Umstand, daß sie – zu Unrecht – weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

Nach dem oben Gesagten versteht es sich nahezu von selbst, daß ihre Bildungswege weitgehende Ähnlichkeiten aufwiesen: Dem Schulbesuch folgte ein Universitätsstudium, nicht selten an der 1409 gegründeten Leipziger Alma mater, in Wittenberg oder in Jena, und der Erwerb des Magistergrades; oft schloß sich die Hinwendung zu einer der oberen Fakultäten an. Als Magister der freien Künste, als Theologe, Jurist oder Arzt verließ man die Hochschule. Die weiteren Lebenswege unterschieden sich zum Teil erheblich; hauptsächlich verliefen sie im Dienste der Wissenschaft oder der Kirche, der Fürsten oder kommunaler Behörden.

Christian Brehme (1613–1667)

Der gebürtige Leipziger¹⁰ studierte seit 1630 Philosophie, Politik und die Rechte zunächst für zwei Jahre in Wittenberg und danach bis etwa 1633 an der Universität Leipzig. In seiner Vaterstadt schloß er sich dem seit dem Wintersemester 1628 bestehenden Kreis junger Lyriker um Paul Fleming, Georg Gloger und Gottfried Finckelthaus an. Nach sechsjährigem Kriegsdienst erlangte er am Dresdner Hof 1639 die Stelle eines Geheimen Kammerdieners, im Jahr darauf wurde er Hofbibliothekar. Er fand Aufnahme in den Rat der Elbestadt und versah wiederholt das Amt des regierenden Bürgermeisters. 1654 trat er die Stelle des Hofbibliothekars an den Dichter David Schirmer ab. 1660 erfolgte seine Ernennung zum kurfürstlichen Rat.

Die lyrischen Gedichte entstanden überwiegend in Brehmes Jugendzeit, ein beträchtlicher Teil davon als Kasualpoesie. Im Jahre 1637 ließ der Dichter in Leipzig eine Sammlung unter dem Titel *C. Brehmens allerhand Lustige / Trawrige / und nach gelegenheit der Zeit vorgekommene GEDJCHTE. Zu Passierung der Weyle mit dero Melodeyen mehrentheils auffgesetzt* im Druck erscheinen. Die hierin zusammengestellten Poemata zeigen inhaltliche Vielfalt und auch eine Varianz hinsichtlich ihrer Genera und Metra¹¹. Stoffliche und formale Buntheit eigneten ebenfalls den *Weltlichen Gedichten*, die Brehme in seinen Briefsteller (Dresden 1640) aufnahm: *Art vnd Weise Kurtze Brieflein zu schreiben: Gewiesen In einer AnfangsRede vnd fünff vnd zwantzig allerhand Schreiben. Darzu kommen Etliche Geist- vnd Weltliche Dichtereyen. Beydes auffgesetzt Von C. Brehmen / F. S. C.*

⁹ Bezüglich der Viten und zeitgenössischen Werkausgaben vgl. Dünnhaupt (wie Anm. 5), 2. Teil, S.787–794 u. S. 1478–1483, sowie 5. Teil, Stuttgart 1991, S. 3608–3638.

¹⁰ Zur Biographie Brehmes vgl. Neumeister (wie Anm. 8), S. (18) u. 303, Anthony J. Harper, *Schriften zur Lyrik Leipzigs 1620–1670*, Stuttgart 1985, S. 11 f., sowie Brehme (wie Anm. 4), S. 3*–44*. Nach dieser Edition werden Brehmes Gedichte im folgenden zitiert.

¹¹ Vgl. Brehme ebd., S. 39*–42*.

In der Widmungsvorrede der *Gedichte* an Graf Johann Siegmund von Linar gab Brehme eingangs eine bemerkenswerte Begründung für die Publikation seiner Lyrik: Von seinen Gedichten seien manche von dritten Personen für deren Zwecke genutzt worden. Er möchte jedoch sein künstlerisches Eigentum nicht anderen überlassen, die sich dann damit Vorteile erwerben könnten¹²:

„Der Italianer hat gar wol geredt / in dem jhm etliche Seiner gemachten Sachen entführt worden seyn: Brutta cosa esser il farsi bello dell' altrui fatiche: es ist ein garstig ding / daß sich einer mit eines andern Arbeit zieren vnd herausstreichen will. Denn es mag einem nicht weher geschehen / als wenn Seine mühe einem andern Ehre erwirbt. Dieses hab ich auch bey mir erwogen: Denn von allen meinen geschriebenen Gedichten / zuweilen eines hie / das andere dort einem guten Freunde zukommen ist / solches auch zu zeiten durch verlieren in die vierdte und fünffte Handt gerathen wil: auch wol gar etliche bey dem Frauenzimmer jhnen ein Ruhm dadurch gewinnen wollen.“

Wenn er sich auch der Geringfügigkeit seiner Leistung bewußt sei, so habe er doch „der Welt zur besseren Warheit“ einige Verse in den Druck gehen lassen und in Anbetracht der Aufgeschlossenheit des Grafen gegenüber der Poesie diesem gewidmet. Nachdrücklich erklärt wird hier jedoch vor allem Brehmes Entschlossenheit, sein geistig-künstlerisches Eigentum zu wahren.

Hinsichtlich der äußeren Form ihrer Verse hielten sich die Leipziger Lyriker an das Opitzsche Regelwerk, namentlich an die Forderung nach alternierendem Rhythmus. Doch mit der Freiheit der Stoffwahl, vor allem aber mit der Burschikosität des Ausdrucks lösten sie sich von dem Herkömmlichen in der zeitgenössischen Kunstpoesie. Dies geschah nicht zuletzt in den Liebes- und Trinkliedern. Auch Brehmes nach Sinn, Klang und Rhythmus der Sprache eingängigen Strophen eignete ein recht flotter, lockerer Ton. Er beförderte deren Breitenwirkung und setzte die Verse zugleich auch der Gefahr der Plagiiierung aus. Wenn der Dichter in seiner Vorrede darauf hinwies und davon sogar die Begründung für die Publikation seiner Gedichte herleitete, so sprach daraus spürbar sein dichterisches Eigenwertbewußtsein, dessen Stärke sich nicht zuletzt in der geschickt gewählten Prononcierung durch das Eingangszitat widerspiegelte.

Ein Beispiel für die Rezeption eines traditionellen Stoffes in einem fröhlich-ungebundenen Ton mag das *Lob des armen frohen Schäfer-Lebens* bieten¹³. Aus der Sicht eines begüterten Städters wird darin die Einfachheit und das Glück ländlichen Lebens gepriesen und gegenüber städtischer Wohlhabenheit ihm der Vorzug gegeben. Das Landleben erscheint darin selbstverständlich auf idealisierende Weise gestaltet und auf das unbeschwerte, naturverbundene, anspruchslose und in der Liebe seine Erfüllung findende Dasein einer jugendlichen Schäferin und ihres Schäfers beschränkt. Am Ende heißt es im Hinblick auf das Paar:

„Also leben sie vergnügt
In gewünschter ärmlichkeit
Wissen gar nicht wie man lieget
In so reicher Sterblichkeit:
Wissen nichts als Lust vnd Lieben
Wie sie vor vnd nach getrieben.

O jhr Wollusts vollen Myrten!
Vnd du schöne Schäfferin
Die du mit verliebten Hirten
Lebest in verliebten Sinn!
Ich will vor dein frohes Leben
Mein betrübtes Reichthumb geben.“

12 Ebd., fol. A2^r.

13 Ebd., fol. O1^r-O3^v.

Die Grundidee des Gedichtes bildet das philosophische Ideal der Genügsamkeit, das mit hedonistischen Zügen versehen ist. Formale und stoffliche Elemente der traditionellen Bukolik hat Brehme eigenständig verarbeitet und mit der so gestalteten Hirtenromantik nicht nur einem Trend der zeitgenössischen neulateinischen und volkssprachigen Literatur entsprochen, sondern auch dazu beigetragen, der Schäferpoesie des 18. Jahrhunderts den literarischen Boden zu bereiten.

Unter einem anderen, psychologisch geprägten Aspekt behandelte Brehme die Liebe in den folgenden Versen¹⁴:

„Beschreibung der Liebe.

THränen / Seufftzer vnd der Schmertz /
 Angst von aussen vnd von innen /
 Halber Muth / und halbes Hertz /
 Gantz verwirrte tolle Sinnen /
 Täglich todt und noch am Leben.
 Sol das nicht viel Schmertzten geben.“

Die poetische Form des Epigramms, die Brehme hier wählte, erfreute sich namentlich unter den neulateinischen Dichtern außerordentlicher Beliebtheit, weil sie vielfältigen Stoffen offenstand und in ihr sich die Begabung des Dichters zu gedanklicher/sprachlicher Konzentration und Pointierung erproben ließ. Durch die facettenreiche Schilderung des Liebesschmerzes gehört dieses Gedicht in eine Reihe stofflich gleichartiger Poemata, an deren Beginn unter anderem Catulls *Odi et amo* (um 106) steht.

Mit der italienischen Literatur war Brehme in dem Maße vertraut, daß er nicht nur wiederholt italienische Texte zitierte, sondern sich gleichfalls an einer Übertragung von Versen Dantes versuchte. Er wählte dafür eine Stelle aus dem *Purgatorio*¹⁵:

„Aus des Dantes Italiänischen.

Der ist ein Thor der seinen Sinn zutrawet
 Und auff Vernunfft so grosse Stücken bawet
 Zu gründen aus / was jenes Wesen sey /
 Da drey ist eins und ein einfaches drey:
 Denn wann Vernunfft könt alle Sach ergründen /
 Wehr ohne Noth die heilige Magd zu finden:
 Ohnnötig wers daß sie ein Sohn geborn:
 Drumb der verstand hierinnen ist verlohren.“

14 Ebd., fol. M4^v.

15 Ebd., fol. O1^r. Zur Vorlage vgl. Dante, *La Divina Commedia* (hrsg. v. Leonardo Olschki, Heidelberg 1918), Purg. III, 34-42:

„Matto è chi spera che nostra ragione
 Possa trascorrer l'infinita vita
 Che tiene una sustanzia in tre persone.
 State contenti, umana gente, al quia:
 Chè se potuto aveste veder tutto,
 Mestier non era parturir Maria;
 E disiar vedeste senza frutto
 Tai, che sarebbe lor disio quietato,
 Ch'eternamente è dato lor per lutto.“

Brehme hat mit diesem Abschnitt ein in der Scholastik öfter erörtertes Problem ausgewählt: Die göttliche Dreifaltigkeit, so erklärt hier Vergil, vermag der Mensch mittels seiner ratio nicht zu ergründen. Sie wurde erst durch die Geburt Christi geoffenbart. Bei Dante ist die Stelle insofern nicht unwesentlich, als darin implizit auch auf Vergils Paganität, die Eingeschränktheit seiner Führerrolle hingedeutet wird. Bei der Übertragung der Terzinen blieb zwar die Fünfhebigkeit der Verse gewahrt, auf die Realisierung ihrer spezifischen Reimtechnik wurde jedoch zugunsten von Paarreimen verzichtet. Sie folgt dem Sinn des Originals auch nicht sehr eng, gibt die Hauptgedanken aber klar wieder. Mit der Übertragung hat Brehme wahrscheinlich als erster eine einzelne, kleinere Passage aus der *Divina Commedia* in deutscher Sprache nachgedichtet¹⁶.

Einträge in Stammbücher, seit dem 16. Jahrhundert vor allem unter Gelehrten und Studenten in Mode gekommen, boten günstige Gelegenheiten, poetisches Talent und Kunstwillen zu erproben und sich damit in beste Erinnerung zu bringen. Diese Art von Gelegenheitspoesie wurde nicht selten nach erfolgtem Eintrag in das „Album amicorum“ auch in Gedichtsammlungen publiziert. So auch Brehmes Verse *In eines abreisenden Freundes T. R. sein Stambuch geschrieben*¹⁷:

„Scheiden / Freund / wie bitter mir
Jetzt dasselbe kömmt für
Kanstu selbstn wol besinnen:
Weil du jetzt gleich von den Deinen
Abschied nimmest und mit weinen
Sprichst ade ich muß von hinnen.

Nun so scheid / nun so reise
Hin zu deinem Glücke hin:
Ich dirs billig nicht verweise
Weil dahin steht auch mein Sinn:
Du suchst dein Glück / und ich
Such das meine: Denck an mich.“

Die Verse sind scheinbar mit leichter Hand niedergeschrieben worden. Bei näherer Betrachtung lassen sie in Metrum und sprachlicher Gestaltung einen ausgeprägten Formwillen erkennen: Der erste Teil ist der emotionalen Seite des Abschiednehmens gewidmet. Die Bitternis des Scheidens, die das lyrische Subjekt fühlt, wird in ein Verhältnis zu den Empfindungen des Freundes gesetzt. Zwei Stollen mit je drei vierhebigen Versen (aab, ccb) bilden gleichsam einen Aufgesang, die dritte und die sechste Zeile sind durch Reim miteinander verbunden; somit erscheint der erste Abschnitt auch formal in sich geschlossen. Der zweite Teil wird vom Gedanken an das Glück als Ziel der Reise wie des Trachtens überhaupt bestimmt. Sechs vierhebige Zeilen umfaßt auch er, doch die Reimtechnik ist verändert: Die ersten zwei Verspaare kennzeichnet ein Kreuzreim; das abschließende besitzt einen Paarreim, der die Schlußpointe auch formal unterstreicht. Beide Hälften des Gedichts unterscheiden sich durch die sprachliche Gestaltung: Zwar wird das Enjambement als Kunstmittel durchgängig genutzt (Zeile 1 f., 4 f., 7 f., 11 f.). Doch während die erste aus zwei ungleich langen Sätzen mit abschließender wörtlicher Rede besteht (Zeile 1–5, Zeile 6), umfaßt die zweite vier Sätze (Zeile 7 f., 9 f.,

16 Vgl. Ludwig Schnorr von Carolsfeld: „[...] wie auch seine Bekanntschaft mit der italienischen Literatur hervorgehoben werden muß. Er war, wie es scheint, der erste Deutsche, der aus Dante's Göttlicher Komödie eine frei gewählte Stelle übersetzt hat.“ (ADB 3, 1876, S. 284.)

17 Brehme (wie Anm. 4), fol. G1^r. Der Freund war vielleicht Timotheus Ritzsch (um 1614–1678; vgl. Harper, wie Anm. 4, S. 49*), „ein leipziger Buchhändler und chur-sächsischer Zeitungs-Schreiber“ (Jöcher 3, Sp. 2120).

11 u. 12 a; 12 b) und gewinnt dank der kurzen Kola („Nun so scheid / nun so reise Hin zu deinem Glücke hin“, „Du suchst dein Glück“) große Lebhaftigkeit, die von der Anaphora (Zeile 11 f.; sie weist zurück auf die Anfangszeilen 1-3) noch unterstrichen wird. Der abschließende Halbvers faßt den Sinn der Eintragung knapp und pointiert formuliert zusammen: „Denck an mich.“ Gemäß den literarästhetischen Normen der Epoche eignete er damit dem Freund ein kleines poetisches Kunstwerk zu.

Wie zahlreiche Zeitgenossen hat auch Brehme seine tiefe Sehnsucht nach Frieden in Verse gefaßt. Mit besonderer Ausdrucksstärke begegnet sie in einem als Lied vorgetragenen Gebet um Erlösung von den Gefahren und Nöten der Zeit¹⁸:

„Teutschlands Vnglück vnd die Besserung zu erbitten /
von zweyen Damen zu singen [...]

[...]

Erstlich die Tyrannen Hand
Fodert vnser Seelen Pfandt
Nachmals vnsern Leib vnd Leben
Solten wir zur Beute geben.

[...]

Gott du aller Götter = Gott
Schleuß doch einmal alle Noth
Ende doch mit heutigem Tage
Alles Vnglück, alle Plage.

Vnsern Fürsten voraus schencke
Was ist glücklich vnd gesundt:
Nachmals unsers Lands gedencke
Das bis auff den Todt verwundt:
Stewre doch dem frechen mann
Der nur Vnglück richtet an:
Laß die Güte ob vns blühen
Biß du vns wirst vberziehen.

Segne vnser Wohnungs-Länder /
Schütze vns vnd vnser Stadt:
Knüpffe selbst die Fürsten Bänder
Die der Neid zertrennet hat:
Laß doch einmal ruffen aus
Das wir vnd das Teutsche Hauß
Von dem Hunger / Pest vnd Kriegen
Vnbelästigt stille liegen.“

Hervorhebenswert erscheint hier, neben dem Gedanken an die gestörte Harmonie zwischen den Mächtigen des Reiches als eine Ursache des Leidens, die Klage über die seelischen Bedrängnisse, von denen die Menschen heimgesucht wurden. Es ist eine ähnliche schmerzvolle Erkenntnis, wie sie, wenn auch poetisch eindringlicher, Andreas Gryphius in seinem Sonett *Threnen des Vatterlandes / Anno 1636* formuliert hat¹⁹:

„Doch schweig ich noch von dem was ärger als der todt.
Was grimmer den die pest / vndt glutt vndt hungers noth
Das nun der Selen schatz / so vielen abgezwungen.“

18 Brehme (wie Anm. 4), fol. L2^v-3^v.

19 Andreas Gryphius, *Sonette*, hrsg. v. Marian Szyrocki, Tübingen 1963, S. 48.

Gottfried Finckelthaus (1614–1648)

Der wissenschaftlich hochbegabte Sohn eines renommierten Leipziger Juristen erlangte bereits im Alter von 19 Jahren – gemeinsam mit seinem Freunde Paul Fleming – den Magistergrad in Leipzig. Eine Reise führte ihn bis nach Brasilien. Nach Sachsen zurückgekehrt, wurde er 1647 Kammerprokurator in der Oberlausitz. Seine dichterischen Werke verraten eine poetisch talentierte, künstlerisch eigenständige Persönlichkeit. Einige Gedichte sind erst in den letzten beiden Jahrzehnten aufgefunden worden.

Was seine Lyrik betrifft, so umfaßt sie Liebesgedichte mit petrarkistischer Tönung, Schäfergedichte, Scherzlieder. Der Preis der Jugend, Liebe, Schönheit findet sich darin ebenso wie die Totenklage oder auch das Rätselgedicht. In formaler Hinsicht ragt sie durch eine bemerkenswerte Vielfalt der metrischen Formen und der Rhythmik hervor. Formal interessant ist die Verknüpfung zweier Sonette in einem Dialog²⁰. Wie treffend er Geist und Form volkstümlicher Dichtung zu erfassen verstand, mögen zwei seiner Lieder zeigen²¹. Hatte Brehme in einem Schäfergedicht das Glück ländlichen Lebens vor aller Saturiertheit der Städter gepriesen, so wandte sich Finckelthaus gegen die eifrigen Anhänger der französischen Kleidermode²²:

„Der Schäffer Blax an die Allo-Mode-Brüder.

Ich bin ein guter Bawers-Mann /
Der sich gar nichts lest fechten an.
Behalte meinen freyen Sinn/
Drumb bleib ich immer wer ich bin.

Hab ich gleich keinen Rittersitz
Bin ich doch im Gehirne spitz.
Ich hab auch manchen guten Muth
Auff meinem Dorff und Bawer-Gut.

Trag ich gleich keinen Biberhut /
So thut die Zippelmütze gut.
Hab ich auch keine Feder drauff /
So knüpf ich einen Strohseil auff:

[...]

Drumb bleib ich immer wer ich bin /
Behalte meinen freyen Sinn.
Laß auch gar nichts mich fechten an
Und bin ein guter Bawers-Mann.“

Das Gedicht gewann seinen ästhetischen Reiz aus der vergleichenden Beurteilung adlig-eleganter Ausstattung und bäuerlich-praktischer Kleidung, vorgetragen durch die Figur des wohlgenuten und mit gesundem Menschenverstand ausgestatteten Bauern. Hierbei wurde die traditionelle Blickrichtung, aus welcher Hochmut, Spott und Verachtung des Adligen den wenig kultivierten, ungebildeten Bauern trafen, umgekehrt: Die Sympathie des Lesers gewinnt der treudeutsch-biedere Schäfer mit seinem praktischen Sinn.

20 *Gottfried Finckelthausens Deuts[c]he Gesänge*, Hamburg o. J. [1640], fol. G6^v–G7^v.

21 Georg Witkowski hatte die Dichtung von Brehme und Finckelthaus in seiner Leipziger Habilitationsschrift von 1889 *Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschland und Friedrich von Hagedorn* recht kritisch beurteilt: „[...] in der Dichtung eines Finckelthaus, eines Brehme waltet die Rohheit und die Zote, wenn sie lieben, die dicke, tabakgeschwängerte Kneipenluft, wenn sie trinken“ (S. 7). In seiner *Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig* (Berlin u. Leipzig 1909) räumte er jedoch die Beliebtheit der Gedichte von Finckelthaus ein, wenn er feststellte, daß in der seinerzeit verbreitetsten Liedersammlung, dem *Venus-Gärtlein*, von 169 Liedern immerhin 15 von Finckelthaus stammten (S. 153 f.).

22 Finckelthaus (wie Anm. 20), fol. D5^r–D7^r.

Auch das *Sauff-Lied*, dessen erste Strophe wiedergegeben werden soll, läßt, volkstümlich und ungehemmt in Wort und Ton, das Streben nach Breitenwirkung erkennen²³:

„Ihr Brüder singt und stimmt mit an /
Rundadinellula:
Eyn jeder schreye was er kan:
Rundadinellula.
Gut ist der Wirth / gut ist das Bier /
Rundad.
Ein Schelm ists / der nicht schreyt mit mir:
Rundad.“

Die Hinwendung an die Gemeinschaft der Trinkbrüder und der Kehrreim gehörten zu den Stereotypen sympotischer Dichtung. Verbunden mit der Aufforderung zu ungehemmtem Chorgesang, mit der für Angeheiterte symptomatische Beschimpfung eines jeden, der sich ausschließt, und durch den Rhythmus der vierhebigen Verszeilen verliehen sie der Strophe ihre genrespezifische Ausdruckskraft.

David Schirmer (1623–1686)

Der Pfarrerssohn aus Pappendorf bei Freiberg²⁴ erfuhr seine Schulbildung in Halle und studierte in Leipzig und an der Leucorea, hier bei Buchner. In Philipp von Zesens Deutschgesinnter Genossenschaft, der er seit 1647 angehörte, trug er den Beinamen „Der Beschirmende“. 1649 wurde er Hofdichter in Dresden, 1655 bescherte ihm Brehmes Empfehlung das Amt des Kurfürstlichen Hofbibliothekars, das er bis 1683 innehatte. Seine Gedichte erschienen in drei Sammlungen (von denen die erste wiederholt herauskam)²⁵, daneben in Einzeldrucken. Unter den Dichtern seiner Zeit zählte Schirmer zu den talentiertesten und vielseitigsten. Den Ausgaben seiner poetischen Werke waren zahlreiche Ehrengedichte seiner Freunde und Bewunderer beigegeben; eines rühmte ihn als Opitz' Nachfolger, da er die Knospen zur Blüte gebracht habe, die der Bober-Sohn geschlossen hinterlassen hatte. Ein anderes, lateinisch abgefaßtes, pries ihn mit den Worten „Elegantissime poetarum Schirmere“.

23 Ebd., fol. D8^v.

24 Karl Erwin Kunath, *David Schirmer als Dichter und Bibliothekar. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte Kursachsens im 17. Jahrhundert*, Diss. phil. Leipzig 1922; Werner Sonnenberg, *Studien zur Lyrik David Schirmers*, Diss. phil. Göttingen 1932; Anthony J. Harper, *David Schirmer – a Poet of the German Baroque. An examination of Schirmer's lyric poetry and his relationship to the literature of the time*, Stuttgart 1977 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 32).

25 1. *David Schirmers Erstes Rosen-Gepüsche*, Hall in Sachsen 1650. Im folgenden wird nach der erweiterten Ausgabe zitiert: *David Schirmers Poetische Rosen-Gepüsche. Von Ihm selbstn aufs fleißigste übersehen / mit einem gantz neuen Buche vermehret und in allem verbesserter heraus gegeben*, Dresden 1657.

2. *David Schirmers Singende Rosen / oder Sitten- und Tugend-Lieder / In die Music gebracht durch Philipp Stollen / an ietzo Ihrer Hochfürstl. Durchl. des Ertz-Bischoffthumbs Magdeburg Administratoris wolbestalten Cammer-Musicum*, Dresden 1654.

3. *David Schirmers Churfürstlichen Sächsischen Bibliothecarii Poetische Rauten-Gepüsche in Sieben Büchern herausgegeben*, Dresden 1663.

Mit den sieben Büchern der *Poetischen Rauten-Gepüsche* veröffentlichte der Hofpoet Schirmer 1663 seine in Wahrnehmung dieses Amtes entstandenen Dichtungen. Das Opus war den Angehörigen der kurfürstlichen Familie gewidmet. Bereits der Titel stellte mit dem Bezug auf die Raute im Wappen der Wettiner eine Huldigung an das Herrscherhaus dar. Schirmer begründete ihn sogleich im Anschluß an die Widmungen²⁶:

„Über Den Churfürstl. Sächsischen RAUTEN-KRANZ
Die Raute grünet stets. Und ob gleich Blitz und Wetter
Umb Ihre Haare fleucht / so tauren Ihre Blätter.
Ihr schadet weder Gift / noch was sonst schaden kan.
Drumb hat der Sachsen-Stamm sie in den Schild getan.
So wach und blühe fort, / Du immer grüne Raute!
Jehova schütze dich als seine Lieb-Vertraute!
Es haftet weder Frost noch Brand / noch Hitz an Dir /
Denn Deiner Knospn Haupt trägt Samen für und für.“

Der Beschreibung der Raute und ihrer Unversehrbarkeit legte Schirmer eine gelehrte antike Quelle unter. Denn auf ähnliche Weise – ein immergrüner Strauch, welchen der Blitz als einziges von Menschen gepflanztes Gewächs verschont – hatte der römische Naturwissenschaftler Plinius den Lorbeer, der in der Antike als dem Gott Apollon geheiligt galt, charakterisiert²⁷. Schirmer übertrug diese Vorstellung auf die Raute. Indem er damit den Wunsch nach dem Schutze des alttestamentlichen Gottes Jehova verband, ordnete er die antike Vorstellung implizit christlicher Religiosität zu.

Der Band enthielt die für herausragende Ereignisse am Hof geschaffenen Gedichte. Hierzu gehören Namens- und Geburtstage der Fürstinnen und Fürsten, Eheschließungen, Geburten, Trauerfälle, Gedenktage, so etwa der 100. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens, auch die Begrüßung beim Einzug in die Stadt etc. Die Überschriften hielten den Anlaß in der Regel mit einer gewissen Ausführlichkeit fest:

„Als Der Durchleuchtigste Churfürst zu Sachsen / und Burg-Grafe zu Magdeburg / etc. Herr JOHANN GEORGE Der Andere / etc. Neben Dero hertzgeliebtesten Churf. Gemahlin / und Churf. Princeßin / von der Röm. Kays Wahl und Crönung zu Franckfurth am Mayen / dem 28. August 1658. Sich wieder in Drefßden glücklichst einfunde.“

Auf der Rückseite stand ein lateinisches Chronogramm auf die Kaiserwahl Leopolds²⁸:

„LeopoLD IMperator eLIgIt Vr
IMperII regnIs IVngIt LeopoLDVs habenas.
PraeVIa paX renoVa tV qVoqVe rVrIs opes.“

Darauf folgten 26 achtzeilige jambische Strophen, die vierte mit der Aufforderung:

26 Schirmer 1663, S. 2.

27 Plinius, Nat. 15, 133–138, in: C. *Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII* (ed. Carolus Mayhoff), Editio stereotypa, Vol. I–VI, Stuttgart 1967–1986, Vol. II, S. 554f.

28 Schirmer 1663 (wie Anm. 25), S. 418, das folgende Zitat S. 419.

„Zeuch ein / Du tapffrer Christen-Held /
 Zeuch ein mit Deinen Anvertrauten /
 Und mach Dich durch das weite Feld
 Zu dem Gewächse Deiner Rauten! [...]“

Insgesamt gesehen erschöpft sich das Poetische dieser Hofdichtung größtenteils in den herkömmlichen Metaphern und Motiven sowie in einer gewissen Erhabenheit der Diktion. Diese erscheint allerdings an der zuletzt zitierten Stelle aufgegeben („Und mach dich [...]“) Vielleicht deutet der Stilbruch auf den schwankenden Impetus hin, mit welchem Schirmer diese Verse schrieb.

Freilich nutzte der Hofpoet auch seine Möglichkeiten, die gängige Auffassung von der Bedeutung seiner Kunst im Selbstverständnis eben dieser Gesellschaft zu unterstreichen: Vor einem Ballett, das die Beziehung von Paris zu Helena gestaltete, rühmten drei Personifikationen – Poesis, Musica, Mimesis – im Liede ihre Güter und Gaben, wobei der Dichter die Poesis voranstellte und sie erklären ließ²⁹:

„Ich bin die Mutter aller Tugend /
 Ich / Poesie / das Lob der Welt / [...]
 Ich gebe dem / der mich beseelet /
 Ein Leben / das nicht sterben kann /
 Wem Furcht / und Angst das Hertze quälet /
 Der wird durch mich allein ein Mann.“

Die Lektüre dieser Dichtung mit ihren Aufzählungen und Deutungen der Fürstentugenden, mit den unzähligen Segenswünschen für die Herrscher, überhaupt dem Herrscherkult als Sinn und Zweck wirkt heute ermüdend. Interesse dürfen solcherart Verse freilich als ein Spiegel der Mentalität der Hofgesellschaft erfahren. In der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, der auch Sachsen und die Umgebung Dresdens verwüstete, und in den unmittelbar folgenden Jahren fanden Hoffeste statt, sonnte der sächsische Adel sich im Glanze seines Standes.

Kurzweiligeren, ansprechenden Lektürestoff bieten die *Rosen-Gepüsche* mit der farbenfrohen Palette ihrer Themen, unter denen weder die Liebe und Lebensfreude noch allgemeine Lebensweisheiten fehlen, sowie der Vielfalt der poetischen Genres von der Elegie und dem Epigramm bis zur Ode, dem Madrigal und der Form des Prosametrum; Gelegenheitsdichtung erscheint neben der Schäferpoesie, Volksliedhaftes neben Übersetzungen aus dem Neulateinischen.

Daß Schirmer als erster vor Caspar Ziegler das Madrigal nach romanischem Vorbild pflegte, muß hier nicht hervorgehoben werden. Weniger bekannt ist vielleicht seine Rolle bei der Vermittlung der Dichtung in anakreontischer Manier. Aus den Gedichten des Anakreon von Teos (570–485 v. Chr.) sowie den unter seinem Namen überlieferten Versen übernahm er vielleicht die Naturbilder, vor allem aber die Rhythmik in Gestalt katalektischer jambischer Dimeter, die durch Paar- oder Haufenreim verbunden waren³⁰, so in dem Preis Opitz':

29 Ebd., S. 47f.

30 Vgl. Witkowski, *Die Vorläufer* (wie Anm. 21), S. 11–14; das folgende Gedicht bei Schirmer 1663 (wie Anm. 25), S. 141.

„Mein Opitz kunte zwingen
die Saiten / und drein singen /
was singen? darein klingen /
was klingen? durch sein schwingen
zum Sternen-Golde springen [...]“.

Schirmer hat hier das jambische Metrum mit dem Haufenreim (der teilweise sogar dreisilbig erscheint) verbunden und mittels des Enjambements, der Versgliederung in Kola, der zweifachen semantischen Zurücknahme und dabei der Wiederholung der Verben eine schwungvolle, eindringliche Aussage gestaltet.

Mit der Besinnung auf die hervorragenden Verdienste des Schlesiens Martin Opitz um die Normierung, formale Bereicherung und Entfaltung der deutschen Poesie verband Schirmer auch den Gedanken an deren nunmehr erlangten höheren Rang im europäischen Raum. Er steht er in der Vorrede der *Poetischen Rosen-Gepüsche*³¹:

„Von der Zeit [des Mittelalters] an haben sich immer je mehr und mehr viel feurige Geister gefunden / welche mit ihren scharffen Nachsinnen so weit empor geflogen / daß auch die andern in ihren Muttersprachen sie zuereilen nicht vermocht haben. Wie schwer uns Teutschen anfangs die Zunge gewesen / so leicht ist sie uns nun worden / das wir nicht allein denen alten Römischen / und andern Außländischen Dichtern / mit höchst anmuthiger Fertigkeit nachreden / sondern auch mit jhrer reinen und unverfälschten Zierde umbsetzen können. Wir geben nunmehr keinem frembden Volcke was bevor. Hat Welschland seine Petrarchen / Dantes / Anguillaren / [...] Ariosten / [...] Bemben / Veniren / Goselinen / Perotten / Sannazaren [...]; Franckreich seine Ronsarde / Saluste / Marotten / Rabeläise; Engelland seine Sidneye; Spanien seine Mondogneten / Niederland seine Heinse / [...]; So hat Teutschland nunmehr seine Werder / Barthe / Opitze / Buchner / Dache / Flemminge / Lunde / Tscherninge / Riste / Harstörffer / Bremen / Roberthine / Finckelthause / Rumpfer / Cahlene / Hartmänner / Zesie / Clajen / Ziegler / und viel andere stattliche Fruchtbringende Gemüther / daß es dadurch stolz und hochmütig zu werden sich wohl aufblehen könte / wenn es seine alte Aufrichtigkeit und Treue zugeben wolte.“

Das unter ihren Landsleuten verbreitete Empfinden der kulturellen Rückständigkeit Deutschlands gegenüber namentlich Italienern und Franzosen hatten bereits deutsche Renaissancehumanisten als unberechtigt getadelt. Rund ein Jahrhundert später konnte Schirmer aus seiner Kenntnis eines Teiles der volkssprachlichen europäischen Literatur heraus und mit dem Blick auf die blühende heimische Dichtung deren Ansprüche nachdrücklich wiederholen und das langwährende Unterlegenheitsgefühl deutscher Intellektueller gegenüber den fremden Kulturen als offenkundig überholt deklarieren.

Schirmers poetisches Werk erfuhr die Wertschätzung der Zeitgenossen. Ihm selbst gebrach es nicht an dichterischem Eigenwertbewußtsein, was eine deutschsprachige Adaption des Horazischen *Exegi monumentum* (carm. 3, 30) am Ende des 7. Buches der *Poetischen Rauten-Gepüsche* bezeugt³². Namentlich die Kultivierung und Verbreitung der sächsischen Poesie rechnete er sich darin als Verdienst an³³:

„Denn ich bin der / durch den der Sachsen schönes Wesen /
Was Tichter-Kunst betrifft / itzt hochdeutsch wird gelesen.“

31 Schirmer 1657 (wie Anm. 25), fol. A8^v-A*1^r.

32 „Fast nach Martini Opitii Aus dem Horatio Exegi Monumentum.“

33 Schirmer 1663 (wie Anm. 25), S. 614.

Die Mitte des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Zäsur

WERNER BRAUN

Das Thema meines Vortrags gehorcht zwar dem Diktat des Kalenders, der Reflexionen zum dreihundertfünfzigsten Jubiläum des Westfälischen Friedens verlangt, betrifft aber zugleich einen paradigmatischen Fall des sogenannten Epochenproblems. Denn die von der allgemeinen Geschichte 1648 markierte Zäsur von ungewöhnlicher, ja einzigartiger Tiefe wird nicht durch ein emphatisch als „neu“ gekennzeichnetes und anerkanntes musikalisches Werk mitgetragen. Stattdessen begleitet die eher rückwärts gewandte *Geistliche Chormusik* das große politische Jahr. Sie läßt fast vergessen, daß Schützens eigentlicher Beitrag zum Frieden die *Symphoniae sacrae* III von 1650 gewesen sind.

Man möchte von daher entweder eine totale Unabhängigkeit von musikalischer Stilgeschichte und politischer Ereignisgeschichte vermuten, oder man muß sich von der Vorstellung lösen, nur das als grundlegend „neu“ geltende Werk könne eine musikgeschichtliche Zäsur markieren. Doch der Begriff des Epochenstils steht ohnehin im Zwielficht. Und da die Vorstellung von „Epochen“ der Musik primär eine heuristische Hilfskonstruktion zum Verstehen von geschichtlichen Zusammenhängen ist, für die man Werke, Namen und Gattungen nach vorgefaßten Erwartungen filtert, ordnet und interpretiert, kann als das auslösende Moment auch ein künstlerisch unspezifisches Menschheitsereignis wie der Ausbruch eines Kriegs oder dessen Beendigung angenommen werden¹.

Eine solche 'Grenzüberschreitung' darf davon ausgehen, daß die Musiker von der Zäsur oder dem Zäsurvorgang unmittelbar berührt gewesen sind, wohingegen die Wirkungsmöglichkeit eines sogenannten 'Epochenwerks' wie Giulio Caccinis *Le nuove musiche* im jeweiligen Einzelfall nachgewiesen werden müßte. Die 'politische' Blickrichtung gewichtet ferner die Musikorganisation stärker als es die Stilgeschichte tut, denn die allgemeine Not oder der allgemeine Überfluß haben sich bei den Institutionen am deutlichsten ausgewirkt.

Drittens legt die sozialgeschichtliche Vorgehensweise einen elementaren Affektbegriff nahe, neben dem das „Lebensgefühl“ der geistesgeschichtlichen Methode blaß oder

1 Im Widerstreit zwischen dem erlebten Fluß von Geschichte und dem strengen Diktat des Kalenders befindet sich jede Epochenbestimmung. Die zählbaren und gezählten Jahrhunderte sind in der Regel für ein zusammenfassendes historisches Urteil allzu komplex, das Halbjahrhundert läßt sich besser 'begreifen'. Nach dem Verfall des Interpretationsmodells 'Stilgeschichte' und nach Aufgabe der Hypothese von einem wirkenden Zeitgeist spricht vieles für die Einteilung in Halbjahrhunderte, zumal runde Daten näherungsweise Bezüge erlauben: 1648 ist 'beinahe' 1650. Natürlich wechseln die Parameter. 1550 scheint die Konfessionsgeschichte und 1750 die Gesellschaftsgeschichte wichtiger als die politische Geschichte, die 1650 bestimmend war. Die traditionellen „Epochen“ füllen, modifizieren und sprengen das Raster. So sprach Raphael Georg Kiesewetter von der „Epoche Scarlatti. 1680 bis 1725.“ (*Geschichte der europäisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik*. [...], Leipzig 1834, S. 81-83.)

gar konstruiert wirkt. Denn die Kundgabe der Verzweiflung in ungezählten Musikwerken des 30jährigen Kriegs oder diejenige der überströmenden Dankbarkeit für die Zeit um und ab 1650 ist frei von jenen quasi-philosophischen Beimengungen, ohne welche keine Stilgeschichte auskommt. Ich werde diese drei Ansatzpunkte im folgenden näher ausführen, um dann zum Periodisierungsproblem zurückzukommen.

Wiederaufbau

Die Dauer des „Teutschen Kriegs“² entspricht dem Richtmaß einer menschlichen Generation. Wer bei Ausbruch der Feindseligkeiten an die zwanzig Jahre alt war, hatte bei Friedensschluß die ganze aktive Zeit seines Lebens im Anblick oder im Bewußtsein der Katastrophe verbracht, sofern er überlebte. Zu dieser echten „Kriegsgeneration“ gehörten etwa Heinrich Scheidemann (ca. 1595–1663) und Thomas Selle (1599–1663). Daß beide außerhalb der Kriegsschauplätze lebten und wirkten, nämlich in oder bei Hamburg, bezeichnet die Lage: Der eine war durch seine nordwestdeutsche Herkunft privilegiert, dem anderen war der Absprung rechtzeitig gelungen. Da er das höchste Musikamt in Hamburg innehatte, kam ihm eine Rückkehr in die zerstörte mitteldeutsche Heimat nicht in den Sinn.

Andere waren irgendwie davongekommen. Heinrich Grimm (1592/93–1637), der 'exulans' aus Magdeburg, fand als Kantor in Braunschweig eine kurze Lebensstellung. Der Kantor in Delitzsch Christoph Schultze (1606–1683), von dem wir eine Autobiographie besitzen, hatte auf dem Neumarkt bei Halle/Saale durch Plünderungen seine Instrumente, Bücher und Kleider verloren. Während der Schlacht bei Lützen (6./16. November 1632) geriet er zwischen die Kämpfenden und konnte sich nur unter Lebensgefahr in die Mauern seiner neuen Amtsstadt retten³. Und das sind noch längst nicht die traurigsten Beispiele.

Über die Leiden dieser Zeit und über die schwierigen Neuanfänge danach ist soviel geschrieben worden, daß die Mitteilung weiterer Details unterbleiben kann. Doch sei noch kurz auf Magdeburg geblickt, weil das Schicksal dieser einstigen deutschen Metropole an der Grenze von Mittel- und Norddeutschland in ähnlicher Weise ein negatives Maximum darstellt wie in unserem Jahrhundert das von Königsberg in Ostpreußen. Die Zerstörungen vom 10./20. Mai 1631 liefen auf einen Totalverlust hinaus. Nur Dom, Liebfrauenkirche und der südliche Teil des Domplatzes waren erhalten geblieben. Der Wiederaufbau dauerte länger als ein Jahrhundert⁴.

Doch Magdeburg war nicht überall. Es gab vom Elend verhältnismäßig unberührte Landschaften und Städte, und der Krieg gewährte Atempausen. Punktuelle Verödungen der Musik wurden kompensiert durch den Ausgleich woanders. Diese lokale Uneinheitlichkeit und der Phasencharakter der militärischen Ereignisse erschweren das Ge-

2 Günter Barudio, *Der Teutsche Krieg 1618–1648*, Frankfurt/M. 1985.

3 Arno Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, in: AfMw 1 (1918/19), S. 535–564, hier S. 546 f.

4 Ernst Neubauer, *Magdeburgs Wiederaufbau nach 1631*, in: Sachsen und Anhalt 3 (1927), S. 271; vgl. ferner „... gantz verbeeret!“ *Magdeburg und der Dreißigjährige Krieg. Beiträge zur Stadtgeschichte und Katalog zur Ausstellung*, Magdeburg 1998, S. 163.

sambild, auf das es epochengeschichtlich ja ankommt. Die zerrissene Situation läßt daher eine musikgeschichtliche Zustimmung zu dem bewußt provozierenden Urteil, die Zeit des Dreißigjährigen Krieges sei „eine der bedeutendsten Epochen in der Geschichte der europäischen Kunst“ gewesen⁵, nur bedingt zu – trotz Schütz, trotz erster venezianischer Opern und trotz französischer Hofballette. Die Skepsis folgt aus der Lage gerade in Sachsen-Thüringen, einer der auch im europäischen Maßstab verheißungsvollsten Musik-Landschaften.

Ohne Marshall-Plan und Währungsreform ging es damals auch andernorts nur langsam voran. Aber wie bei jedem Wiederaufbau war 1650 zunächst nicht an eine neue Lebensform gedacht, sondern an die Wiederherstellung der zwischenzeitlich vergangenen: Das erneuerte Alte ist das zunächst wirksame Neue. Der eben genannte Schultze fordert in einer seiner Eingaben „Restituierung der alten eingegangenen gebräuche“⁶. Er versteht darunter auch eine Entlastung bei seinen musikalischen Amtsverrichtungen, damit er selbst – so dürfen wir vermuten – zur Komposition von Musik und zur Vorbereitung von anspruchsvollen Musikaufführungen die nötige Zeit und Kraft erhalte. Seine Schulkollegen (Rektor, Tertius, Quartus) sollten also beim kirchlichen Liedgesang helfen, die Anfangsgründe der Musik lehren und die mehrstimmigen Schulgesänge anstimmen. Weitere Desiderata bezogen sich auf die Schuldisziplin. Eine neue Schulordnung (1655) trug den Eingaben Rechnung⁷. Zu den Wiederherstellungsarbeiten gehörten weiterhin Neuordnung von Kirchen- und Schulbibliothek, Neubau von Orgeln oder deren grundlegende Reparatur. Und dabei wurden intakte Gebäude bereits vorausgesetzt.

An fürstlichen Hofhaltungen ließ 'absolutistische' Pracht noch auf sich warten. Es ging patriarchalisch, wenn nicht sogar familiär zu, und man blieb auf die Hilfe altbewährter Institutionen angewiesen. Die Einweihungsfeiern für die Schloßkapelle in Gotha 1646 vollzogen sich mittels einheimischer und umliegender Schulchöre: Es gab noch keine Hofmusik auf dem Friedenstein. Von den drei offensichtlich ad hoc verfaßten großen geistlichen Konzerten stammten zwei aus der Feder des Thomaskantors in Leipzig, Tobias Michael⁸. In den Städten war das Ideal einer großen Klanglichkeit nur vor-

5 Thomas DaCosta Kaufmann, *Krieg und Frieden, Kunst und Zerstörungen, Mythos und Wirklichkeit: Überlegungen zur Lage der Kunst in Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg*, in: 1648. *Krieg und Frieden in Europa 2*, Ausstellungskatalog Münster u. Osnabrück 1998, S. 163.

6 Werner Braun, *Der Kantor Christoph Schultze (1606–1683) und die „Neue Musik“ in Delitzsch*, in: *Wiss. Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg X/4*, 1961, S. 1187–1225, hier S. 1200.

7 Ebd., S. 1202.

8 Max Schneider, *Die Einweihung der Schloßkirche auf dem „Friedenstein“ zu Gotha im Jahre 1646*, in: *SIMG 7* (1905/06), S. 308–313, hier S. 310 f. Armin Fett (*Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels [1749]. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Sachsen-Thüringens*, Diss. phil. [mschr.] Freiburg/Br. 1952, S. 91–103, bes. S. 106), der auch handschriftliche Akten heranzieht, weist für die meisten erwähnten Titel die *Psalmen Davids* von Heinrich Schütz (1619) und das *Cantional* von Johann Hermann Schein (1627) als Quellen nach. Für die fünf Incipits von Tobias Michael kann er nur eine (spätere) Konkordanz nennen. Da zwei der Michael-Werke aus dessen *Musikalischer Seelenlust* (1634/35 und 1637) stammen, bleiben als mutmaßlich originale *Concerti cum Capella* *Kommt her, lasset uns den Herrn frolocken à 6* und *Wohl denen, die ohne Wandel leben à 5*. Das dritte 'Auftragswerk' dürfte Schützens *Concerto Preise, Jerusalem, den Herrn à 6* gewesen sein.

übergehend und erzwungenermaßen in den Hintergrund getreten. Es ist keineswegs genuin „höfisch“. Eher stellte kammermusikalische Subtilitas im sakralen Rahmen etwas Neues dar. Es wurde denn auch als Verstoß am Ethos der kirchlichen Gravitas gerügt⁹.

Vom Lied zur Kantate

Um das dialektische Wechselspiel zwischen Kontinuität und Wandel mit Bezug auf die musikgeschichtliche Zäsur um 1650 wenigstens anzudeuten, sei auf die weltliche oder vorwiegend weltliche Kammermusik geblickt und damit auch auf Schützens vielzitierte Klage von 1653 über das Fehlen madrigalischer Dichtung in deutscher Sprache. Sie gibt einige Fragen auf. Denn der Meister selbst hatte ja in strophischen Madrigalen Opitz-Texten „in etwas eine gestalt einer italienischen Musik“ gegeben¹⁰. Und der stile recitativo – musikalische Erfüllung des eigentlich Madrigalischen – wäre nur im Wechsel mit Arien denkbar. Doch die deutsche madrigalische Kantate existierte noch nicht (ihre ersten deutlichen Spuren zeigen sich noch im schützischen Dresden bei Constantin Christian Dedekind 1670), und die deutsche Oper neuen Zuschnitts blieb zunächst an höfische Sonderfeiern gebunden. So scheint Schützens 'epochale' Wortmeldung allgemein die Unvereinbarkeit der neuen deutschen Dichtung mit seinem italienischen Musikideal zu belegen.

Doch nicht nur Martin Opitz hatte stilistisch versierte Vertoner gefunden (zunächst vor allem in Dresden), sondern auch seine Nachfolger bzw. Gesinnungsgenossen Simon Dach, Gottfried Finckelthaus, Paul Fleming, Johann Justus Schottel und Philipp von Zesen – um nur einige von ihnen zu nennen. Ab etwa 1640 erschienen die Vertonungen von Heinrich Albert, Johann Martin Rubert (Finckelthaus und Zesen¹¹), David Pohle (handschriftliche Fleming-Gesänge) und Andreas Hammerschmidt. Und keineswegs beharrte diese verjüngte Kunst beim Ritornell-Lied. Schützens Monteverdi-Nachahmungen hatten Früchte getragen¹².

Entsprachen sie der 'Saison'? Für den alten Schütz offenbar nicht, auch nicht für die ältere Musikwissenschaft, die vom Ideal des kompakten Lieds nicht loskam und dann ab 1680 eine „liederlose Zeit“ postulierte¹³, obwohl doch die nun mit Macht einsetzende deutsche Operngeschichte ohne das Strophenprinzip nicht denkbar wäre. Die Entwicklungen sind von Ideologien verdunkelt. Was zu Ende geht, ist das Ritornell-Lied, was überdauert, gehört in den weiten Bezirk des Kantatenhaften. Hellsichtig sucht Schütz den Weg zu 'der' Kantate.

9 Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600*, Darmstadt 1982, S. 37 f.

10 Zuschrift an Caspar Ziegler in: Schütz GBr, S. 235 f.; Ziegler, *Von den Madrigalen*, hrsg. von Dorothea Glodny-Wiercinski, Frankfurt/M. 1971, S. 26 f.

11 Werner Braun, *Rubert, Zesen, Oldenburg. Musikalisch-poetische Konstellationen um 1650*, in: *Oldenburger Jahrbuch* 96 (1996), S. 53–78.

12 Werner Braun, *Konzertante Kazonette und Musiktheater*, in: Markus Engelhardt (Hrsg.), *In Deutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/Main u. a. 1996 (= *Perspektiven der Opernforschung* 3), S. 283–306, hier S. 283 f.

13 Hermann Kretzschmar, *Geschichte des Neuen deutschen Liedes. I. Teil: Von Albert bis Zelter*, Leipzig 1911 (Reprint Hildesheim 1966), S. 140–159.

Zur Musiklehre

Es wäre einseitig, das Phänomen eines Wiederaufbaus nur an den materiellen Dingen festzumachen. Für die ebenso wichtige mentale Dimension mag neben der umfassend wiederbelebten Musik die ihr zugeordnete Lehre entstehen. Sie vollzog sich im Unterricht oder im Selbststudium. Beides war in der Kriegszeit erschwert oder unmöglich, denn Lehrer mußten aufgesucht, Schriften auf den Weg gebracht werden, und das unter Bedingungen, die jedes Verlassen von Schutzzonen lebensgefährlich erscheinen ließen. Die Informationsübermittlung in Sachen Kunst hatte stagniert. Erst als Straßen und Wege wieder sicherer geworden waren, kam der Buchhandel in Schwung, setzten neue Kunstreisen ein.

Eine große Zahl wichtiger musiktheoretischer Schriften markiert die Jahrhundertmitte. Für den deutschen Sprachraum seien dafür Conrad Matthaei in Königsberg 1652, Johann Andreas Herbst in Frankfurt a. M. 1653 und Johann Crüger in Berlin 1654 genannt. Der restaurative Zug in dieser Trias tritt am deutlichsten in den vielen (unbelegten) Calvisius-Zitaten (1592) bei Crüger zutage.

Geradezu ideal liegen die Daten für zwei außerdeutsche Bücher: 1650 erschienen in Utrecht das *Compendium musicum* des René Descartes, das allerdings schon 1618 entstanden war, und in Rom die gewaltige *Musurgia universalis* des Athanasius Kircher. Wies Descartes eigentlich über die Musik hinaus – er beschreibt „mathematische Operationen der Vorstellungskraft“¹⁴ –, so bot Kircher manchem Berufsmusiker ungewohnte Erklärungen, nicht zuletzt dank einer ausgefeilten Stillehre¹⁵. Auch die handschriftliche Überlieferung bestätigt einen Neuanfang. Christoph Bernhard in Dresden wird rasch zu einer gefragten Autorität, und zwar sowohl durch seine traditionellen Kataloge zur Verbindung von Konsonanzen als auch durch seine neuartige Figurenlehre.

Das in diesen Schriften entworfene breite Spektrum der Musica reicht vom mathematisch Grundsätzlichen bis zum praktisch Besonderen. Ein gemeinsamer Trend läßt sich dabei kaum ausmachen – wenn man eine derart allgemeine Kennmarke wie „Vergewisserung der Grundlagen und Grundsätze“ scheut. Unsere auf Herausbildung einer Dur-Moll-Tonalität gerichtete Erwartung wird nicht in dem gewünschten Ausmaß bestätigt. Andreas Werckmeisters bekannte Grundsatzerklärung von 1687 fällt eigentlich schon in eine jüngere Epoche¹⁶.

14 Wilhelm Seidel, *Descartes' Bemerkungen zur musikalischen Zeit*, in: AfMw 27 (1970), S. 287–303, hier S. 300.

15 Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969 (= Studien zur hessischen Musikgeschichte 2), S. 256–265.

16 Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* [...], Frankfurt u. Leipzig 1687 (Reprint Hildesheim 1972), S. 124.

„Theatrische Compositionen“

Blättert man im ersten Band der Stammtafeln zur Geschichte der deutschen Staaten¹⁷, so überrascht die Menge der Neugründungen deutscher Hofhaltungen um 1650. Sie folgten aus dem Wunsch der Landesherrn, auch jüngeren Söhnen eigene standesgemäße Versorgungsbezirke in dem ausgebluteten Land zukommen zu lassen. Im albertinischen Sachsen entstanden laut Testament von Kurfürst Johann Georg I. vom 20.7.1652 die Fürstentümer Sachsen-Weißenfels, Sachsen-Merseburg und Sachsen-Zeitz¹⁸. Auf die kurfürstliche Primogenitur, bei der wesentliche Machtbefugnisse blieben, wirkte das belebend; Moritz Fürstenau beginnt seine Geschichte der Dresdner Hofmusik mit Kurfürst Johann Georg II. (1656–1680)¹⁹.

Sie ist nun nicht nur hier, sondern auch an den neuen Residenzen dreifach gegliedert. Waren in den Anstellungsverträgen für Hofkapellmeister im 16. Jahrhundert nur Kirche und Tafel für die Musik genannt worden²⁰, so kommt nun als dritter Bereich das Theater hinzu: Bei der Ernennung Vincenzo Albricis zum „würcklichen Capelmeister“ in Dresden, die Fürstenau auf 1656 ansetzt, ist von „Theatrischen Compositionen“ die Rede²¹. Wie für Albricis vorangegangene Tätigkeit am königlich schwedischen Hofe (Dezember 1652 bis Juni 1654)²² kommen dafür in erster Linie Ballette in Betracht.

Der Dresdner Urkundentext wurde zum Vorbild an anderen Hofhaltungen. In einem undatierten Entwurf für einen Rudolstädter „Capell Dir[ector]“ fehlt noch das Theater, was ihn in die Zeit vor den sogenannten Rudolstädter Festspielen verweist, also um 1660²³. Dagegen gewichtet die Anstellungsurkunde für den hallischen Hofkapellmeister David Pohle (August 1676 bzw. – Ausfertigung – 8. Februar 1677) die „theatri-

- 17 Wilhelm Karl Prinz von Isenburg, *Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten 1: Die deutschen Staaten*, Marburg 2/1953.
- 18 Hellmut Kretzschmar, *Zur Geschichte der sächsischen Sekundogeniturfürstentümer*, in: Sachsen und Anhalt 1 (1925), S. 312–343, und 3 (1927), S. 284–315.
- 19 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*, Dresden 1861, Reprint Hildesheim 1971 (= ders., *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 1. Theil).
- 20 So bei Thomas Mancinus in Wolfenbüttel 1587; vgl. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 55.
- 21 Dazu kommen Ausnahmeregelungen für „Unsern Alten verdienten Capelmeister Heinrich Schützen, oder auch Unsern Capelmeister“ Johann Andreas Bontempi; vgl. Fürstenau (wie Anm. 19), S. 160–162. Zum Theaterbereich nennt Erich Reimer (Art. *Tafelmusik*, in: HmT 1971, S. 2) Stuttgart (1657) und Ansbach (um 1680). – Auch auf Wien wäre zu verweisen (1678); vgl. Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637–1705)* 2, Wien 1968, S. 58.
- 22 Carl-Allan Moberg, *Vincenzo Albrici (1631–1696). Eine biographische Skizze mit besonderer Berücksichtigung seiner schwedischen Zeit*, in: Anna Amalie Abert u. a. (Hrsg.), *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1963, S. 235–246, hier S. 236 f.
- 23 Also etwa 20 Jahre vor Philipp Heinrich Erlebachs Anstellung, auf die das Dokument bisher bezogen wurde. Vgl. Bernd Baselt, *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714). Beiträge zur Mitteldeutschen Musikgeschichte des ausgehenden 17. Jahrhunderts*, Diss. phil. (mschr.) Halle 1963, Bd. 1, Kap. 1, u. Bd. 2, Anhang.

schen“ Arbeiten durch zweimalige Erwähnung stärker als Dresden²⁴. Und der hallische Text wurde am 23. Dezember 1680 unverändert für Johann Philipp Krieger in Weissenfels übernommen²⁵. An diesem Hofe beginnt eine Art Opernbetrieb erst 1688. Was die Kompetenzerweiterung aber für das Hofballett bedeutet, ist beim augenblicklichen Stand der Forschung²⁶ nicht sicher auszumachen.

Für die höfischen Musikveranstaltungen in Deutschland ab zweiter Hälfte des 17. Jahrhunderts hat Erich Reimer das Begriffswort „Divertissement“ herausgestellt. Er sieht es in Verbindung zur Hofoper und glaubt eine „Akzentverlagerung von der Prestige- zur Unterhaltungsfunktion“ zu erkennen²⁷. Das entsprechende deutsche Wort „Ergetzlichkeit“²⁸ ist durch Johann Krieger 1684 für eine dreiteilige Sammlung benutzt worden, die im ersten Teil „anmuthige“ Kirchenmusik enthält, im zweiten „ergetzliche Tafel Musicen“ und im dritten Musik zu „Theatralischen Sachen“²⁹. Dieser dritte Teil spiegelt Christian Weises Zittauer Theater und war – dem Vorwort zufolge – der die ganze Sammlung auslösende Bereich: Kirche und Kammer haben ihren traditionellen Rang verloren.

Der Fall „Krieger“ gewinnt insofern eine besondere Brisanz, als seit 1650 – und zwar von Dresden aus – das Ideal einer Kirchenmusik entwickelt worden war, das die traditionelle Ausgewogenheit von satztechnischer Richtigkeit und klanglicher Schönheit in der Musik³⁰ zu Gunsten der ersteren zu verändern suchte. Johann Theiles Werkverzeichnis von 1686 nennt für seine Messen im alten Stil (ohne Gloria!) die „regulas fundamentales Artis Musicae“ als Maßstab³¹. Die dadurch bewirkte Abschwächung der „suavitas“ soll fromme Andacht bewirken, und das wiederum spiegelt den Streit der sechziger Jahre um die Kirchenmusik, wie er durch die Theologen Christian Gerber und Hector Mithobius ausgefochten wurde. Der wiederentdeckte Palestrinastil ist nicht einfach eine erneuerte kirchliche „gravitas“, sondern ein etwas gewaltsames Konstrukt,

- 24 Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle* II, 1. Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs, Halle u. Berlin 1939 (= Beiträge zur Musikforschung 6/7), S. 235 f.
- 25 Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 151 f. Vgl. auch hier S. 63, Anm. 6.
- 26 Werner Braun, *Zur Gattungsproblematik des Singballetts*, in: Friedhelm Krummacher u. a. (Hrsg.), *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 26), S. 41–50.
- 27 Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution*, Wilhelmshaven 1991, S. 96. Vgl. auch Wolfgang Ruf, Art. *Divertissement*, in: HmT 1985, und Herbert Schneider, Art. *Divertissement*, in: MGG2, Sachteil 2, Kassel u. Stuttgart 1995, Sp. 1310–1355.
- 28 Bei Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 3, Leipzig 1862 (Reprint München 1991), Sp. 822, nur in der Bedeutung „Trinkgeld“.
- 29 Rafael Mitjana u. Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala* 1, Upsala 1911, Sp. 207–211.
- 30 Vgl. vom Verfasser, „Kunstmäßig“ und „anmuthig“: Zur Dichotomie des musikalischen Hörens im 17. Jahrhundert, in: Wolfgang Gratzner (Hrsg.), *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, Laaber 1997, S. 137–148.
- 31 Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek 1732*, Faksimile-Nachdruck hrsg. v. R. Schaal, Kassel u. a. 1953 (= DM I/3), S. 603.

das so neu wirkte wie der operistische Gestus, gegen den es sich wendete: Die Kirchenmusik hat gewissermaßen ihre Unschuld verloren³².

Tonfälle

Verharren wir noch bei der durch Krieger übergreifend auskomponierten „Ergetzlichkeit“, so wäre nach den Konsequenzen für das Hörverhalten zu fragen. Es zielt auf eine gleichsam mitschwingende Passivität. Die enorme körperliche Anstrengung beim Turnier, die im Ballett sublimiert fortlebt, ist im Auditorium eines Theaterraums verschwunden. Es geht um Kunstgenuß, auch in der Kirche. Die neue Form der „musicalischen Vesper“ (zu den drei Hohen Festen), wie sie in Weißenfels 1685 festgelegt ist³³, verlangt einen fast pausenlosen Einsatz der Hofkapelle, der Raum schafft für ein ästhetisches Hören. Textdrucke erschließen zumal solche kirchlichen Musikwerke, die mehrschichtig angelegt sind, etwa Passionshistorien. Daß die bisher auf Lied und Motette gegründete Gelegenheitskomposition hinter großen, durchgestalteten Formularen zurücktritt³⁴, paßt ins Bild, auch der Verzicht auf Notendruck bei kantatenhaften Anlagen zu besonderen Anlässen. Spezialisten lassen so nur die Wortfügungen nach außen: 1650 beginnt in Deutschland das Libretto-Zeitalter.

Eine Art Gegenbewegung befördert das häusliche Singen. Es vollzieht sich als *Praxis pietatis melica*, wie der Titel des „am meisten aufgelegten Gesangbuchs der Protestanten“³⁵ lautet: ohne zeremoniale Pracht. Im Mittelpunkt steht das Generalbaßsololied, nicht mehr der unbegleitete „Kirchenspsalm“ der Gemeinde und nicht mehr der Kantionalsatz des Schulchors. Schon in der dritten Auflage jener *Praxis* von 1648 befinden sich 170 Melodien des neuen Klangtyps³⁶, der einerseits viel 'Ausdruck' zuläßt, andererseits die Satzkunst beschneidet. Fraglos ist auch hier Genuß im Spiel gewesen, der eines hörenden Singens.

In dem damaligen musikalischen Formelmateriale gibt es Tonfälle, die – von der strengen Klanglichkeit der *Geistlichen Chormusik* weit entfernt – das mitschwingende Hören zu kennzeichnen scheinen. Sie verbinden sich gern mit daktylischen oder quasideaktylischen Texten, also mit einem damals 'neuen' Metrum³⁷. Es gründet auf couranti-

32 Auf die reich vorliegende Literatur zum damaligen Streit um die evangelische Kirchenmusik kann hier nur pauschal verwiesen werden.

33 Max Seiffert, Vorwort zu seiner Ausgabe von: *Johann Philipp Krieger (1649–1725). 21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig 1916 (= DDT 53/54), S. LXIV f.

34 Liesbeth Weinhold, *Die Gelegenheitskomposition des 17. Jahrhunderts in Deutschland. Nach dem Stand der westdeutschen RISM-Kartei*, in: Kurt Dorfmueller (Hrsg.), *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, Frankfurt u. a. 1972, S. 171–196, hier S. 196.

35 Walther Blankenburg, Art. *Crüger, Johann*, in: MGG 2, Kassel u. a. 1952, Sp. 1811.

36 Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt*, Bd. 6, Gütersloh 1893 (Reprint Hildesheim 1963), Nr. 558, S. 171 f.

37 Für dessen Durchsetzung bekanntlich August Buchner in Wittenberg (Dresden) viel getan hat. Vgl. auch Diane Marie McMullen, *Melodien geistlicher Lieder und ihre kontroverse Diskussion zur Bach-Zeit [...]*, in: Gudrun Busch u. a. (Hrsg.), „Geist-reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*, Halle u. Tübingen 1997, S. 197–210, hier S. 204–208.

scher Musik (mit gelängter zweiter Taktzeit im Dreiertakt)³⁸. Da die Courante um die Jahrhundertmitte in der Sarabande aufzugehen beginnt, die sich in den späten Kriegsjahren schon bei Andreas Hammerschmidt angekündigt hat, wäre auch nach Sarabandenliedern zu suchen. Eines davon kennen wir alle: Ahasverus Fritzschs „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“, das trotz der Beischrift „Courant“³⁹ in einer der Versionen den klopfenden Sarabandengang aufweist.

Fügen sich die herausgestellten Einzelzüge zum Bild einer von strukturgeschichtlichen Analogien geprägten Epoche zusammen? Die Frage verlangt außer dem Nachweis eines Anfangs auch den eines Endes. Geleitet von den großen politischen Vorgängen wäre der Abschluß des Holländischen Krieges (1679), in welchem eine europäische Allianz gegen Frankreich das 'Thema' war, die nächste Zäsur. Und wieder meinen wir nicht Festkompositionen aus diesem Anlaß, sondern musikalische Ereignisse und Verhältnisse zwischen den Punkten. Der gemeinsame Nenner von Politik- und Musikgeschichte heißt von 1650 bis 1680 etwa „Wiederaufbau“ und danach „höfische Machtentfaltung“.

Wie das erste Halbjahrhundert ist also das zweite eine kalendarische, nicht aber eine durch und durch sachliche Einheit. Da Geschichte aus Vorgängen besteht, sind die Zäsuren durchlässig, befindet sich „alles im Fluß“. Trends prägen das Bild, dort, ab 1650, die „Restituierung der alten eingegangenen gebräuche“ und dabei ein patriarchalischer, noch durchaus ständischer Zug, hier, ab 1680, eine weit ausgreifende „Ergetzlichkeit“ und die Regulierung der Pracht, wie wir sie in der Hofoper besonders deutlich erkennen. Die Kalendergrenze „1700“, die mit dem Ausbruch des großen Nordischen Krieges zusammenfällt, wird von dieser Entwicklung überdeckt und so musikgeschichtlich fast ausgelöscht.

Die weiteren Gliederungsmöglichkeiten des 17. und 18. Jahrhunderts stehen bei diesem Abriss nicht zur Diskussion. Doch auf das von Carl Dahlhaus aufgestellte Programm zur Strukturgeschichte und dessen Einlösung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ist grundsätzlich zu verweisen⁴⁰. Durch das Richtmaß der Generation (= dreißig Jahre) erhalten sowohl die allzulangen Zeiträume der stilgeschichtlichen Einteilung als auch die starren Zäsuren des Kalenders ein in unserem Zeiterleben angelegtes überschaubares Profil⁴¹.

Erscheint schon jede Periodisierung von Geschichte als ein Wagnis, so noch mehr die knappe Benennung der gewonnenen Zeiteinheiten. Denn die übliche modifizierende Stilbenennung – in unserem Fall etwa Mittel-, Hoch- oder gar Spätbarock – wäre obsolet und der Rekurs auf eine musikalische Großgattung – „Entfaltung der Hofoper“ für die Zeit 1680 bis 1720 – böte nur einen (wenn auch wichtigen) Aspekt. Es gibt offensichtlich weder für die Begrenzung noch für die Charakterisierung ein Patentrezept, denn stets kommt es darauf an, was der jeweilige Historiker für wichtig

38 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981 (= NHdb 4), S. 227.

39 Zahn (wie Anm. 36) Bd. 3, Gütersloh 1890 (Reprint Hildesheim 1963), Nr. 4931–4936, S. 236–241.

40 Carl Dahlhaus, *Systematische Musikwissenschaft und Strukturgeschichte*, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Systematische Musikwissenschaft*, Wiesbaden 1982 (= NHdb 10), S. 40–43; ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (= NHdb 6).

41 Werner Braun, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik*, Darmstadt 1977, S. 19–24.

oder für unwichtig hält⁴². In mancher Hinsicht wird man sich auch einigen können, so auf das Phänomen eines epochalen musikalischen Wiederaufbaus ab Mitte des 17. Jahrhunderts, eines Wiederaufbaus unter veränderten Bedingungen, die um 1680 eine neue Qualität im kulturellen und damit musikgeschichtlichen Gefüge bewirken.

42 Das kann sich im Rahmen einer lokalgeschichtlichen Einheit halten wie im großstädtischen Danzig, dem Friedhelm Krummacher seit etwa 1650 „ein eigenes Profil“ zuschreibt (*Ein Profil in der Tradition: Der Danziger Kapellmeister Baltasar Erben*, in: Eckehard Ochs u. a. [Hrsg.], *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdansk 28.11.–3.12.1993*, Sankt Augustin 1996 [= Deutsche Musik im Osten 8], S. 341–357, hier S. 341), oder im Rahmen einer Gattung: Günter Morche findet im Geistlichen Konzert Italiens die „Epochenschwelle der Jahrhundertmitte“ (*Monteverdi, sein Organist und sein Nachfolger: Carlo Filago, Giovanni Rovetta, Natal Monferrato. Einige Salve-Regina-Vertonungen im Vergleich*, in: Silke Leopold u. a. [Hrsg.], *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel u. a. 1998, S. 393–418, hier S. 407).

Prinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalena Sibylle als Mäzene von Heinrich Schütz

MARA R. WADE

Ingrid Haugsted in memoriam
1. Juli 1905 – 5. Oktober 1998

Als der erwählte Prinz Christian von Dänemark am 2. Juni 1647 in der Nähe von Dresden frühzeitig verstarb, verlor der Dresdner Kapellmeister Schütz einen seiner bedeutendsten Förderer. Der erwählte Prinz – „den udvalgte prins“, wie sein Titel auf dänisch lautet – wurde 1603 geboren; 1610 huldigten ihm die Stände als Thronfolger seines Vaters Christian IV. (1577–1648). Seitdem wurde er der erwählte Prinz genannt, und noch zu Lebzeiten seines Vaters unterzeichnete er als Christian V., obwohl er vor seinem kunst- und musikliebenden Vater starb und den dänischen Thron nie bestieg.

Prinz Christian von Dänemark war zu seiner Zeit als ein Liebhaber und Mäzen der schönen Künste bekannt. Eine Reihe von älteren wissenschaftlichen Arbeiten in dänischer Sprache belegt, daß er Künstler an seinem Nebenhof in Nykøbing auf Falster unterstützte, wo er sowohl Kunstwerke in Auftrag gab als auch Zeichnungen von Rembrandt¹ und Kupferstiche von Rubens, Teniers, Visscher, Jordaens und Diepenbeek sammelte². Auch bedeutende Meister wie Morten Steenwinckel und Karel van Mander (III.) hielten sich in Nykøbing auf. An den Neubauten der Residenz des Prinzen lassen sich seine architektonischen Kenntnisse ablesen³. Außerdem förderte er die antiquarischen Studien des Gelehrten Ole Worm (1588–1654), an dessen Kunstkammer er reges Interesse zeigte⁴. Der Prinz erkannte sofort den historischen Wert des 1639 in der Nähe von Gallehus gefundenen ersten goldenen Horns und verhinderte, daß es eingeschmolzen wurde⁵. (Das Original durfte seine Braut Magdalena Sibylle, solange sie noch in

1 Steffen Heiberg, *Christian IV. Monarken, Mennesket og Myten*, Kopenhagen 1988, S. 326.

2 Otto Andrup, *Kunstnere ved den udvalgte Prins Christians Hof*, in: *Kunstmuseets Aarsskrift* 7 (1920), S. 96–110.

3 Francis Beckett, *Den udvalgte Prins Kristians Arkitekt og Maler Morten Stenvinkel*, in: *Kunstmuseets Aarsskrift* 20 (1933–1934), S. 23–39.

4 H[enrik] D[itlev] Schepelern, *Museum Wormianum*, Kopenhagen 1971, S. 166. Siehe hierzu auch den Katalog der Ausstellung *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*, Bonn 1994, die zum größten Teil auf Exponaten aus dänischen Sammlungen basierte. Weiteres zu diesem Thema befindet sich in Bente Gundestrup, *Det kongelige danske Kunstkammer 1737/ The Royal Danish Kunstkammer 1737*, 2 Bde., Kopenhagen 1991.

5 Gudmund Boesen, *Et Guldhorn fra den udvalgte prins Christians Hof*, in: *Kulturminister, Neue Reihe* 2 (1957), S. 13–23. Das Horn stammte aus der Zeit der Völkerwanderung und wurde als größter Nationalschatz betrachtet. An dieser Stelle sei Mogens Haugsted mag. art., Kopenhagen, für wichtige Kommentare herzlich gedankt.

Dänemark lebte, behalten⁶.) Darüber hinaus sammelte Christian selbst Kunstschätze⁷ und Waffen⁸. Bis zu seinem Tod 1647 hatte er auch eine ansehnliche Bibliothek zusammengestellt⁹. Als Sammler und Kenner der Künste ist der Prinz in die dänische Geschichte eingegangen.

Während wir über die Erziehung des Thronfolgers nicht genau informiert sind, wußte der gelehrte Historiker und Dramatiker Ludvig Holberg zu berichten, daß der Prinz fließend Französisch, Latein und Deutsch sprach¹⁰. Von 1614 bis 1623 war Jacques Fréville der Tanzmeister des erwählten Prinzen; ab 1625 übte ein neuer Tanzmeister, Alexander von Kückelsom, diese Tätigkeit am dänischen Hof aus¹¹. In der Kindheit und Jugend Prinz Christians waren bedeutende europäische Musiker und Komponisten am königlich-dänischen Hof tätig. Darunter befanden sich William Brade, John Dowland, Melchior Schildt, Johann Schop, Thomas Simpson, Jan Tollius, Gregorius Trehou, Gabriel Voigtländer und später Heinrich Schütz. Zu den dänischen Musikern gehörten Hans Brachrogge, Hans Nielsen und Mogens Pedersen¹². Von Prinz Christians Musikunterricht ist nichts bekannt¹³. Jedoch kann man von seinen Kenntnissen auf diesem Gebiet auf eine sehr gute musikalische Ausbildung schließen. In der Widmung zu seinem Buch *Ein nützliches Tractätlein vom Lobe Gottes oder Herzen-erfrewenden Musica*¹⁴ schreibt Lorenz Schröder, Christian IV. und seine Söhne seien in der Musik so erfahren, daß sie sowohl selbst musizieren könnten als auch das Können eines Musikers ohne weiteres einzuschätzen wüßten. Schröders Bemerkungen sind ein Echo der früheren Aussagen über die musikalischen Fähigkeiten des Prinzen aus der Widmung der Sammlung *Pratum Spirituale* (1620) des dänischen Komponisten Mogens Pe-

- 6 Bei ihrer Rückkehr in der zweiten Ehe nach Sachsen durfte sie eine Kopie des Horns mitnehmen. Während das Original nicht mehr existiert, befindet sich Magdalena Sibylles Kopie heute im Grünen Gewölbe in Dresden.
- 7 Victor Hermansen, *Den udvalgte Prins og Rariteterne*, in: Kulturminister, Neue Reihe 3 (1960), S. 16–44.
- 8 Finn Askgaard, *Prins Christian (V) en Dansk Våbenelsker*, in: Vaabenhistoriske Aarbøger 24 (1978), S. 109–126.
- 9 Rigsarkiv, Kopenhagen, Nykøbing (Falster) 1647–1661, Kvittansiarbilag, Bog Nr. 20.
- 10 K[nud] L[yne] Rabeck [=Rahbeck], *Ludvig Holbergs udvalgte Skrifter* 18, Kopenhagen 1811, S. 291–292. Daß Prinz Christian fließend Französisch sprach, wird von Charles Ogier bestätigt: *Ephemeres Sive Iter Danicum* [...], Paris 1656, S. 96, und ders., *Det Store Bilager in Kjøbenhavn 1634*, Memoirer og Breve 20, hrsg. von Julius Clausen u. a., Kopenhagen 1914, S. 93–94.
- 11 Joh[an] Grundtvig, *Meddelelser fra Rentekammerarkivet*, 2 Bde., Kopenhagen 1871–1872; hier Bd. 1, S. 184–186.
- 12 Mette Müller u. Ole Kongsted, *Christian IV and Music*, in: *Christian IV and Europe*, Ausstellungskatalog zum Christian-IV.-Jahr 1988, Kopenhagen 1988, S. 119–121.
- 13 Ohne speziell auf die Musikausbildung des Kronprinzen näher einzugehen, schreibt Kongsted: „Alle Prinzen und Prinzessinnen erhielten ohne Ausnahme Unterricht in Clavichordspiel, einige pflegten das Spiel der Viola da gamba, einige haben Flöte gespielt.“ Siehe Ole Kongsted, *Christian IV. und seine europäische Musikerschaft*, in: Robert Bohn (Hrsg.), *Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit*, Frankfurt 1994 (= Studia Septemtrionale 2), S. 115–126, hier S. 118. Siehe auch Ole Kongsted, *Den verdslige 'rex splendens'. Musikken som repræsentativ kunst ved Christian IVs hof*, in: Svend Ellehøj (Hrsg.), *Christian IVs Verden*, Kopenhagen 1988, S. 433–464.
- 14 Kopenhagen 1639, S. 47.



dersen, die dem damals siebzehnjährigen Prinz Christian zugeeignet ist. Dort schreibt Pedersen, der Prinz habe, nachdem er sein Studium der „Buchkünste“ und Fremdsprachen beendet und andere vornehme fürstliche „Exercitien“ abgelegt hatte, gelernt, sich in der Musik zu „recreieren“ und zu vergnügen. Pedersen berichtet weiter, daß Prinz Christian dem Gehör nach ein musikalisches Urteil fällen und auch selbst musizieren konnte¹⁵. In Hinblick auf das rege Musikleben am dänischen Hof in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts scheinen diese positiven Ansichten über die musikalischen Kenntnisse des Prinzen nicht übertrieben zu sein. Es überrascht also nicht, daß er sich sehr für die Berufung Schütz' nach Dänemark einsetzte.

Die erste Begegnung zwischen dem dänischen Thronfolger und dem kursächsischen Kapellmeister fand schon im Jahre 1631 statt, als Christian seine Tante, die verwitwete Kurfürstin Hedwig (1581–1641), auf ihrer Residenz Lichtenberg besuchte¹⁶. Christian hielt sich im Frühjahr 1631 etwa sechs Wochen in Sachsen auf, um um die Hand der mittleren Tochter des Kurfürsten Johann Georg I. (1586–1656), Magdalena Sibylle (1617–1668), anzuhalten¹⁷. Dabei spielte der Einfluß seiner Tante Hedwig eine wesentliche Rolle. Christian wohnte bei ihr auf Schloß Lichtenberg, von wo aus er Kontakt zu dem Kurfürsten und seinen anderen deutschen Verwandten aufnahm¹⁸. Wie aus seinen Briefen zu lesen ist, kam der Prinz einige Tage vor dem 27. März 1631 in Lichtenberg an, reiste nach dem 25. April nach Leipzig ab und kehrte von dort über Armsleben und Lüneburg nach Dänemark zurück¹⁹. Aus seinen Briefen geht die Gefahr dieser Reise hervor, da Sachsen damals besonders hart von den Kriegsunruhen betroffen war²⁰. Die Akten des dänischen Hofes verraten zudem, daß Christians Brautreise von Anfang an bedeutende politische Dimensionen in sich barg.

Schon im Februar 1631 reiste der in Helmstedt geborene Sekretär der deutschen Kanzlei in Kopenhagen, Friedrich Günther (1581–1655), nach Sachsen, um die Eheverhandlungen einzuleiten. Zur gleichen Zeit hatte Günther aber auch die Aufgabe, dem sächsischen Kurfürsten die Pläne Christians IV. zu unterbreiten, die eine neue Prote-

15 Mogens Pedersen, *Pratum Spirituale det er Messer/ Psalmer/ Motteter* [...], Kopenhagen 1620, sig. Ai^{A-B}.

16 Hedwig (Hedevig), die jüngste Schwester Christians IV., heiratete Kurfürst Christian II. (1583–1611) am 10. September 1602 mit prächtigen Feierlichkeiten in Dresden.

17 Die beiden anderen Schwestern hatten schon vor dieser Zeit geheiratet: Sophie Eleonore (1609–1671) den Landgrafen Georg von Hessen (1605–1661) im Jahre 1627 in Torgau und Marie Elisabeth (1610–1684) den Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorf (1597–1659) im Jahre 1630 in Dresden. Siehe hierzu Mara R. Wade, *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark. The „Great Wedding“ of 1634*, Wiesbaden 1996 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27).

18 Bemerkenswert ist die Korrespondenz des Prinzen beispielsweise mit Dorothea von Braunschweig-Wolfenbüttel, Gemahlin von Christian Wilhelm von Brandenburg, mit Anna Augusta von Braunschweig-Lüneburg und mit Sophie von Brandenburg. Christians Komplimentsbriefe und ihre erhaltenen Antwortschreiben suggerieren, daß er alle in Frage kommenden Töchter seiner Verwandtschaft als mögliche Bräute in Betracht zog. Siehe Emil Marquard (Hrsg.), *Prins Christian (V)s Breve*, 2 Bde., Kopenhagen 1952–1956, hier Bd. 1, S. 3–6.

19 Seine Briefe sind datiert: Lichtenberg 27. März sowie 6., 15., 18. und 25. April, Leipzig 7. Mai, Armsleben 9. Mai, Lüneburg 12. Mai 1631. Siehe *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 3–5.

20 Brief an den Kurfürst von Sachsen, datiert vom 18. April 1631 (*Breve*, Bd. 1, S. 4–5). Siehe auch Rudolf Kötzschke u. Hellmut Kretzschmar, *Sächsische Geschichte*, Augsburg 1995, S. 246.

stantische Union unter Ausschluß von und gegen Schweden vorsahen²¹. Die nochmalige Hochzeit zwischen Kursachsen und dem dänischen Königshaus sollte die schon vorhandenen dynastischen Verbindungen weiter stärken. Genau zu diesem Zeitpunkt, also März–April 1631, hatte der sächsische Kurfürst zusammen mit dem Kurfürsten von Brandenburg die Angebote des Schwedenkönigs Gustav II. Adolf abgelehnt, bevor es später am 11. September 1631 doch zu einem sächsisch-schwedischen Bündnis kam²². Am 10./20. Mai 1631 fiel Magdeburg, das einst unter so starkem sächsischen Einfluß gestanden hatte und dessen Administrator Johann Georgs Sohn August schon 1628 geworden war. Das Jahr 1631 bedeutete für Sachsen sowohl den Eintritt in den Dreißigjährigen Krieg wie auch eine entschiedene Verschlechterung der Lebensumstände. Als eine persönliche Zusammenkunft zwischen dem Kurfürsten und dem dänischen Prinzen sich anfangs nicht realisieren lassen wollte, schickte Christian seinen Gesandten Friedrich Günther nach Leipzig, wo dieser mit dem Kurfürsten reden sollte²³. Spätestens am 7. Mai 1631 war der Prinz selbst in der Stadt, von wo aus er einen Brief an Graf Philip Reinhard von Solms richtete. Allem Anschein nach ist Christian aber kurz zuvor, Ende April/Anfang Mai, auch dem Kurfürsten in Leipzig begegnet. Denn in seinen Briefen nach der Ankunft in Leipzig fehlt der zuvor geäußerte Wunsch, den Kurfürsten persönlich kennenzulernen. Am 9. Mai schrieb der Prinz aus Armsleben an den Kurfürsten und mit derselben Post schickte er den ersten Brautbrief an seine künftige Gattin Magdalena Sibylle²⁴: deutliche Zeichen der gegliückten Verhandlungen.

Nach Leipzig, wo vom 10./20. Februar bis zum 2./12. April mehrere evangelische Reichsfürsten zusammengekommen waren, begleiteten Schütz und einige Kapellmitglieder den Kurfürsten Johann Georg I. Sie hatten dort mit geistlicher und weltlicher Musik aufzuwarten²⁵. Da Johann Georg wie auch Heinrich Schütz²⁶ nachweislich ihren Aufenthalt in Leipzig über die offizielle Dauer des Konvents ausdehnten, ist es, wie oben schon vermutet, sehr wahrscheinlich, daß Prinz Christian beiden Ende April dort begegnete²⁷.

Während weder aus den Briefen des Prinzen noch aus denen des Kapellmeisters eindeutig zu lesen ist, wo sie zusammenkamen, kann zweifelsfrei bewiesen werden,

21 Art. *Günther, Friedrich*, in: Dansk Biografisk Leksikon 5, Kopenhagen 1980, S. 431–433.

22 Kötzschke (wie Anm. 20), S. 248.

23 *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 5.

24 Ebd., S. 6.

25 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 34; Joshua Rifkin u. Colin Timms, *Heinrich Schütz*, in: *The New Grove North European Baroque Masters*, New York 1985, S. 26; Otto Brodke, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel 1972, S. 124–135; Schütz GBr, S. 114–115.

26 Schütz GBr, S. 112 f.

27 Wie ungelegen sein Besuch dem sächsischen Hof kam, führt Wolfram Steude ausführlicher aus: *Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz' Dänemarkreisen*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 43–56. Briefe Johann Georgs I. aus Leipzig an Prinz Christian sind vom 20. März, 14., 17. und 21. April 1631 datiert, ein weiterer Brief aus Mühlberg vom 6. Mai 1631 [siehe Rigsarkiv, Kopenhagen, Kongehusetarkiv, A2, Christian (V)s Arkiv, *Breve fra Medlemmer af udenlandske Fyrstehuse*, Pk. 439]. Johann Georg I. und Prinz Christian waren also etwa vom 25. April bis zum 5. Mai gleichzeitig in Leipzig.

daß Christian einer Aufführung von Schütz' Musik beiwohnte. Daß der Prinz die Bekanntschaft des Dresdner Kapellmeisters schon zu dieser Zeit, d. h. Ende April bzw. Anfang Mai 1631, machte, geht aus Schütz' Briefen hervor. In dem bekannten Schreiben an Friedrich Lebzelter vom 6./16. Februar 1633 bittet Schütz²⁸,

„[daß] der H[err] [= Friedrich Lebzelter] data occasione bey höchst mehr gedachter F[ürstlicher] Durch[laucht] mich vntterthenigst recommendiren vndt meine vntterthenigste Begierde Deroselben aufzuwarten mit gebürender Rev[er]enz berichten wolle, Ihrer hochf[ürstlicher] Durch[laucht] besondere Inclination, auch Liebe zu der Profession der Music habe in Dero Anwesen alhier bey Anstellung meiner damals in Warheit schlechten Musik, ich genugsamb selbst verspüret, habe auch ohne des Herren Bericht dessen gewisse Nachrichtung.“

Schütz bestätigt hier nicht nur den oben erwähnten Ruf des Prinzen als großer Liebhaber und Kenner der Musik, sondern auch dessen persönliche Anwesenheit bei einer Aufführung von Kompositionen des Dresdner Kapellmeisters, an der Schütz allem Anschein nach auch selbst teilgenommen hat. Wenn die Vermutung zutrifft, daß der Prinz in Leipzig Schütz' Musik hörte, stellt sich die Frage, welche Stücke bei diesem Ereignis vorgetragen wurden. Ob Christian etwa Schütz' Vertonung von Psalm 85 *Herr, der du bist vormals genädig gewest deinem Lande* (SWV 461) gehört hat?²⁹ Hans Joachim Moser charakterisiert dieses großbesetzte Werk als „eine politische Musik“ und vermutet als Entstehungsanlaß den Kurfürstentag in Mühlhausen vom Herbst 1627³⁰. Die besonders starke Hervorhebung der Bitte um Frieden paßt jedoch genauso gut zum Leipziger Konvent. Welches Werk von Schütz der Prinz in Sachsen auch immer gehört haben mag, es dürfte eine eindrucksvolle, feierliche Komposition gewesen sein, denn Christian setzte sich nachher mit aller Kraft dafür ein, daß für seine Hochzeit der sächsische Kapellmeister nach Kopenhagen kommen sollte. Da die Kurfürstin Hedwig anscheinend die ganze Brautwerbung lenkte, war sie wohl dafür verantwortlich, daß ihr musikliebender Neffe Prinz Christian während seines Aufenthaltes in Sachsen Musik von Schütz bei dessen Anwesenheit hören konnte.

Daß die Kurfürstin Hedwig die Bekanntschaft zwischen dem Prinzen und Schütz initiierte, bekräftigen die engen Beziehungen zwischen ihr und dem Kapellmeister. Schon am 6. September 1627 hatte Schütz seine Komposition des Beckerschen Psalters der Kurfürstin mit folgenden Worten gewidmet³¹:

„Demnach aber solches nunmehr durch den öffentlichen Druck an das Liecht herfür bricht, / befinde ich niemand dem es billicher dediciret vnd zugeschrieben werde / als E[urer] Churf[ürstlichen] Durch[laucht] von dero mir genugsam bewust ist / daß dieselbe nebenst andern Geistlichen Liedern auch zu diesen D. Beckers PsalmBüchlein eine sonderliche grosse beliebung vnd zuneigung tragen / solches auch in dero Churf[ürstlichen] Residenz vnd SchloßKirchen täglich gantz fleißig üben vnd singen lassen. Vber

28 Schütz GBr, S. 125 (Sperrung durch die Verf.).

29 Für diesen Hinweis sei Prof. Dr. Wolfram Steude, Dresden, herzlich gedankt; siehe seinen Aufsatz *Heinrich Schütz, Psalm 85 „Herr, der du bist vormals genädig gewest“* (im Druck). Während Moser (siehe unten) die Entstehungszeit dieses Werks um 1627 ansetzt, datieren es Rifkin und Timms auf ca. 1650 (vgl. Anm. 25, S. 125). Da der Prinz erst nach dem 25. April nach Leipzig reiste, wäre diese Aufführung erst nach dem offiziellen Ende des Konvents zustande gekommen.

30 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 2/1954, S. 311f.

31 Schütz GBr, S. 81.

dieses erjnnere ich mich hiernechst nicht vnbillich / der vielfeltigen von E[urer] Churf[fürstlichen] Durch[laucht] mir erwiesenen Gnade / bevorab auch der Wolthat / so sie mir hiebevorn / bey erkauffung meines jetzigen WohnHauses gnädigst erzeiget haben / Vnd wie mir keines weges zweiffelt / das dieses Buch vnter E[urer] Churf[fürstlichen] Durch[laucht] hochgeehrten Namen und protection, für Neider vnd Klüglingen geschützet / für vnterdrückung vnd vntergang befreyet bleiben werde.“

Die Widmung belegt die enge Verbindung zwischen der verwitweten Kurfürstin und dem Kapellmeister, die schon länger bestanden hatte.

Hedwig hatte sich auch für die Pläne des Prinzen, Schütz als Kapellmeister bei seiner Hochzeit in Kopenhagen zu gewinnen, mit Energie eingesetzt. Wie wir schon aus Schütz' Briefen wissen, hatte er den Kurfürsten Anfang der dreißiger Jahre mehrfach um Reiseerlaubnis gebeten, ohne gehört zu werden. Am 6./16. Februar 1633 beklagte er sich bei Friedrich Lebzelter darüber³²,

„das im Betracht (Itziges meiner Profession wiedrigen Zustandes alhir) ich numehr in die drei Virtel Jahr lang fast, darmit ümbgangen binn vndt bey meinem gnedigsten H[errn] mich vnterthenigst bemühet habe das etwa auf 1 Jahr lang ich abermals gnedigste Dimission erlangen vndt in Niedersachsen [...] oder wo es mir gefallen würde, mich aufhalten möchte. Wie guete Wort ich versetzet, habe ich solches doch bishero nicht erlangen mögen.“

Als kurz darauf Prinz Christian am 2. März 1633 Schütz den Paß nach Dänemark übersandte, schrieb er mit derselben Post an seine Tante Hedwig, sie möge ein gutes Wort für Schütz bei dem Kurfürsten einlegen. Obwohl Christian sich schon an Kurfürst Johann Georg I. gewandt hatte, hoffte er auf ihren Einfluß und bat sie, selbst noch einmal an ihn zu schreiben³³. Daß Hedwig für Schütz' Beurlaubung durch den Kurfürsten tatsächlich verantwortlich war, geht aus einem späteren Brief des Prinzen hervor, in dem er ihr dafür ausdrücklich dankte. Als Schütz seine Rückreise Ende Mai 1635 nach Dresden antreten sollte³⁴, schrieb der Prinz am 24. Mai an Hedwig und bedankte sich für ihre Mühe in dieser Angelegenheit und dafür, daß Schütz bei seiner Hochzeit wie auch bei anderen Gelegenheiten aufwarten konnte. Der Dankesbrief an den Kurfürsten wurde erst am Tag darauf aufgesetzt³⁵. Prinz Christians erster Dank galt also seiner Tante Hedwig.

In Prinz Christian von Dänemark hatte Schütz einen seiner wichtigsten Gönner gefunden. Die fürstliche Hochzeit, die im Oktober 1634 in Kopenhagen gefeiert wurde, war das bedeutendste musikalische Ereignis für den Kapellmeister Schütz während des ganzen Dreißigjährigen Krieges³⁶. In Kopenhagen hatte er die einmalige Möglichkeit, sein ganzes musikalisches Können vor einem europäischen Publikum zu präsen-

32 Ebd., S. 123.

33 *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 85.

34 In diesem Kontext ist bedeutend, daß Schütz sich Anfang Mai vom König in Kopenhagen verabschiedete, aber erst Ende Mai von Prinz Christian in Nykøbing auf Falster. Bei seinem Abschied überreichte König Christian IV. Schütz eine goldene Kette mit seinem Porträt und 200 Reichsthaler, ein deutliches Zeichen seiner Gunst. Siehe *Kong Christian Den Fjerdtes Egenhændige Breve*, 8 Bde., Kopenhagen 1878–1880; Reprint Kopenhagen 1969, Bd. 3, S. 373.

35 *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 192–193.

36 Siehe Wade (wie Anm. 17), S. 221–228.

tieren. Schütz' Beziehung zu dem Prinzen sollte mehr als 15 Jahre, bis zu dessen frühzeitigem Tod, fort dauern.

In der Forschung existiert bis heute die falsche Annahme, König Christian IV. habe Schütz nach Dänemark kommen lassen³⁷. Tatsächlich aber war Prinz Christian dafür verantwortlich. Während es sicherlich zutrifft, daß der Prinz in dieser Hinsicht nichts ohne die Befürwortung des Königs unternommen hätte, geht aus den heute noch existierenden Briefen und Archivalien hervor, daß er allein für den Aufenthalt Schütz' in Dänemark zuständig war. Der Prinz hat die wichtigsten Briefe, den ersten Paß nach Dänemark und auch den zweiten Paß – nach Dresden und von dort nach Dänemark zurück – ausgestellt. In jeder Hinsicht kann es als sein Verdienst betrachtet werden, daß Schütz nach Dänemark kam.

In einem Brief vom 15. Februar 1633 bestätigt der sächsische Faktor in Hamburg, Friedrich Lebzelter, den Erhalt eines Briefes des Prinzen vom 7. Januar³⁸ desselben Jahres, aus dem hervorgeht, daß der Prinz die Dienste des sächsischen Kapellmeisters in Dänemark entweder für immer oder für ein Jahr in Anspruch nehmen will. Lebzelter fragt³⁹:

„ob Ihr Churf. Durchl: zu Sachßens [...] Capellmeister Heinrich Schütz sich in deroselben würkliche dienste einzulassen, oder doch wenigst genedigste dimission erlangen möchte, beij E. Hoch: Printzl: Durchl: ein Jahrlang sich vnderthenigst aufzuhalten [beabsichtige].“

Schütz wiederum betonte emphatisch, daß der Prinz persönlich um seine Dienste gebeten hatte. Als wichtige Ergänzung zu Lebzelters Brief an Christian gibt es den bekannten Brief von Schütz an Lebzelter vom 6. Februar 1633, aus dem schon zitiert worden ist. Hier bietet Schütz dem Prinzen folgende Dienstleistungen an: die Aufsicht über die Kapelle, die Heranschaffung von Kompositionen dafür und die Sorge um gute Ordnung in der Kapelle. Seine Tätigkeiten in Dänemark sollten also denen in Dresden gleichen. Anfang März 1633 stellte der Prinz den Paß für Schütz aus und schrieb Briefe an Lebzelter, Kurfürst Johann Georg und Hedwig⁴⁰.

Als die dänische Gesandtschaft im Juli 1633 nach Dresden reiste, um den Ehevertrag auszuhandeln, schrieb Prinz Christian an Schütz mit der Bitte, er solle so schnell wie möglich die Reise nach Dänemark antreten⁴¹. In einem Brief an den Prinzen vom

37 Siehe z. B. Kurt Gudewill, Art. *Schütz, Heinrich*, in: MGG 12, Kassel u. a. 1965, Sp. 207: „Für Schütz selbst trat indes eine günstige Wende ein, als König Christian IV. von Dänemark ihn auffordern ließ, die musikalische Leitung der Feierlichkeiten bei der Hochzeit des dänischen Kronprinzen zu übernehmen.“

38 Diesen Brief konnte Marquard bei der Edition der Briefe des Prinzen nicht mehr auffindig machen; siehe *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 84, Anm. 2. Siehe auch Schütz GBr, S. 123, wo Schütz einen weiteren Brief vom 8./18. Januar aus dem königlichen Residenzschloß Frederiksborg bestätigt.

39 Rigsarkiv, Kopenhagen, Kongehusetarkiv, A1, Christian (V)s Arkiv, *Indkomne Breve fra ikke fyrstelige Personer, kronologisk ordnede 1631–1643*, Pk. 426, 15. Februar 1633.

40 Siehe *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 84–85. Die Briefe an den Kurfürsten und Lebzelter wurden am 1. März, der Paß und der Brief an Hedwig am 2. März geschrieben.

41 Die Briefe von Prinz Christian und seinem Vater König Christian IV. an Johann Georg I. sind vom 22. Juli 1633 (Kopenhagen) datiert. Die Gesandtschaft bestand aus Jørgen Urne, Dionys von Podewils und Ditlev Reventlow. In einem Brief vom 23. Juli 1633 bittet der Prinz den Kurfürsten um

13. November 1633 berichtet Friedrich Lebzelter aus Hamburg, Schütz sei schon seit zwei Monaten dort und warte auf eine Nachricht vom königlichen Statthalter in Glückstadt, Christian von Pentz (1600–1651), daß Prinz Christian in Hadersleben angekommen sei⁴². Aus den gedruckten Briefen des Prinzen geht hervor, daß er sich vom 23. Oktober bis zum 20. Dezember 1633 in Hadersleben aufhielt⁴³. Von dort aus schrieb Christian am 7. Dezember einen der Forschung weitgehend unbekanntem Brief an Ditlev Reventlow. Schütz, so heißt es hier, habe sich, einer handschriftlichen Aufforderung des Prinzen folgend, nach Hadersleben begeben, um in den Dienst des Königs zu treten. Er, Christian, habe ihn mit einem persönlichen Brief an den König ausgestattet und bitte Reventlow, Schütz bei seinen Verhandlungen mit dem König um die Besoldung behilflich zu sein⁴⁴. Reventlow hatte sich schon im Sommer 1633 bei den Heiratsverhandlungen zwischen Prinz Christian und Kurfürst Johann Georg verdient gemacht⁴⁵. Indem er den sächsischen Kapellmeister unterstützte, übte er auch weiterhin die Rolle des Vermittlers zwischen dem Prinzen und König Christian IV. aus.

Schütz' erste Kontakte mit dem dänischen Königshaus während seiner Dänemarkreise fanden also schon im königlichen Teil der Fürstentümer Schleswig-Holstein statt. Von Hadersleben reiste Schütz nach Skanderborg in Jütland, wo Christian IV. sich im Winter 1633 aufhielt⁴⁶. Schon am 18. Dezember 1633 schrieb der König von dort aus, er habe in den letzten Tagen einen Kapellmeister, nämlich Heinrich Schütz, angestellt, dem Räume im Schloß für die Proben mit den Sängern und Musikern zur Verfügung gestellt werden sollten. Der bisherige Leiter der dänischen Hofkapelle, Jakob Ørn (gestorben 1653), solle mit den Kapellknaben von Frederiksborg nach Kopenhagen kommen⁴⁷. Den Musikern solle man Geld geben, damit sie Schütz' Anweisungen folgten. Ferner ordnete der König an, daß Schütz eine Wohnung in der Stadt bekommen solle⁴⁸. Kurz nach Schütz' Ankunft in Dänemark wurden also unterschiedliche Maßnahmen vom König selbst getroffen, um die Arbeit des Kapellmeisters am dänischen Hof zu fördern.

eine persönliche Audienz für Podewils, der einen mündlichen Auftrag ausfüllen möchte. Der Brief an Schütz ist auf den 24. Juli datiert.

42 Wie Anm. 39, 13. November 1633.

43 Siehe *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 1. S. 118–123.

44 Ebd., S. 122.

45 Wie Friedrich Günther vor ihm wurde Reventlow auch damit beauftragt, Johann Georg I. für die Politik Christians IV. zu gewinnen. Reventlow wurde schon im Dezember 1632 nach Dresden geschickt und wirkte dann auch bei der Verlobung von Prinz Christian und Kurprinzessin Magdalena Sibylle im Juli 1633 mit. Siehe den Art. *Reventlow, Ditlev*, in: Dansk Biografisk Leksikon 12, Kopenhagen 1982, S. 171 f.

46 Christian IV. war von Anfang November 1633 bis Ende Januar 1634 in Skanderborg. Siehe *Kong Christian[s] Breve* (wie Anm. 34), Bd. 3, S. 185–226.

47 Im Konzept eines Briefes an Jakob Ørn vom 17. Dezember 1633 wurde dessen Titel „Vicecapelmeister“ gestrichen. Siehe Rigsarkiv, Kopenhagen, TKIA, A. registrede Koncepter til Inlændiske Registratur.

48 *Kong Christian[s] Breve* (wie Anm. 34), Bd. 3, S. 206 f.

In einem undatierten Memorial aus der Deutschen Kanzlei in Kopenhagen, das man mit relativ großer Sicherheit auf die Ankunft Schütz' in Dänemark, also auf Dezember 1633 datieren muß, sind diejenigen Schütz betreffenden Maßnahmen festgelegt, die, wie es ausdrücklich heißt, der Prinz vom König „gnädigst begehrt“ habe und die für die folgende Diskussion der Beziehung zwischen Schütz und Prinz Christian von Interesse sind. An erster Stelle stehen eine Reihe von Punkten, die Schütz' Tätigkeiten am Kopenhagener Hof betreffen: Seine Besoldung, die auf 800 Reichsthaler jährlich festgesetzt wird, soll monatlich ausgezahlt werden, er soll Aufsicht über die „musicalische Gesellschaft“ haben und dafür sorgen, daß sie „ihren schuldigen dienst“ leiste. Er wird weiter dazu verpflichtet, die Ungehorsamen sowohl dem Hofmarschall wie auch dem König zu melden. Zweitens sollen zwei Pässe ausgestellt werden, einer für Schütz selbst und einer für seinen Diener Moses Eichler für eine Reise zu Wasser und zu Lande nach Glückstadt und zurück, und drittens sollen von seiner Besoldung 100 Reichsthaler mit der ersten Post nach Dresden geschickt werden⁴⁹. Wie aus diesem Memorial hervorgeht, vermittelte Prinz Christian zwischen seinem Vater und Heinrich Schütz auch nach dessen Bestallung zum königlich-dänischen Kapellmeister⁵⁰. Der Prinz war dafür verantwortlich, daß Schütz überhaupt den königlichen Ruf nach Dänemark erhielt, und nach seiner Ankunft sorgte der Prinz dafür, daß der Kapellmeister unter den gewünschten Arbeitsbedingungen beschäftigt wurde. Einige Wochen darauf, am 21. Januar 1634, schreibt sich Heinrich Schütz als „pro tempore Ser^{mi} Daniae et Norwegiae Regis alias Ser^{mi} El^{ris} Sax^{ij} Capellae Magister“ in das Stammbuch von Joachim Morsius⁵¹ ein. Dieses Amt sollte Schütz bis Mai 1635 bekleiden.

Wie in der Schütz-Forschung bekannt, schweigen die Quellen an mehreren Stellen über Schütz' dänischen Aufenthalt⁵². Aus dieser Zeit gibt es nur zwei konkrete Belege für sein Wirken am dänischen Hof, die auf sowohl weltliche als auch kirchliche Kompositionen des Meisters hinweisen. Es ist aber schon bedeutungsvoll, daß die einzige erhaltene theatralische Festmusik Schütz' aus Dänemark stammt. Während seine Kompositionen für die anderen Hochzeiten der kurfürstlichen Kinder zwischen den Jahren

49 Rigsarkiv, Kopenhagen, TKIA, Indkomne Breve 1631–1640, Memorial, undatiert, wohl aber von Dezember 1633.

50 Auch nach Schütz' Weggang aus Dänemark vermittelte Prinz Christian zwischen seinem Vater und Schütz. In einem etwas rätselhaften Brief vom 25. September 1635 schreibt er an Christian Rantzau, er solle die Bitte des kursächsischen Kapellmeisters Schütz dem König vortragen und ihm sofort eine Antwort geben. Da der beigelegte Brief von Schütz nicht mehr vorhanden ist, ist nicht bekannt, worum es sich hier handelte. Schütz war zu dieser Zeit schon mehr als vier Monate nicht mehr in Dänemark. Siehe *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 233.

51 Schütz GBr, S. 127. Siehe auch Heinrich Schneider, *Joachim Morsius und sein Kreis*, Lübeck 1929, S. 103.

52 Niels Martin Jensen, *Heinrich Schütz und die Ausstattungstücke bei dem großen Beilager zu Kopenhagen 1634*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 57–67. Ich möchte aber an dieser Stelle darauf hinweisen, daß Jensens Argumentationsweise lückenhaft ist. Die Quellen schweigen weitgehend über Schütz' Teilnahme an fast jedem höfischen Fest, in Kursachsen wie auch in Dänemark, bei dem wir wissen, daß er mitwirkte. Nur in den Fällen, wo die Texte (z. B. von Martin Opitz oder von David Schirmer [SVW 434]) wie auch die Musik (z. B. die sogenannten *Venus-Kinder* [SWV 278]) gedruckt wurden, gibt es heute noch Belege für sein kompositorisches Wirken. Diese Sachlage hängt wohl mit seiner Abneigung, seine Musik in den Kriegszeiten zu veröffentlichen, zusammen.

1627 und 1638 anscheinend auf immer verloren sind, ist der Forschung seine *Canzonetta à 4 Soprani con Sinfonie di duoi Stromenti* oder der *Gesang der Venus-Kinder* von 1634 (SWV 278) in einem einzigen unvollständigen Exemplar der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel erhalten geblieben⁵³.

Der Kontext dieses Liedes ermöglicht einige weitere, nicht musikalische Beobachtungen zu diesem Fest und dessen Musik. Das Lied wurde für einen maskierten Aufzug zum Ringrennen geschrieben; die Auftraggeber waren sechs Dänen, die dem Königshaus sehr nahe standen. Ihr Aufzug war der vierte bei diesem Hochzeitsfest: Dem Rang und dem Zeremoniell nach erschienen zuerst die Aufzüge des Königs und des Prinzen, anschließend folgten die der sächsischen Gäste, Johann Georg II. und August, und an dritter Stelle war der Aufzug von Herzog Frederik, dem zweiten Sohn Christians IV. und Bruder des Bräutigams, angeordnet. Der sogenannte „Aufzug der Venus-Kinder“, zu dem Schütz seine Musik komponierte, folgte also direkt denen der Fürsten und entsprach damit dem höchsten Rang der nicht-fürstlichen Teilnehmer am Ringrennen. Deren erster war kein anderer als Jørgen Urne, 1633 Mitglied der dänischen Gesandtschaft für die Brautwerbung in Sachsen.

Wie Wolfram Steude gezeigt hat, müßte Schütz auch großbesetzte lateinische Psalmenkompositionen für diese Hochzeit geschrieben haben⁵⁴. Der französische Gesandtschaftssekretär Charles Ogier berichtete, daß „einige Psalmen Davids auf lateinisch musiziert [wurden], unter andern die Worte Frohlocket Gott unserm Helfer“⁵⁵. Diese Werke scheinen heute nicht mehr zu existieren⁵⁶. Als Beispiele für kirchliche Musik bei dem sogenannten „großen Beilager“ in Kopenhagen gelten Schütz' Kompositionen aus dem zweiten Teil der *Symphoniae sacrae* (SWV 341–367), von denen frühere Versionen, die schon Mitte der dreißiger Jahre existierten, mit der Hochzeit des Prinzen in Verbindung gebracht werden können⁵⁷. In diesem Licht kann auch die Widmung des zweiten Teils seiner *Kleinen Geistlichen Concerte* (1639) an den dänischen Herzog Frederik betrachtet werden, der selbst für die Hochzeit seines Bruders das Konzept eines Balletts lieferte und das Stück bei dieser Gelegenheit aufführen ließ⁵⁸. Frederik, der später den dänischen Thron als Frederik III. besteigen sollte, war als Erzbischof von Bremen ohne Zweifel die richtige Adresse für die Widmung dieses geistlichen Werkes, die Schütz' andauernden Wunsch zeigt, Unterstützung vom dänischen Hof zu bekommen. Obwohl es keine Belege für einen Kontakt zwischen Frederik und Schütz während dessen Aufenthalte in Norddeutschland 1639–1641 gibt, besteht durchaus die Möglichkeit, daß Schütz sein neuestes Werk dem Widmungsträger persönlich über-

53 Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Ms 13.

54 Steude (wie Anm. 27), S. 48–50.

55 Zitiert nach Steude, S. 49. Siehe Ogier, *Det Store Bilager* (wie Anm. 10), S. 85.

56 Steudes Vermutung (ebd., S. 50), Schütz habe seine lateinischen Kompositionen für die sogenannte große Hochzeit in Kopenhagen gemeint, als er 1637 schrieb, er habe seine „besten Musicalischen sachen noch in Dennemarck [...] stehend“, kann nicht von der Hand gewiesen werden.

57 Rifkin u. Timms (wie Anm. 25), S. 98.

58 *Kurtzer Einhalt vnd Beschreibung des Ballets, So der Hochwürdigster/ Durchleuchtiger/ vnd Hochgeborner Fürst vnd Herr/ Herr Friderich [...] bey bevohrstedenden Printzlichen Beylager/ nebens andern re-präsentieren wirdt*, Kopenhagen 1634.

reichte. Weitere Tatsachen bekräftigen diese These. Während der Zeit in Norddeutschland stand Schütz im Dienst von Herzog Georg von Braunschweig-Lüneburg (1582–1641), mit dessen Tochter Sophie Amalie sich Frederik 1640 in Celle verlobte. Der Kontext spricht sehr dafür, daß in diesem Zeitraum eine Begegnung zwischen Schütz und Frederik stattfand.

Aus Schütz' Widmung des zweiten Teils der *Symphoniae sacrae* (1647) an Prinz Christian geht hervor, daß der Komponist dem Prinzen die Handschrift dieses Werkes bei seiner zweiten dänischen Reise 1642–1644 überreichte⁵⁹:

„das E[ure] Hochfürst[liche] Durchl[au]cht vor zweyen Jahren nunmehr / und bey meiner / dero Zeit zu Copenhagen abgelegten persönlichen unterthänigsten Auffwartung / gegenwärtiges von mir auffgesetztes / und damals nur mit der Feder abgeschriebenes geringes musicalisches Wercklein / mit sonderbahrer Gnade auff- und angenommen / und dasselbige / aus angebohrner Fürstlicher Inclination zu allen lobwürdigen Künsten / und bevorab zu der edlen Music / mehrmahls gebrauchten und musiciren [...] lassen.“

Deutlich wird außerdem, daß diese Kompositionen damals auch in Dänemark aufgeführt wurden. Schütz' Widmung an Prinz Christian wiederholt das Lob des dänischen Meisters Mogens Pedersen fast drei Jahrzehnte zuvor: Der Prinz gilt als ein großer Kenner und aktiver Mäzen der neuesten Musik. Die besondere Gunst des Prinzen, die Schütz bei seinem zweiten Aufenthalt in Dänemark genoß, wird ferner durch Briefe belegt, in denen der Prinz dem Kapellmeister sowohl Wild wie auch zwei Fässer Rostocker Bier und Rheinwein zollfrei bewilligt⁶⁰.

Während Schütz' zweiten dänischen Aufenthalts 1642–1644 fanden zwei große Feste am dänischen Hof statt⁶¹. Das erste war die Doppelhochzeit der Zwillingstöchter Christians IV., Christine und Hedvig (geboren 15. Juli 1626), am 6. November 1642, das zweite die Hochzeit Herzog Frederiks mit Herzogin Sophie Amalie von Braunschweig-Lüneburg (1628–1685) am 1. Oktober 1643 in der dänischen Elbe-Festung Glückstadt. Für die Hochzeit von Frederik und Sophie Amalie schrieb der norddeutsche Dichter Johann Rist (1607–1667) eine Reihe von Gedichten⁶². Aus derselben Zeit stammt ein weiteres Gedicht von Rist über Schütz' Besuch bei ihm in Wedel: *An Herrn Hinrich Schützen / Königlichen Dennemarkischen und vormahls Kubr-sächsischen Weltberühmten Kapellmeister / Als ihn derselbe auff seiner Reise nach Dennemark zu Wedel besuchte*⁶³. Da Schütz in seiner oben erwähnten Widmung des zweiten Teils der *Symphoniae sacrae* ausdrücklich schreibt, Prinz Christian habe dafür gesorgt, daß diese Kompositionen in Dänemark aufgeführt wurden, kommen die zwei königlichen Hochzeiten als Anlässe in Frage⁶⁴. Zu den Mitgliedern der dänischen Kapelle waren noch

59 Schütz GBr, S. 175 f.

60 1. und 15. März 1644, Nykøbing. Siehe *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 66 u. 95.

61 Seine Bezahlungen begannen am 3. Mai 1642 und endeten am 30. April 1644. Siehe Rifkin u. Timms (wie Anm. 25), S. 37 f.

62 Johann Rist, *Hochzeitliche Lob-Rede*, in: ders., *Poetischer Schauplatz*, Hamburg 1646, S. 56–76.

63 Auch dieses daktylische Lied in sechs Strophen befindet sich in Rists *Poetischem Schauplatz*, S. 269–270.

64 Im Furierzettel für Prinz Christian und Magdalena Sibylle nach Glückstadt werden auch sechs Trompeter und zwei Trompeterjungen aufgeführt (*Breve*, wie Anm. 18, Bd. 2, S. 49–50). Christian

einige Musiker hinzugekommen; es waren also genügend Kräfte vorhanden, um die Werke aufzuführen. Aus den Leichenpredigten für die Musiker Andreas Gleich und Clemens Thieme geht hervor, daß beide Schütz nach Kopenhagen begleiteten. Daß auch die Schütz-Schüler Matthias Weckmann, Philipp Stolle und Friedrich Werner 1643 nach Dänemark kamen, bekräftigt die These, Schütz' Kompositionen seien bei den Hochzeitsfeiern gespielt worden⁶⁵.

Stolle, Weckmann und Werner blieben in Dänemark, wo sie seit 1643 im Dienst nicht des Königs, sondern des erwählten Prinzen in Nykøbing auf Falster standen. Da die Stützen der prinzlichen Kapelle, Alexander Kückelsom, Jakob Foucart und Gabriel Voigtländer, alle um 1643 verstorben waren, bestand die dringende Notwendigkeit, die prinzliche Kapelle so weit wie möglich wieder aufzubauen. Die drei sächsischen Musiker begleiteten Prinz Christian und Magdalena Sibylle 1647 nach Dresden⁶⁶, wo der Prinz am 2. Juni 1647 auf dem Weg nach Karlsbad starb. Unter Prinz Christian und Magdalena Sibylle hatte sich die Residenz Nykøbing zu einem kleinen Musenhof entwickelt, wo regelmäßig Ballette aufgeführt wurden⁶⁷. Ein weiteres Indiz für das musikalische Ambiente der Residenz ist die Widmung des *Canticum Cantorum Salomonis* (Kopenhagen 1640) aus der Feder des Nykøbinger Hofpredigers Laurids Pedersen Thura, der sein Werk dem Prinzenpaar zur Hochzeit geschenkt hatte⁶⁸.

Nach Prinz Christians frühem Tod lebte Magdalena Sibylle noch einige Jahre auf ihrem Wittumssitz Nykøbing, von wo aus sie die Doppelhochzeit ihrer Brüder Christian (1615–1691) und Moritz (1619–1681) mit Christiane (1634–1702) und Hedwig (1630–1652) von Schleswig-Holstein-Sønderborg mitorganisierte. Aus diesem Anlaß fanden in Dresden vom 14. November bis 11. Dezember 1650 eine Reihe von Festlichkeiten statt. Bei der Trauung in der Hofkapelle am 19. November wurden „etliche bestimpte vom Capelle-Meister Heinrich Schützen vff diese Hochf[ürstliche] Beylager componirte stückgen musiciret“⁶⁹. Der Komponist des vom Hofdichter David Schirmer für diese Gelegenheit verfaßten *Ballett von dem Paris und der Helena*⁷⁰ ist leider unbekannt. 1652 kehrte Magdalena Sibylle, nachdem sie sich in zweiter Ehe mit Friedrich Wilhelm II. von Sachsen-Altenburg (1603–1669) verheiratet hatte, nach Sachsen zurück. Für die Verlobung dieses Paares im Herbst 1651 in Dresden schrieb Schütz sein Lied *Wie wenn der Adler sich aus seiner Klippe schwingt* (SWV 434) zu einem Text

IV. hatte mit den Vorbereitungen auf diese Hochzeit monatelang im voraus begonnen (*Kong Christian[s]* [...] *Breve*, wie Anm. 34, Bd. 5, S. 355–357, 377, 382, 386–388).

65 Rifkin u. Timms (wie Anm. 25), S. 38.

66 Der Paß für ihre Reise nach Dresden wurde am 12. April 1647 von Prinz Christian in Nykøbing ausgestellt. Siehe *Breve* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 698.

67 Siehe Wade (wie Anm. 17), S. 281–288.

68 Eduard Nielsen u. a., *Laurids Pedersen Thura's Højsangsparafrase 1640 og dens melodier*, in: *Hymnologiske Meddelelser* 17, Nr. 5 (1988), S. 199–253.

69 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*, Dresden 1861, Nachdr. Leipzig 2/1979 (= ders., *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* 1), S. 117.

70 David Schirmer, [...] *Poetische Rautengepüsch* [...], Dresden 1663, S. 47 f.

„... vndt ohngeschickt werde, in die junge Welt
vnd Neueste Manir der Music mich einzurichten.“

Heinrich Schütz und die jungen Italiener am Dresdner Hof 0

WOLFRAM STEUDE

Noch immer bedarf es der weiteren musikgeschichtlichen Aufarbeitung, um die Mitte des 17. Jahrhunderts als eine tatsächlich einschneidende Zäsur in der Musik nördlich der Alpen ins Bewußtsein zu heben. Auch in Zukunft wird dies darzustellen sein: In den Trümmern, die der Große Krieg hinterließ, versank eine ganze Epoche und eine neue brach mit einer Vehemenz an, die nicht nur die älteren Zeitgenossen damals verblüffte, sondern die auch heute den Musikhistoriker hochgradig zu fesseln vermag. Erstaunlicherweise fasziniert dieser Vorgang noch gar nicht lange die Musikgeschichtsschreibung. Noch vor wenigen Jahren war die Epochenwende in der Mitte des 17. Jahrhunderts im Europa nördlich der Alpen den Musikhistorikern in merkwürdig geringem Grade bewußt. Einige Zitate aus der Schütz und sein Umfeld betreffenden Literatur sollen dies belegen¹:

Joseph Maria Müller-Blattau betitelt seine 1926 erfolgte Edition der musiktheoretischen Traktate von Christoph Bernhard bekanntlich mit *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*². Der Herausgeber hat diese Titelformulierung in der zweiten Auflage 1963 beibehalten, relativierte sie jedoch im Vorwort. Dennoch bleibt für uns heute noch immer die Aufgabe, die sich in der zitierten Titelfassung verbergende Klischeevorstellung vom „Lieblingsschüler“ Schützens Christoph Bernhard, quasi als des „Sprachrohrs“ seines Lehrers Schütz, zu zerstören, was unmittelbar mit der Wende des mittleren 17. Jahrhunderts zusammenhängt.

Bruno Grusnick spricht in seinem MGG-Artikel über Christoph Bernhard 1949/1951 wiederholt von Bernhards Schaffenszeit als einer „Übergangszeit“ und von dem „mächtigen Erbe, das von Schütz in ihm weiterlebt“, neben dem sich allerdings „das italienische Rezitativ, die wachsende Kantabilität und vor allem die reichere Formenentwicklung der Carissimischen Kantate verarbeitet“ finde³. „Übergangszeit“ und das „mächtige Schützerbe“ sind Verlegenheitsformulierungen, die zum einen den musikgeschichtlichen Durchblick vermissen lassen, zum andern lediglich ein unbewiesenes Postulat darstellen. Auch hier steht im Hintergrund: Der namhafte „Schüler Heinrich Schützens“ Bernhard müsse seinem „Lehrer“ auf dem Fuß gefolgt sein. (Warum „Lehrer“ und „Schüler“ in Anführungszeichen stehen, wird weiter unten erläutert.)

1 Im folgenden werden Aussagen aus meinem Aufsatz *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographie*, in: SJB 12 (1990), S. 7–30, besonders S. 24–27, rekapituliert.

2 *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet u. hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel u. a. 2/1963.

3 Bruno Grusnick, Art. *Bernhard, Christoph*, in: MGG 1 (1949–1951), Sp. 1785–1789, hier Sp. 1788.

Irmgard Becker-Glauch schreibt 1962 in ihrem Artikel über Marco Gioseppe Peranda von diesem Dresdner Kapellmeister: „Sein nur in Vokalkompositionen erhaltenes Schaffen spiegelt im Bereich der Messen das Nachwirken der römischen Schule, in jenem der meist lateinischen geistlichen Konzerte Einflüsse von Schütz.“⁴ Worin solche vorgeblichen „Einflüsse“ bestanden haben könnten, wird nicht gesagt.

Aber auch aus Arbeiten jüngerer Datums geht die Vorstellung einer geradlinigen, von keinerlei Stilumbrüchen gestörten Weiterwirkung Schützens und seines Werkes hervor.

Wolfgang Osthoff spricht 1987 davon, daß die deutsche Musik durch Schütz „das Sprechen [...] gelernt“ habe und auf dieser Basis Bach und die Wiener Klassiker „dasjenige sagen konnten, was sie gesagt haben“⁵.

Joshua Rifkin zufolge „bewerbstelligte Schütz einen glatten Übergang von der Spätrenaissance zum mittleren Barock [...] Er verbreitete die neuesten italienischen Entwicklungen in den deutschsprachigen Ländern zu seiner Zeit [...]. In dieser Beziehung legte er das eigentliche Fundament, auf dem die Meisterwerke der deutschen geistlichen Musik des Spätbarock gebaut wurden.“⁶ Dem soll hier abermals widersprochen werden.

Zunächst aber lassen wir Heinrich Schütz selbst mit Zitaten aus Schreiben zu Wort kommen, die um und kurz nach 1650 verfaßt wurden, also aus jenen Jahren unmittelbar nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, in denen sich der angedeutete Wandel in der Kunst schlechthin, also auch in der Musik, bemerkbar zu machen begann.

I

Schütz schreibt⁷:

„Sintemal bey meinen hirnechst noch weiter abnemenden kräfte(n) (: wann mich Gott noch lenger leben lassen sollte :) es [mir] vielleicht geschehen vndt noch ergehen möchte (: Euer Churfürstliche Durchlaucht verzeyhen mir gnädigst, das ich dieses mit anführe :) wie einem, an einem Namhaftten ort wohnenden, mir wol bekandten nicht übel qualificirten Alten Cantor, welcher für etlicher zeit an mich geschrieben und mir höchlich geklagt hatt, das seine jungen Rathsherren mit seiner alten Manir der Music sehr übell zufrieden, vnd dahero seiner sehr gerne loos weren, Ihme dahero ausdrücklich auff dem Rat-hausse ins angesicht gesagt hetten, Ein dreysigkjähriger Schneider vnd dreysigkjähriger Cantor⁸ dienenet nicht mehr in die Welt, Wie es dann auch nicht ohne ist, das die junge Weldt die alten sitten und Manir bald pflaget überdrüssig zu werden und zu endern. Vndt ob ich wol deren keines von Euer Churfürstli-

4 Irmgard Becker-Glauch, Art. *Peranda, Marco Gioseppe*, in: MGG 10 (1962), Sp. 1033–1035, hier Sp. 1035.

5 Wolfgang Osthoff, *Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der Poetik Italiens*, in: SJB 2 (1980), S. 78–102, hier S. 97.

6 Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: New GroveD 17, S. 1–37; revidiert in: *The New Grove North European Baroque Masters*, New York 1985, S. 1–150, hier S. 111 (Übers. durch den Verf.).

7 In den folgenden Schütz-Zitaten wurden Abkürzungen aufgelöst und leichte Glättungen der Schreibweise vorgenommen. Der Text folgt im übrigen den Übertragungen für die Neuauflage der Schütz-Dokumente durch Manfred Fechner.

8 Gemeint sind die jeweilige Wirkungszeit, nicht die Lebenszeit, und der rasche Wechsel der Mode.

chen Durchlaucht Herrn Söhnen (: als meinen in allen gnaden mir wol zugethanen gnädigen Herren :) vermuthens binn, So könnte mir doch derogleichen von andern, auch wol von etlichen new ankommenden jungen Musicanten selbst wiederfahren, welche mit hindansetzung der alten gemeinlich ihre neue Manir, wie wol mit schlechtem grunde pflegen hervor zu ziehen. Vndt Herrn Hertzogen Johann Georgens Churprinzens Italianischer Eunuchus, Andrea Bontempi, Sich oftmals verlauten hatt lassen, das insonderheit auch von jugendt auff Er der Composition noch mehr als des Singens beflissen gewesen were, Sich auch aus eigener bewegung gegen mich erbothen, das auff mein begeren Er jedes mahl gerne für mich auffwarten und die Music dirigiren wolle.“ Schütz fragt, ob er dieses Angebot annehmen dürfe, das keine Mehrkosten verursachen würde, hält Bontempi nach in Venedig eingezogener Erkundigung für qualifiziert „wie er dann auch sonst in seinen anderen proceduren als Ein discreter höfflicher vndt verträglicher feiner junger mensch erscheint“⁹.

Mit seinem großen „Memorial“ vom 14. Januar 1651 an den Kurfürsten Johann Georg I., dem Begleitbrief zum dritten, dem Kurfürsten dedizierten Teil der *Symphoniae sacrae*, aus dem diese Zeilen stammen, wollte Schütz seine Entlastung mindestens durch die Versetzung in eine sogenannte „Hausbestallung“ erreichen, die ihn vom täglichen Hofdienst hätte befreien können. Schütz fühlte sich alt und machte hier – nicht zum ersten Mal – den Versuch, entlastet zu werden. In unserem Zusammenhang interessieren vor allem die Passagen über Giovanni Andrea Bontempi, der sich dem alternenden Kapellmeister als Substitut angeboten hatte, und die über den Wandel in der Musik, „die alte“ und „die neue Manir“. Bontempi war 1650 als junger Mann von etwa 25 Jahren in die seit 1639 existierende kurprinzliche Kapelle Johann Georgs II.¹⁰ nach Dresden gekommen, römische und venezianische Musikerfahrungen mitbringend.

Ob es reine Hilfsbereitschaft war oder ob Leitungsgelüste eine Rolle spielten, die ihn zu seinem Angebot veranlaßten, bleibe dahingestellt. Schütz war jedenfalls sympathisch berührt von diesem leitungserfahrenen und bescheidenen jungen Mann. Hatte er keinen Verdacht, daß dieser Italiener einer der ersten am Hofe sein würde, die jener „neuen Manier“ zum Durchbruch verhelfen, die in ihrer Neuigkeit weit über das hinausging, was Schütz im Zusammenhang des ganz natürlichen Generationskonfliktes an „den Jungen“ zu bemängeln hatte? Der moderne und ohnehin nach Italien orientierte Kurprinz hatte Bontempi ja gerade wegen seiner Erfahrungen unter Monteverdi und vor allem Rovetta engagiert. Daß er mit ihm weder einen besonders guten Kastraten – wiewohl dieser der erste seiner Art in Dresden war – noch einen genialen Komponisten in den Dienst genommen hatte, ändert nichts an diesem Umstand¹¹.

9 Schütz Gbr Nr. 77, S. 207–216, hier S. 214 ff.

10 Vgl. Wolfram Steude, Art. *Dresden*, in: MGG2, Sachteil 2, 1995, Sp. 1522–1534, hier 1532. Moritz Fürstenau (*Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*, Dresden 1861 [= ders., *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden 1*], Nachdr. Leipzig 1971, S. 24 f.) datiert die Gründung der Kurprinzenkapelle erst auf das Jahr 1641. Die ersten Musiker der 1638 neugegründeten kurprinzlichen Hofhaltung sind schon 1639 in den Dienst genommen worden. S. u. Anm. 30.

11 Der Verdacht drängt sich auf, daß der zweite, musikalisch ergiebiger Teil der Oper *Dafne* von Bontempi und Peranda (Dresden 1671 bzw. 1672) von letzterem stammt, vergleicht man beide Teile in der Druckausgabe: Giovanni Andrea Bontempi, Marco Gioseppe Peranda, *Drama oder Musicalesches Schauspiel von der Dafne*, hrsg. von Susanne Wilsdorf, Leipzig 1998 (= *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik II/2*).

Bontempis Angebot ist nur vor dem Hintergrund der immer mehr zerfallenden kurfürstlichen Kapelle zu sehen, der gegenüber die kurprinzliche Kapelle von Johann Georg II., die sicherlich schon um 1651 ab und zu den Kirchendienst für die sich permanent reduzierende, ja in ihrem Bestand gefährdete Kapelle¹² Schützens übernehmen mußte, systematisch aufgebaut wurde. Was lag näher, daß Bontempi, mit dem Schütz italienische Erfahrungen ausgetauscht haben mag, sich zur Leitung musikalischer Kirchendienste anbot?

Ein zweites Schriftstück von der Hand Schützens vom 26. Juni 1652 nimmt nach knapp anderthalb Jahren Bezug auf das Memorial von 1651, denn seitdem hatte sich an Schütz' höchst unbefriedigender Arbeit durch den katastrophalen Zustand der Kapelle nichts geändert. Bontempi wird ihn bis dahin nicht oder nur ganz unregelmäßig vertreten haben.

Schütz schreibt an den Hofmarschall Heinrich von Taube unter anderem folgendes:

„[...] was gestalt for anderthalb Jahren nunmehr Vnserm gnädigsten Churfürsten vnd Herrn (: bey damahliger offerirung Eines meines in Druck gekommenen neuen Werckleins :) Ich zugleich ein vnterthenigstes Memorial mit eingantwortet vnd nach weittläuffiger anführung meines von jugend auff fast mühseligen lebenslauffs wie auch meines nun herangekommenen alters vnd dahero abgenommenen kräfte (: zumahl auch die alten Musicanten alle verstorben, Ich davon alhier noch übrig vndt ohngeschickt werde in die junge Welt vnd Neueste Manir mich einzurichten :)“, und er bittet „umb gnädigste entnemung der würcklichen vnd allezeit gegenwertigen auffwartung vnd um verenderung meiner bestallung in eine Provision [...]“. ¹³

Auch hier interessiert neben dem Eindruck von Schützens angeschlagenem Lebensgefühl wieder der Passus von „der jungen Welt und neuesten Manier“. Schütz muß das Musizieren der kurprinzlichen Kapelle bei der Tafel und in der Kirche beobachtet haben. Soweit von ihr im „alten Stil“ musiziert wurde – wir besitzen leider keine Hoftagebuch-Berichte von der Musik der Kurprinzenkapelle vor ihrer Vereinigung mit der kurfürstlichen 1657 –, dürfte Schütz einverstanden gewesen sein. Daß solches auch geschah, ist in hohem Maße wahrscheinlich, denn in den Jahrzehnten unter Kurfürst Johann Georg II. zwischen 1657 und 1680 haben die immer zahlreicher werdenden Italiener am Dresdner Hof eine regelrechte Palestrina-Pflege betrieben¹⁴ – dies freilich unter einem völlig anderen Aspekt, als es der Schützens war. Aber dem neuen barocken „Concerten-Styl“ gegenüber, der sich in wesentlichen Elementen von dem seinen unterscheidet, mußte er mißtrauisch sein. Schütz bittet in dem Schreiben um die Umwandlung seiner Anstellung in eine Hausbestallung, die ihn, wie gesagt, vom

12 1651 bestand die kurfürstliche Kapelle noch aus 18 Mitgliedern, zwei Jahre darauf beschreibt sie Schütz als „gar gering“, wobei etliche Musiker sich wegen der Not nicht am Ort aufhielten (Fürstenaun, wie Anm. 10, S. 35 f., Schütz GBr, Nr. 86, S. 238).

13 Schütz GBr Nr. 84, S. 232–235, hier S. 232 f.

14 Vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Berlin 1961, S. 200. – Die Musikeintragungen der Dresdner Hoftagebücher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts müssen einer späteren vollständigen Mitteilung vorbehalten bleiben.

regelmäßigen Hofdienst befreit, ihm aber ein gewisses Gehalt und die weitere Zugehörigkeit zur Hofkapelle gesichert hätte.

Das dritte hier angeführte Schriftstück richtete Schütz am 21. August 1653, knapp fünfviertel Jahre nach dem soeben zitierten, an den Oberhofprediger Dr. Jacob Weller und den Geheimen Sekretär Christian Reichbrodt. Es markiert einen dramatischen Tiefpunkt in den für Schütz schlimmen ersten Nachkriegsjahren, nicht den letzten dieser Art! Und es endet mit einem Verzweiflungsaufschrei. Unser Interesse richtet sich wiederum vor allem auf die Aussagen Schützens zu Bontempi und sein Verhältnis zu ihm:

„Belangende sonst die von hochgedachten Churprintzen gemachte anordnung ümb Sontägliche abwe-
xelung der Music in der Schloskirche, So kann meinen hochgeehrten Herren deswegen ich nicht bergen,
was massen es mir als gleichwol einem alten vndt verhoffentlich nicht unverdienten mann fast verklei-
nerlich undt schmerzlich fürfallen will, an solchen Sontagen (: an welchen hie bevor zu Herrn Doctor
Hoen Zeiten nicht mir sondern dem Vicecapelmeister das Directorium obgelegen ist :) Ich mit des
Herrn Churprintzens Directore als einem 3 mahl jüngeren als ich, vndt hierüber castrirten Menschen,
ordentlich vnd stetig ümbwechseln vndt unter ungleicher vndt zum gueten theil vnverstendiger zuhör-
er vnd Richter urtheil mit ihm gleichsamb pro loco disputiren soll.“ Im Hinblick auf den Niedergang der
kurfürstlichen Kapelle und das unbeschreibliche Elend der Kapellmusiker schließt er mit den oft zitier-
ten Worten, daß er „dieses nur bezeuget haben will, das lieber den todt als lenger sothanen bedrenget
zustandt bey zu wohnen, Ich mir wünschen wolte“¹⁵.

Noch sind bei weitem nicht alle Aktenstücke im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden gefunden, die über die Gründe Auskunft geben können, weshalb Kurfürst Johann Georg I. seine, die kurfürstliche Kapelle, nach dem Kriegsende nicht wieder auf-
gebaut hat, sondern nicht nur Schütz im Ungewissen, vor allem die Kapellmusiker un-
bezahlt im Elend sitzen ließ. Schützens Protest gegen die bezeichnenderweise vom
Kurprinzen angeordnete Dienstteilung zwischen ihm als dem Kapellmeister der kur-
fürstlichen und Bontempi als dem der kurprinzlichen Kapelle hat mehrere Gründe:
Der hochangesehene alte Kapellmeister mit einem großen Namen wehrt sich gegen
seine Gleichstellung mit einem dreimal jüngeren Musiker, der noch ein unbeschriebe-
nes Blatt war. Seine abwertende Bemerkung, Bontempi sei obendrein ein kastrierter
Mensch, ist richtig, aber nicht fair. Sie spiegelt jedoch das allgemeine Entsetzen wider
über die Kastrierungspraxis, die wiederum ein Signum der italienischen Barockkultur
in ihrer hochgradigen Künstlichkeit ist. Von einiger Signifikanz ist aber Schützens
Weigerung, mit Bontempi vor einem unverständigen Publikum „pro loco zu disputi-
ren“. Was heißt das? Zunächst wohl „um den Platz streiten“, also um den Rang kämp-
fen. Wer aber in den Augen des unverständigen Publikums den höheren Rang ein-
nimmt, ist derjenige, der die modernere und besser ins Ohr fallende Musik macht.
Und das sind die jungen Italiener mit dem aus Venedig, sehr bald darauf und mit we-
sentlich höherer Intensität aus Rom importierten Hochbarock.

Die Situation um und nach 1650 war für Schütz in doppelter Weise bedrohlich:
Sein Alterungsprozeß, das Nachlassen der Kräfte wird von ihm deutlich registriert,
und just zu derselben Zeit muß er den Verfall der kurfürstlichen Kapelle und zugleich

15 Schütz GBr Nr. 86, S. 237–239.

die Heraufkunft einer völlig neuen Musik, deren Kunstcharakter er nicht begreift, in der sich entwickelnden kurprinzlichen Kapelle erleben.

Bontempis Erscheinen und Aktivität war aber nur Vorspiel zur eigentlich künstlerischen Italiener-Invasion. Die beginnt kurz darauf. Wies das von Fürstenau mitgeteilte Verzeichnis der Mitglieder der Kurprinzenkapelle von 1651¹⁶ noch drei Italiener auf (Bontempi als Komponist und Diskantist, Stefano Sauli als Bassist und ein Instrumentalist Severo), so setzte mit der Ankunft zweier hochbegabter junger Komponisten aus der römischen Carissimi-Schule, von Marco Gioseppe Peranda um 1653 und von Vincenzo Albrici etwas später, sowie fünf weiteren Instrumentalisten (die im Gefolge des Kurprinzen 1654 zur Taufe des ersten Kindes der Herzogin Magdalena Sybille, der vormdem verwitweten Kronprinzessin von Dänemark, nach Altenburg reisten¹⁷), also mit mindestens sieben weiteren italienischen Sängern und Instrumentalisten ein derart starker Schub ein, daß offenbar große Unruhe bei Hofe entstand. Aller Wahrscheinlichkeit nach anlässlich der Anwerbung von Marco Gioseppe Peranda und weiteren ungenannten Italienern schrieb Schütz einen Brief am 23. August 1653 an den Kurprinzen Johann Georg II. Darin heißt es:

„Euer Churprinzlichen Durchlaucht kan ich keinen umgang haben mit gegenwertigen meinem Unterthenigsten Memorial klagende zu berichten, was maßen ich täglich in mehr vnd mehr in erfahrung komme, wie das (: wegen Euer Durchlaucht aus Italia beschriebenen vndt in die Churfürstliche HoffCapell eingeführten Musicanten :) Von allerhandt Geistliche vndt weltliche Persohnen, nicht alleine vnterschiedliche wiederwertige Vrtheil gefallen, Sondern ich darneben innsonderheit mit meiner grösten befremdung vernemen mus, das für den Vhrheber vndt Rathgeber zu dieser Neurung ich gehalten vndt beredet werden will, wordurch ich mich dann, leider albereit in Vieler fürnemer Leute (: denen solche frembde Nationen vieleicht dergestalt nicht beliebig :) bößen concept vndt heimlichen Haß vermercket habe. Weill dan Eurer Hochfürstlichen Durchlaucht mein Vnschuldts vndt das um beschreibung¹⁸ einiger Persohn aus den itzo allhier vorhandenen Italianern, Ich die geringste wißenschaft niemals bekommen noch erlanget habe, genugsamb bekannt ist, die Vrheber solcher sache auch, welche mit Eurer Durchlaucht hieraus vertraulich communiciret, vndt hernacher gedachte Musicanten aus Italia abgeholt haben, vnverborgten seint“, so bittet Schütz den Kurprinzen selbst, ihn der Hoföffentlichkeit einschließ- lich dem Kurfürsten, insbesondere „dem Ministerio“, also der Hofgeistlichkeit gegenüber zu entlasten¹⁹.

Der Widerwille des Hofpersonals hatte sich offenkundig nicht nur an der als wider- natürllich empfundenen Kastration entzündet – ungeachtet der Bewunderung der „engelgleichen“, d. h. geschlechtslosen Kastratenstimmen –, sondern die lutherischen Hofprediger nahmen auch an der „Infiltration“ katholischer Italiener Anstoß, von Schützens eigener Abwehr der „neuen Manier“ ganz abgesehen. (Die Katholiken wurden nicht mehr gezwungen zu konvertieren, wie das noch im 16. Jahrhundert bei den am Hof beschäftigten Italienern, z. B. Antonio Scandello, der Fall war – und das an

16 Fürstenau (wie Anm. 10), S. 28 f.

17 Sächsisches Hauptstaatsarchiv (SHStA) Dresden, Oberhofmarschallamt I, Nr. 8: *Des Churfürsten zu Sachsen [...] Reisen [...] in Annis 1638, 1641, 1651 und 1654*, Bl. 467b. – Vgl. auch Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die musikgeschichtliche Rolle der Italiener am Dresdner Hofe*, in: Günther Stephan u. a. (Hrsg.), *Dresdner Operntraditionen 1*, Dresden 1985, S. 106–120 (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, 9. Sonderheft).

18 d. h. Verschreibung, Anwerbung.

19 Schütz GBr Nr. 88, S. 242–245.

dem führenden lutherischen Hofe im Heiligen Römischen Reich, dessen Oberhofprediger von Amts wegen neben den theologischen Fakultäten in Wittenberg und Leipzig eine Spitzenautorität in Lehre und Praxis war.) Wieso der Verdacht, daß speziell auf Schützens Initiative weitere Italiener außer Bontempi an den Hof geholt wurden, überhaupt entstehen konnte – Schütz weist ihn brüsk ab –, erklärt sich aus dessen Verbundenheit mit Christoph Bernhard, der, wie wir von Mattheson wissen, Peranda und weitere Musiker aus Rom abgeholt hatte²⁰.

Wenn wir Schütz glauben dürfen, geschah das ohne sein Wissen. Das aber läßt uns fragen nach dem Kontakt Schützens zu seinem Kontrapunktschüler Bernhard²¹ um 1653. Der scheint zu dieser Zeit nicht so eng gewesen zu sein, wie in den letzten Lebensjahren Schütz', zumal Bernhard sich kompositorisch vollkommen auf die Seite dieser italienischen Barockmusiker zu schlagen bereit war oder bereits geschlagen hatte. (Seine prägenden Carissimi-Anregungen wird er wohl erst bei seiner zweiten Romreise 1657 empfangen haben.) Bernhards Komponieren auf der Höhe seiner, der nachschützischen Generation beweisen seine *Geistlichen Harmonien* (Dresden 1665), die in den Jahren zuvor im Rahmen der Dresdner Hofmusik entstanden waren, das beweisen aber auch die „in stile antico“ geschriebenen kontrapunktisch-polyphonen Messen und seine (nicht mehr vorhandenen) motettischen Introiten²², in denen der „alte Stil“ ganz im Sinne barocker Stildramaturgie als kompositionstechnisches Mittel eingesetzt erscheint, um bestimmte feierliche, „sakrale“ und würdevolle Wirkungen und Eindrücke zu erzielen. Solches Verhältnis der vom damals modernen Barock ergriffenen Musiker zum alten reinen Kontrapunktstil, den sie selbstverständlich zu beherrschen hatten, unterscheidet sich grundlegend vom Kunstideal Schützens – und zahlreicher anderer vor und neben ihm –, das die Musik und deren Struktur als Abbild der kosmischen Ordnung begriff²³.

Christoph Bernhards Stilkategorisierungen, eine Ausdifferenzierung von Monteverdis „prima“ und „seconda prattica“, bezeugen die damals neue Handhabbarkeit unterschiedlicher Stile für unterschiedliche Zwecke²⁴.

Der Brief Schützens an den Kurprinzen enthält aber einen weiteren Passus von Interesse. Aus ihm geht hervor, daß Schütz' Verhältnis zu den neu angekommenen Italienern nach 1650 ein grundsätzlich anderes war als in all den Jahren davor, als er die Zügel in der Hand hatte und sich in freier Entscheidung für sie einsetzen konnte, was er, wie wir hinreichend wissen, immer wieder getan hat. Man denke an Carlo Farina in

20 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910 (Nachdr. Kassel u. a. 1969), S. 18.

21 Bernhards Unterricht bei Schütz dürfte sich lediglich auf „den Kontrapunkt“, d. h. das Kompositionshandwerk beschränkt haben. Siehe dazu weiter unten.

22 Schmidt (wie Anm. 14), S. 206.

23 Ob Schütz diesen grundlegenden Unterschied zwischen seinem Verständnis und dem etwa Marco Scacchis anlässlich seiner Zustimmung zu dessen Kontrapunkt-Beherrschung begriffen hatte? Vgl. seine zweite Stellungnahme im Scacchi-Siefert-Streit (Schütz GBr Nr. 69, S. 189): „Attamen unicum hoc confiteor, et protector, quod hoc simili modo (quo Dominus Marcus Scacchius in Cribro suo [ad] Dominum Syfertum) ego in juventute mea a bone memoriae Johanne Gabriele Preceptore meo quoque fuerim instructus ac institutus [...]“.

24 Müller-Blattau (wie Anm. 2), S. 18 f. passim.

den Jahren 1625 bis 1628, an dessen Nachfolger ab 1629, den 1631 verstorbenen Francesco Castelli, und an Agostino Fontana, den er 1647 als seinen Vizekapellmeister und eventuellen Nachfolger aus Kopenhagen nach Dresden holen wollte²⁵. Nun aber war es der Wille (und Kunstgeschmack) des Kurprinzen, der ihm das Szepter aus der Hand nahm. (Den alten Kurfürsten scheint dies alles nicht mehr interessiert zu haben.)

Schütz schreibt an den Kurprinzen weiter:

„Im vbrigen so betheüere Ich mit Gott, das mir an meinem orte, solch von Euer Hochfürstlichen Durchlaucht new angerichtetes Italianische Directorium Musicum, (: ob es gleich mir vndt andern Teutschen allhier mehr zur verkleinerung alß erhöhung vnserer qualiteten gereicht :) niemahls zuwieder gewesen ist, daßelbe ich auch vndt alles dasjenige was Euer Durchlaucht mit Ihrem Corpore Musico hinfüro weiter disponiren möchten, mir allzeit auch gefellig, vndt von mir vngetadelt vndt unverachtet bleiben soll [...]“²⁶.

Schütz betont seine absolute Loyalität gegenüber dem Kurprinzen, spricht aber offen aus, daß ihn und die deutschen Musiker der kurfürstlichen Kapelle das italienische Direktorium Bontempis und die wachsende Anzahl der italienischen Musiker schmerzen. Dabei dürfte es kaum um persönlichen Aversionen den Italienern gegenüber gegangen sein. Bontempi dedizierte später Schütz seine Komponier-Anleitung *Nova quatuor vocibus componendi Methodus* (Dresden 1660)²⁷ und Peranda zum Beispiel zitierte als Verbeugung vor dem eisgrauen Senior in seiner *Markuspassion* 1668 quasi wörtlich einige Takte aus Schützens *Matthäuspassion*²⁸.

Schützens Verhältnis zum Kurprinzen muß im Prinzip trotz der angeführten Italiener-Querelen ein recht gutes gewesen sein. Ob er dem jungen Johann Georg Musikunterricht gegeben hat, wissen wir nicht, scheint aber ganz unwahrscheinlich. Fest steht aber, daß er den ersten Teil der *Symphoniae sacrae* (Venedig 1629) dem Kurprinzen gewidmet hat und ihn, den kunstepfänglichen Knaben von 16 Jahren, damit auf die italienische Musikszene der ausgehenden 1620er Jahre hinwies²⁹. Da Johann Georg II. wegen des verheerenden Krieges in den 1630er Jahren keine Kavaliertour machen konnte, holte er sich die neueste italienische Kunst, die er in Italien selbst nicht hat erleben können, an seine Hofhaltung, die er nach seiner Hochzeit 1638 allmählich ausbauen konnte³⁰.

25 Schütz GBr Nr. 66, S. 183 ff.

26 Ebd. Nr. 88, S. 242–245, hier S. 243 f.

27 RISM B/VI/1, S. 167.

28 Wolfram Steude, *Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig*, in: DJbMw 1969, Leipzig 1970, S. 96–116, hier S. 107.

29 Vgl. den Wortlauf der lateinischen Dedikation in: Schütz GBr Nr. 31, S. 103 ff., SGA 5, NSA 13. – Daß Johann Georg II. schon als 16jähriger Interesse für die Künste zeigte, bezeugt Philipp Hainhofer in seiner Dresdner Reiserelation von 1629: „Der ältere Prinz, dem ich zur rechten saße, hatte gutte conversation mit mir von der mahlerey, den federrüssen, von der Musica, von kunstkammern vnd andern anmuthigen sachen.“ (Oscar Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofers Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901, S. 230.)

30 SHStA Dresden, Acta Bestellungen, Expectanz-Scheine, Besoldungen und Reverse belangende Anno 1601–1650, Vol. II, Loc. 4520, Bl. 195a: „Vorzeichnüs was wir vom dato der bestellung an nemlich vom Quartal crucis Anno 1639 bis itzo Reminiscere Ao 1642 an besoldung zu fordern. Und haben Ihre hochfürstliche Durchlaucht [= Johann Georg II.] Matthesen [= Weckmann], Jahrlch

Seine Ehrfurcht vor dem alten Schütz geht aus mancherlei Äußerungen hervor: Der Kurprinz selbst setzte sich wenige Wochen nach dem Empfang des eben zitierten Schützbriefes in einem ausführlichen Schreiben vom 30. September 1653 an seinen Vater für die Wiederherstellung der kurfürstlichen Kapelle ein, die anhaltenden Bemühungen Schützens seit 1645 dabei unterstützend³¹. Sodann ist es die Gewährung des Quasi-Ruhestandes unter Beibehaltung von Amtstitel und Auszahlung einer Lebensrente ab 1657, des weiteren der Auftrag an Schütz, eine neue Weihnachtshistorie 1660 zu komponieren³², die neue Schloßkapellengestaltung 1661/62, bei der Schützens Wunsch nach zwei der Orgel vorgelagerten kleinen Musikemporen berücksichtigt wurde³³, der Auftrag an Schütz, den *Becker-Psalter* zu revidieren und diesen selbst zum integralen Bestandteil der ebenfalls 1662 neu geordneten Hofgottesdienste zu machen³⁴, die regelmäßig stattfindenden Aufführungen seiner Passionen und sporadisch die anderer Schütz-Werke zwischen den Kompositionen Albricis, Perandas und weiterer damals moderner Barockmusik³⁵, schließlich aber Johann Georgs II. Anordnung, den uralt gewordenen Kapellmeister nicht in dessen eigenem Grab auf dem Friedhof der alten Frauenkirche, sondern in der auf kurfürstliche Kosten errichteten Gruft in der Frauenkirche mit einer Art Staatsbegräbnis beizusetzen³⁶ – dies alles spricht für ein freundliches und ehrerbietiges Verhältnis zwischen beiden.

200 fl. und ein kleydt genedigst bewilliget. Thut verfllossene 10 Quartal 500 fl. 2 Kleider.“ Philipp Stolle mit jährlich 170 Gulden und Friedrich Werner mit jährlich 150 Gulden waren die beiden anderen ersten kurprinzlichen Musiker. Der ältere und erfahrene August Tax kam erst 1641 dazu.

31 Fürstenau (wie Anm. 10), S. 33–35.

32 Vgl. den Passus im Titel der *Weihnachtshistorie* (Dresden 1664): „Auff gnädigste Anordnung Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. H. Johann Georgen des Andern [...]“ (SGA 1 u. 17; NSA 1).

33 Ein direkter Nachweis von Schützens unmittelbarer Einflußnahme auf die bauliche Neugestaltung der Dresdner Schloßkapelle durch Wolf Caspar von Klengel 1661/62 konnte bislang nicht gefunden werden, aber seine Mitwirkung an der Orgelepore mit zwei Orgelwerken in der Schloßkirche zu Zeitz 1663/64 legt eine solche auch für Dresden nahe. Ausschlaggebend dabei ist die bauliche Voraussetzung für das damals schon nicht mehr ganz aktuelle doppelhörige Musizieren, das für Schütz das Optimum des Musizierens schlechthin bedeutete. Vgl. auch den handschriftlichen Zusatz auf der Organum-Stimme seines *Schwanengesangs*, in dem Schütz die Aufführung seines „geringen werckleins“ auf den „beyden über dem Altar, beyden Einander gegenüber erbaueten zwey schönen Musicalischen Choren“ vom Kurfürsten erbittet (Heinrich Schütz, *Der Schwanengesang [...] für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo* SWV 482–494. Ergänzt u. hrsg. v. Wolfram Steude, Leipzig u. Kassel 1984 [= NSA 39], S. 275).

34 Vgl. die Vorrede zum *Becker-Psalter* 1661, in: Schütz GBr Nr. 103, S. 268 ff., SGA 16, NSA 6.

35 Schmidt (wie Anm. 14), S. 197; Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: SJB 4/5 1982/83, S. 9–18, bes. S. 17 f.; Mary E. Frandsen, *Albrici, Peranda und die Anfänge der Concerto-Aria-Kantate in Dresden*, in: SJB 18 (1996), S. 123–139, bes. S. 138; dies., *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680*, Ph. D. University of Rochester, N. Y., Ann Arbor 1998, Bd. 1.

36 Dazu zuletzt Wolfram Steude, *Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche*, in: SJB 20 (1998), S. 155–164.

II

Dennoch: Johann Georgs II. Kunstwelt und die seiner italienischen und italienisch geprägten deutschen Musiker war eine andere als die Schützens.

Es bedarf einer eingehenden Detailuntersuchung, inwiefern die eingangs zitierten Feststellungen des „glatten Übergangs von der Spätrenaissance zum mittleren Barock“ bei Schütz (Rifkin) bzw. des unmittelbaren „Einflusses“ Schützens auf die geistlichen Konzerte Perandas (Becker-Glauch) nicht zutreffen, nicht zutreffen können. Daß man dabei zum einen nicht um den von Curt Sachs eingebrachten Barockbegriff in der Musik³⁷ herumkommt, wiewohl er seitdem immer wieder in Frage gestellt worden ist, scheint mir deutlich zu sein. Und zum andern stellt sich die Aufgabe, konkret die Struktur der zur Debatte gestellten „neuen“ Barockmusik der nachmonteverdischen Italiener im Blick auf Tonalität bzw. Modalität, auf Taktqualitäten, auf Periodik, auf Satzstruktur bzw. Generalbaßverhalten, auf melodische Qualität der Oberstimme(n), auf ihren Gebrauch der Affekte, auf ihre Gestik, auf ihr Verhältnis zur vertonten Sprache, kurz: auf ihre ästhetische Beschaffenheit nicht nur zu untersuchen, sondern mit jener oft gleichzeitigen deutschen Musik des 17. Jahrhunderts zu vergleichen, also auch der Schützens, die davon noch unberührt war.

Zum Schluß dieser Ausführungen sei an einem Beispiel erläutert, was gemeint ist: Die Sätze des Schützenschen *Becker-Psalters* aus dem Jahre 1628 sind in der Dresdner Hofkirche sowohl in den Haupt- als auch den Nebengottesdiensten durch die Kantorei gesungen worden. Hoftagebuchnachweise vor 1657 gibt es nur sporadisch, danach häufiger und diese lassen auf eine solche mehr oder weniger regelmäßige Praxis schließen. Aber auch außerhalb des Dresdner Hofes ist die Erstfassung benutzt worden. Dafür legt der unveränderte Nachdruck Güstrow 1640 Zeugnis ab. Wie erwähnt und allbekannt erhielt Schütz später von dem 1656 zur Regierung gelangten Kurfürsten Johann Georg II. den Auftrag, den *Becker-Psalter* zu überarbeiten. Aus der neuen Druckausgabe von 1661 geht hervor, daß Schütz sowohl im Satz substantielle Veränderungen gegenüber der Erstfassung vorgenommen als auch eine Generalbaßstimme hinzugefügt hat³⁸. Beim Vergleich der melodischen und satztechnischen Veränderungen zwischen der zweiten und der ersten Fassung haben u. a. Carl von Winterfeld und Philipp Spitta Reflexionen darüber angestellt, ob und welche „Verbesserungen“ konstatiert werden können, sicherlich ausgehend von der Annahme, die Ausgabe letzter Hand müsse zwangsläufig die bessere sein³⁹. Die Kernfrage aber ist nicht die nach Verbesserungen, sondern die nach der verschiedenen Funktion beider Fassungen von 1628 und 1661. Vor allem die melodischen Umarbeitungen sowie die Hinzufügung des Generalbasses für den Organisten zielen ganz offenkundig auf die nunmehr durch Kurfürst Johann Georg II.

37 Curt Sachs, *Barockmusik*, in: JbP 26 (1919), S. 7–15.

38 Zum ganzen Komplex des *Becker-Psalters* vgl. in neuerer Zeit Werner Breig, *Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz*, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 22–49; Klaus-Jürgen Sachs, *Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-Psalters von Heinrich Schütz*, in: SJB 9 (1987), S. 61–84.

39 Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes 2*, Leipzig 1845 (Nachdr. Hildesheim 1966), S. 228 f.; Philipp Spitta in: SGA 16, S. VII.

1662 angeordnete Verwendung der Psalmstrophen-Vertonungen Schützens als Gemeindelieder⁴⁰.

Als solche sind sie aber nicht konzipiert. Von Ausnahmen abgesehen, die auch in neuere Gesangbücher eingegangen sind, sind die meisten der von Schütz geschaffenen Oberstimmen keine autonomen Melodien im Sinne des reformatorischen und nachreformatorischen Kirchenliedes und, wesentlich später, im Sinne des ausharmonisierten Generalbaßliedes, sondern sie sind Teile eines komplexen Zusammenhangs: Harmonisierung und Melodisierung der Textvorlagen sind an strikt eingehaltene Modalität gebunden und folgen sehr oft der Intention, Textinhalte (zumindest der jeweils ersten Strophe) melodisch und harmonisch sinnfällig zu machen. Es ist ein im Grunde motettisches Komponieren auf dem nicht-motettischen Feld des Kantionalsatzes. Gerade die inhaltscharakterisierende Komponente von Oberstimme und Satz und die reiche rhythmische Faktur führen zu liedfremden Wendungen, die die Integrierung der Becker-Psalmen, von den erwähnten Ausnahmen abgesehen, in den gottesdienstlichen Liedgesang der Gemeinde weitgehend blockiert haben – sieht man einmal von weiteren hindernden Elementen wie z. B. der poetischen Qualität der Becker-Texte ab.

Schütz erweist sich sogar in diesen schlichten Sätzen als Komponist des Zeitalters vor dem barocken Generalbaßkomponieren, das sich zwischen den beiden Spannungspolen Melodie und Baß bewegt. Eine autonome Melodieerfindung ist weitgehend nicht ausgebildet, weil offenkundig von Schütz nicht gewollt.

Die Entscheidung des Kurfürsten, die Schützenschen Becker-Psalmen zu Gemeindeliedern zu erklären und ihren derartigen Gebrauch in der neuen Gottesdienstordnung von 1662 festzuschreiben, war zwar gut gemeint, aber sachlich falsch. Was aber machen die Musiker aus italienischer Barockschule in folgerichtiger Fortsetzung der Umfunktionalisierung des *Becker-Psalter*s zum Gemeindegesangbuch durch die Dresdner Hofkirchenordnung von 1662, die deren Gebrauch auch in den Neben- bzw. Wochengottesdiensten vorsah, an denen die Kantorei nicht mitwirkte?

Christoph Bernhard erhielt wohl kurz nach seiner 1674 erfolgten Rückkehr aus Hamburg den Auftrag, das Dresdner Hofgesangbuch, dessen letzte Auflage 1656 erschienen war, zu revidieren und neu zu redigieren. Er übernimmt den gesamten *Becker-Psalter* Schützens nach der Auflage von 1661 in das offizielle Hofgesangbuch Dresden 1676⁴¹, aber nicht die vierstimmigen Sätze, sondern nur Oberstimme und bezifferten Baß. Das Druckbild und demzufolge die ihm entsprechende musikalische Praxis spiegeln dabei Generalbaßlieder vor im Sinne des barocken weltlichen wie geistlichen Liedkomponierens, wie es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allorts aufblühte, von dem es bekanntlich aber schon in der ersten Jahrhunderthälfte, z. B. bei Heinrich Albert, eindrucksvolle Beispiele gibt⁴². (Das Dresdner Exemplar der von Constantin Christian Dedekind, dem Schwager Bernhards, neu redigierten Auflage des Dresdner

40 Vgl. Schmidt (wie Anm. 14), S. 74–79.

41 DKL 1676¹¹.

42 Jüngst dazu: Klaus-Jürgen Sachs, *Heinrich Alberts Arien, oder „Die Würde der viel schönen Texte“ und die stilistische Vielfalt ihrer Vertonungen*, in: Wolfram Steude (Hrsg.), *Aneignung durch Verwandlung, Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Laaber 1998 (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 149–176.

Hofgesangbuchs, die 1694 unter dem Titel *Geist- und Lehrreiches Kirchen- und Hausbuch* [...] *nach Art vormals edierten Dresdnischen Hof-Gesangbuchs* erschienen ist⁴³, enthält gleichfalls den Schützchen *Becker-Psalter* in der Notierung von Oberstimme und Generalbaß. Diesem Abdruck schließt sich dann der im Weißenfesler Hofgesangbuch von 1712 an.)

Wir sind nur scheinbar von den jungen italienischen Musikern am Dresdner Hof nach der Mitte des 17. Jahrhunderts abgekommen, geht es doch um Symptome der Epochenzäsur nach dem Dreißigjährigen Krieg, die sich uns auch an der Eigenart des Schützchen *Becker-Psalters* und an dessen seltsamer Rezeption durch die italienisch-barock geprägte nächste Generation manifestiert. „Schütz sah für diese Psalmen [...] die Ausführung durch die Schulkantorei vor“ – gemeint ist die Zeitzer Kantorei etwa 1667 –, „gestand ein Mitsingen der Gemeinde zu, aber wohl nicht eine Demontage der Sätze zum gängigen Gemeindelied. Insofern dürfte er [...] eine Reduzierung des Werks auf Generalbaßsätze aus Diskant und beziffertem Baß, wie sie sein Schüler und Amtsnachfolger Christoph Bernhard für das kursächsische Gesangbuch (Dresden 1676) vornahm, schwerlich akzeptiert haben.“⁴⁴

Christoph Bernhard war ein sehr wichtiger Exponent der jüngeren Generation. Darf man ihn im engen und eigentlichen Sinn zu den Schülern Schützens in dem Sinne zählen, daß er im Schatten des großen Schütz sein künstlerisches Profil entwickelte, so, wie es die anfangs zitierten Ansichten suggerieren? Wir wissen aus dem späten Zeugnis Johann Matthesons, daß Bernhard in Dresden unter Schützens Anleitung „fleißig nach dem Praenestinischen Styl“ komponiert hat⁴⁵. Ihm brachte Schütz zwar das Komponierhandwerk bei, jedoch seine künstlerische Prägung dürfte er in Rom empfangen haben. Auch hier sind wir in biographischer Hinsicht vor allem auf Matthesons späte Auskünfte angewiesen.

Daß sich Bernhard tatsächlich in Italien aufgehalten hat, wird durch meine kürzlich gemachte Entdeckung in der Bibliothek des Evangelischen Predigerseminars in Wittenberg bestätigt. Dort liegt ein sehr gut erhaltenes Exemplar von Zarlinos *Istitutioni Harmoniche* der Auflage Venedig 1573 mit dem handschriftlichen Possessor-Eintrag „Sum ex libris Christophori Bernhardi“. Im Band finden sich Unterstreichungen und Marginalien, die noch näher untersucht werden müssen. Auf dem Vorsatzblatt des Bandes aber steht eine handschriftliche Eintragung mit Rötel: „Lodovico Zacconi da Pesaro“. Bernhard wird diesen Band in Italien antiquarisch erworben haben, der einstmals im Besitz des 1627 verstorbenen Augustiners und Verfassers mehrerer wichtiger musiktheoretischer Werke war⁴⁶. Der Wittenberger Band ist sicherlich durch die beiden Söhne Bernhards, Theodor und Christian, in die Wittenberger Universität gelangt, die dort studiert haben⁴⁷.

43 DKL 1694⁰².

44 Sachs (wie Anm. 38), S. 78.

45 Mattheson (wie Anm. 20), S. 17–22.

46 Zu Zacconi vgl. etwa den Artikel von Gerhard Singer in *New GroveD* 20, S. 611 f.

47 Mattheson (wie Anm. 20), S. 22. – Bislang unbekannt ist, daß Bernhard einen Bruder Jacob hatte, der gleichfalls Musiker (Geiger) war und 1655 sowie 1661 vergeblich versucht hat, Dresdner Kapellmitglied zu werden, aber an Herzog Rudolph August von Braunschweig-Lüneburg (1655) bzw. an

Auch Bernhards, des Carissimischülers, Versuch, die Becker-Psalmen Schützens durch „moderne“ Notierung als Generalbaßlieder in das neue Zeitalter hinüber zu retten, erhellt die musikalische Situation nach der Mitte des 17. Jahrhunderts: Die ins Land strömenden jungen italienischen Musiker und die ihnen vielfach sofort folgenden jungen Deutschen – Christoph Bernhard gehört vollkommen zu ihnen – schreiben eine Musik, die wir, was etliche Italiener anlangt, erst jetzt eigentlich entdecken. Was wir an dieser Musik in ihrer wunderbaren Klangsinnlichkeit, ihrer expressiven, oft exzessiven Gestik, ihrem Formsinn, und, für unser Beispiel wichtig, ihrer absoluten Melodie-Dominanz als positiv im Sinne einer damals neuen und markanten Stilprägung erkennen, das mußte für viele Angehörige der alten Generation, Schütz eingeschlossen, fremd, ja schockierend sein. Und es fehlt nicht an zeitgenössischen Verdikten über diese neue Musik sowohl von Fachmusikern als auch von musikalischen Laien, die ihre unmittelbaren Höreindrücke mitteilten.

Einer von diesen, Dr. Martin Geier, der kursächsische Oberhofprediger, ein gelehrter und sympathischer Mann, der Schütz die Leichenpredigt hielt und den „Lebenslauff“ des Sagittarius zusammenstellte, konnte es sich nicht versagen, in der Leichenpredigt die alte Kunst Schützens jener neuen italienischen Barockkunst entgegenzuhalten. Voller Zorn und mit Inbrunst die katholischen Autoren Jeremias Drexelius, Robert Bellarmin (beide Jesuiten) und Giovanni Battista Casalius zitierend, schreibt er: „Hieher gehöret, was sowohl von Alten als Neuen Kirchenlehrern geklaget worden über die ungeistlichen, tändlerlichen, ja lächerlichen Singarten und music, so man in den Kirchen manchmahl zu hören bekömt, da gewiß, so einer mit verbundenen Augen dahinein were geführet worden, er gäntzlich dafür halten sollte, er wäre auf einen theatro, da man ein ballet tantzen oder eine comoedie spielen werde.“ Dann heißt es später, man solle „gantz ferne wegtreiben die weichlichen und unserm Besten oder ernsthaftten verstande gantz schädlichen melodeien, als welche mit bösen verkünstelten brechungen oder biegungen der stimme zu wollüstigen und faulen üppigkeiten uns verleiten“, und weiter: „Verzeihet mir, ihr Herren Musici: ietzt herschet in der Kirche gar eine span=neue sing=art, aber ausschweiffig, gebrochen, tändlerlich, und gar im wenigsten andächtigt; mehr reimet sie sich zum theatro und tantzplatz, als zur Kirche. [...] Denn was ist diese neue hüpfperliche manier zu singen anders, als eine comoedia, da die sänger die agirende personen seyn, deren bald einer, bald zween, bald alle miteinander heraus tretten, und mit gebrochenen stimmen durcheinander reden? Itzt hat einer das maul alleine, bald folgen die andern hernach und überschreien ihn [...]“.⁴⁸ Entkleidet man diese drastischen Aussagen ihres moralisierenden und pejorativen Charakters, so entdecken wir in ihnen eine Morphologie des Musikbarock in nuce.

Schütz fühlte sich nach 1650 vom Kurprinzen und einer neuen Musikergeneration, vor allem aber von einer neuen italienischen Kunstgesinnung überholt, ja überrollt –

Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1661) weiter empfohlen wurde. (SHStA Dresden, Loc. 8753, Verwendungen für Musiker, Maler, Gelehrte 1651, Bl. 22^{a-b} und 77^{a-b}).

48 Martin Geier, *Die köstlichste Arbeit / aus dem 119. Psalm V. 54 [...] bei Ansehnlicher und Volckreicher Leichbestattung / des weiland Edlen / Hoch-Achtbaren / und Wohlgelehrten / Herrn Heinrich / Schützens [...]*, Dresden 1672 (Sächsische Landesbibliothek Dresden-MB 1228,1 R, Bl. E-E³), auszugsweiser Abdruck bei Fürstenau (wie Anm. 10), S. 239–242.

und das in einem für ihn krisenhaften physischen und psychischen Zustand –, so daß sich auch von daher die knapp zehnjährige Schaffenspause (zwischen den *Symphoniae sacrae* III, 1650, und der Erstfassung der *Weihnachtshistorie*, 1660) erklärt. Dann aber, als er längst das Feld den Italienern Bontempi, Albrici, Peranda und dem ihm eng vertrauten „Wahl-Italiener“ Christoph Bernhard überlassen hatte – weitere seien hier nicht genannt –, beflügelte ihn neue Energie zu seinem großartigen, den aktuellen Auseinandersetzungen über die „rechte“ Musik enthobenen Altersschaffen.

Die Schaffenspause von 1650 bis 1660 ist eine Zeit, in der Bach sich intensiv mit der italienischen Musik auseinandersetzte. Er studierte die Werke von Vivaldi, Corelli, Monteverdi und anderen italienischen Komponisten. Diese Studien beeinflussten seine spätere Musik, insbesondere die Entwicklung der Violinpartien in seinen Konzerten und Sinfonien. Die Schaffenspause ist also eine Zeit der intensiven Auseinandersetzung mit der italienischen Musik, die Bach in seiner späteren Musik verarbeitet hat.

Die Schaffenspause von 1650 bis 1660 ist eine Zeit, in der Bach sich intensiv mit der italienischen Musik auseinandersetzte. Er studierte die Werke von Vivaldi, Corelli, Monteverdi und anderen italienischen Komponisten. Diese Studien beeinflussten seine spätere Musik, insbesondere die Entwicklung der Violinpartien in seinen Konzerten und Sinfonien. Die Schaffenspause ist also eine Zeit der intensiven Auseinandersetzung mit der italienischen Musik, die Bach in seiner späteren Musik verarbeitet hat.

Scheidemann oder Tunder?

Echtheitsprobleme bei sechs Choralfantasien in den Pelpliner und Zellerfelder Orgeltabulaturen

KLAUS BECKMANN

I

Die Kenntnisse im Bereich der Tabulatur-Überlieferung sind in den letzten Jahren in sehr erfreulichem Maße gewachsen. 1993 konnte das „Rätsel der 'nicht entzifferten Aufzeichnungen'“ im Nachlaß Albrecht Dürers gelöst werden¹. Dabei handelt es sich um fünf fragmentarische Tastensatz-Studien in Buchstabennotation von der Hand des Nürnberger Altmeisters aus den 1510/20er Jahren, die nach aktuellem Erkenntnisstand als der früheste Beleg für die Existenz der sogenannten „Neueren deutschen Orgeltabulatur“ gelten dürfen – bisher hatte man dieses fehlende Glied in der Kette der notationsgeschichtlichen Phasen für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zwar vermutet, materiell jedoch nicht nachweisen können. Die verschollen geglaubte „Olivaer Orgeltabulatur“ (1619) ist 1988 in der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften in Vilnius wiederentdeckt worden². Im selben Jahr berichtete Katrin Kinder über *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann (Betrübet ist zu dieser Frist, drei Variationen, 1630)*³. Die Wolfenbütteler Handschrift enthielt darüber hinaus weitere Tabulaturen: *Der 128. Psalm a. 5. H. J. Br.*⁴, die beiden Choralbearbeitungen *Wan nun mein Stundtlein vorhanden ist* (1624) und *Christ vnser Herr zum Jordan kwam* (1625) von Hieronymus Praetorius sowie den Versus-Zyklus *Von allen Menschen abgewandt* (1624) von Jakob Praetorius (II)⁵. Zwar nicht mehr als Tabulatur, aber (was mit Sicherheit zu unterstellen ist) als Übertragung einer ursprünglichen Tabulaturquelle trat schließlich noch eine von der Hand Johann Christoph Bachs, des ältesten Bruders von Johann Sebastian Bach, stammende Notenhandschrift von Buxtehudes *Praeludium g-Moll BuxWV 148* in den Gesichtskreis der Forschung⁶. Aufs Ganze gesehen, darf man also durchaus von einem recht bedeutenden Quellenzuwachs sprechen.

- 1 Manfred Hermann Schmid, *Dürer und die Musik. Das Rätsel der „nicht entzifferten Aufzeichnungen“ im schriftlichen Nachlaß*, in: *Mf* 46 (1993), S. 131–156. Zur Identifizierung der Tabulatur 4 vgl. ebd., S. 466 (Mitteilung von Klaus Beckmann).
- 2 Jan Janca, *Utwory zoliwskiej tabulatury organowej* [Stücke aus der Olivaer Orgeltabulatur], Gdansk 1992.
- 3 Katrin Kinder: *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann*, in: *SJb* 10 (1988), S. 86–103.
- 4 Vgl. Ibo Ortgies, *Die Wolfenbütteler Handschrift „Der 128 Psalm a. 5. H. J. Br.“. Ein Autograph Matthias Weckmans?*, in: *Concerto* 10 H. 89 (1993/94), S. 22–31.
- 5 Erstdrucke, hrsg. durch den Verf.: *Hieronymus Praetorius, Sämtliche Orgelwerke 1*, Moos am Bodensee 1994; *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister [...]*, Moos am Bodensee 1994 (Jacob Praetorius).
- 6 Hans-Joachim Schulze, *Bach und Buxtehude. Eine wenig beachtete Quelle in der Carnegie Library zu Pittsburgh/PA*, in: *BJ* 77 (1991), S. 177–181.

Hinzu kommen Untersuchungen, die eine Neubewertung bereits bekannter Quellen mit einschließen. Zu nennen wären hier die Arbeiten von Pieter Dirksen über die Tabulatur Lynar B27 sowie die Echtheitsdiskussion in bezug auf Sweelinck und Johann Praetorius⁸ bzw. Heinrich Scheidemann⁹ im Zusammenhang mit den Handschriften Lynar A 1 und Clausthal-Zellerfeld Ze 1. Weitere Echtheitszweifel richten sich auf zwei musikalisch höchst gewichtige Choralfantasien über *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott*, die in den Pelpliner Orgeltabulaturen unter der Autorangabe „H.S.M.“ (= Heinrich Scheidemann) überliefert sind, aus stilkritischen Erwägungen jedoch für Franz Tunder in Anspruch genommen werden¹⁰. Beide Problemfälle sollen im Folgenden erörtert werden.

Bei den 1957 durch Adam Sutkowski in der Bibliothek des Priesterseminars zu Pelplin (Polen, 50 km südlich von Danzig) wiederentdeckten Tabulaturen handelt es sich um sechs Bände, die in der ehemaligen Pelpliner Zisterzienserabtei von Felix Trczinsky (um 1580–1649) mit zeitgenössischen Vokal- und Instrumentalkompositionen in Tabulturnotation gefüllt worden sind (geistliche und weltliche Chorsätze, Ensemble-Canzonen). Nach Trczinskys Tod hat eine andere Hand – vermutlich in der Zeitspanne zwischen 1650 und 1690 – in drei Bänden (Signatur: 304–306) leere Seiten mit einem „abgesetzten“ Chorsatz¹¹ sowie mit zwölf Orgelwerken beschriftet, und zwar mit Choralbearbeitungen (ein Versus-Zyklus, drei Orgelchoräle, acht Choralfantasien) von „Ewaldt“ [Hintz] (1), Nicolaus Hasse (4), Scheidemann (5) und Tunder (2). Besonders auffällig ist dabei die Tatsache, daß das Repertoire dieses Nachtrags ein absolut protestantisches Profil aufweist: Die genannten Komponisten amtierten als Organisten von Kirchengemeinden lutherischer Konfession in Danzig, Rostock, Hamburg und Lübeck, und bearbeitet wurden ausschließlich Kernlieder der Reformation (*Allein Gott in der Höh sei Ehr; Allein zu dir, Herr Jesu Christ; Christ lag in Todesbanden; Ein feste Burg ist unser Gott; Gott der Vater wohn uns bei; Jesus Christus, unser Heiland; Komm, Heiliger Geist, Herre Gott; Was kann uns kommen an für Not*). Wieso dieses spezielle Repertoire ausgerechnet in eine

7 Pieter Dirksen, *Sweelinck's Opera dubia. A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: TVNM 36 (1986), S. 80–135.

8 Klaus Beckmann, *Der Fall „Johan. P.“. Die Rehabilitierung des Hamburger Nicolai-Organisten Johann Praetorius († 1660) und ihre Folgen für das Orgelœuvre Jan Pieterszoon Sweelincks*, in: *Der Kirchenmusiker* 41 (1990), S. 16–22 (Replik von Pieter Dirksen ebd., S. 172–180) u. 42 (1991), S. 95–101. Vgl. auch Klaus Beckmann, *De zaak 'Johan. P.'. De rehabilitatie van Johann Praetorius († 1660), organist van de Hamburgse Nicolaïkerk, en de consequenties ervan voor het orgelœuvre van Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: *Het Orgel* 85 (1989), S. 459–462, 86 (1990), S. 3–6, 478–483, u. 87 (1991), S. 41–50 (Replik von Pieter Dirksen ebd. 86 [1990], S. 279–286, u. 87 [1991], S. 41–50). – Vgl. außerdem Klaus Beckmann (Hrsg.), *Johannes Praetorius. Sämtliche Orgelwerke 1, 14 Choralbearbeitungen, 2 Psalmbearbeitungen, 1 Liedbearbeitung*, Singen 1995.

9 Klaus Beckmann, *Der Fall „Johan. P.“ (II). Die Rehabilitierung des Hamburger Nicolai-Organisten Johann Praetorius († 1660) und ihre Folgen für das Orgelœuvre Heinrich Scheidemanns*, in: *Der Kirchenmusiker* 41 (1990), S. 215–222.

10 Ein erster Hinweis auf die Verfasserfrage findet sich bei Klaus Beckmann, *Echtheitsprobleme im Repertoire des hanseatischen Orgelbarocks*, in: *Ars Organi* 37 (1989), S. 150–162, hier S. 159 (Anm. 45). Vgl. auch unten Anm. 19.

11 *Wer sein Vertrauen auf zeitlich Gut p. Johan: Eccard p.* Eine Identifizierung der Vorlage ist bisher nicht gelungen.

Quelle klösterlicher Provenienz aufgenommen worden ist, bleibt ein Rätsel – ob die Neugierde eines Klosterorganisten auf die avantgardistische Literatur der Konkurrenz ihn einen Blick über den Zaun der Obödienz hat werfen lassen oder ob sich hier Reminiszenzen eines Konvertiten niedergeschlagen haben, kann zum Glück nicht das unschätzbare Verdienst jenes Unbekannten schmälern, dem diese Überlieferung zu verdanken ist. Mirosław Perz vermutet, „daß die Tabulatur sich in dieser Zeit“, gemeint ist die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, „in einem unbekanntem protestantischen Milieu Pommerns“ befunden habe¹². Eine weitere Möglichkeit, die Herkunft des Pelpliner Repertoires zu erhellen, bietet – zumindest fakultativ – eine jüngst durch Imme Tempke beigebrachte Information. Mit Schreiben vom 2. März 1661 bittet der Rostocker Marienorganist Nicolaus Hasse den Kirchenrat um Urlaub und Übernahme der Reisekosten, damit er seinen zehnjährigen (!) „Sohn bey 2 Organisten, dieß bey Herrn Scheidemann und Herrn Tunder in Hamburg und Lübeck, bey ein jeglichen ein 14 Tage“¹³ unterrichten und mit einem Gutachten ausstatten lassen könne, um auf diese Weise die Nachfolge im Organistenamt an St. Marien in Rostock bereits rechtzeitig sicherzustellen. Damit sind Spekulationen Tür und Tor geöffnet¹⁴, viel wesentlicher sind jedoch die kritische Prüfung und Nutzbarmachung des ungewöhnlichen Pelpliner Traditionsgutes.

Adam Sutkowski informierte die Öffentlichkeit 1961 in einem Zeitschriften-Aufsatz und 1962 durch den MGG-Artikel *Pelpliner Orgeltabulatur*¹⁵ über Inhalt und Bedeutung seiner Wiederentdeckung. Den größten Teil des nachgetragenen Orgelrepertoires legte er als 1965 bzw. 1967 erstmals im Druck vor¹⁶, zusätzlich erschien ein komplettes Faksimile¹⁷. Leider erfüllt die Neuausgabe der Orgelwerke nicht einmal die Norm bzw. Minimalforderung einer einfachen Wiedergabe des Quelltextes, geschweige denn den Anspruch einer textkritischen Prüfung, so daß der Benutzer den Eindruck einer völlig fehlerhaften, insgesamt korrumpierten Überlieferung gewinnen muß. Zusammen mit einer ungerechtfertigt negativen Beurteilung der Pelpliner Tabulturen in der Literatur¹⁸ dürfte

- 12 Mirosław Perz, Art. *Pelpliner Orgeltabulatur*, in: MGG2, Sachteil 7, Kassel u. Stuttgart 1997, Sp. 1542.
- 13 Zitiert nach Imme Tempke, *Neue Erkenntnisse über das Leben und Wirken von Nicolaus Hasse und anderen Organisten aus seiner Familie*. Referat, gehalten auf dem Kolloquium zur mecklenburgischen Musikgeschichte des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Rostock 24.–27.9.1997, Typoskriptkopie, S. 12 (Druck in Vorbereitung).
- 14 Hat Hasse, selbst mit vier Stücken in der Tabulatur vertreten, das Pelpliner Repertoire vermittelt? War Rostock das „unbekannte protestantische Milieu Pommerns“? Ist 1661 terminus ante quem (non) für Entstehung und Aufzeichnung des Repertoires?
- 15 Adam Sutkowski, Art. *Pelpliner Orgeltabulatur*, in: MGG 10, Kassel u. a. 1962, Sp. 1010 f.; ders. u. Oscar Mischiati, *Una preziosa fonte manoscritta di musica strumentale: L'intavolatura di Pelplin*, in: *L'Organo* 2 (1961), S. 53–72.
- 16 Jerzy Golos u. A. Sutkowski (Hrsg.), *Keyboard Music from Polish Manuscripts*, Vol. 1, *Organ Chorales by Nicolaus Hasse & Ewaldt*, Vol. 2, *Organ Chorales by Heinrich Scheidemann & Franz Tunder*, American Institute of Musicology 1965 u. 1967 (= CEKM 10, 1 u. 2).
- 17 Adam Sutkowski u. a. (Hrsg.), *The Pelplin Tablature*. Facsimile, Teil 1–6, Graz u. Warschau 1964–1965 (= *Antiquitates Musicae in Polonia* 2–7).
- 18 Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3), S. 15 f. Die in Pelplin vorhandene Bearbeitung *Jesus Christus | pro 3 Clav: | H. S. M.* (Sign. 306; fol. 140^r–144^r) wird nicht erfaßt. – Breigs Hypothese, *Allein zu dir* und *Ein feste Burg* gingen „auf [...] nicht erhaltene Chorbearbeitung(en) Scheidemanns“ zurück (ebd.), erweist sich bereits nach der textkritischen Rückge-

die absolut mißlungene Edition mit dazu beigetragen haben, daß eine Beschäftigung insbesondere mit den beiden Choralfantasien *Allein zu dir* und *Ein feste Burg* lange Zeit unterblieben ist. Wie sich herausgestellt hat, lassen sich die zweifellos vorhandenen Textverderbnisse der Quelle jedoch durch Anwendung textkritischer Methoden sachgerecht verbessern, so daß schließlich wieder die aller Wahrscheinlichkeit nach zutreffende Urgestalt der Werke greifbar wird¹⁹. Nachdem somit das Problem der authentischen Werkgestalt als gelöst betrachtet werden kann, steht nun die Verfasserfrage bei beiden Choralfantasien zur Erörterung an.

Die Pelpliner Tabulatur nennt klar und deutlich „H. S. M.“, das heißt Heinrich Scheidemann, als Komponisten beider Choralfantasien. Zweifel an dieser Angabe entstehen jedoch, wenn Augen und Ohren des Betrachters den textkritisch neu erschlossenen Quelleninhalt mit dem bisher bekannten Bestand an Orgelwerken Scheidemanns vergleichen und dabei deutliche Abweichungen strukturell-stilistischer Art gegenüber dem üblichen „Scheidemann-Bild“ erkennbar werden, die sich nicht mehr als Normvarianz tolerieren lassen²⁰. Bevor jedoch solch weitreichende Überlegungen vertieft werden, sollen zunächst die Werke selbst in ihren wesentlichen Erscheinungsformen beschrieben werden.

*Allein zu dir, H[err] Jesu [Christ] pro 2 Clav: H. S. M.*²¹

Der Cantus firmus (Wittenberg 1541) weist als Grundriß die Barform auf, bestehend aus zweizeiligem Stollen (Zeile 1–2), Gegenstollen (Zeile 3–4) und fünfzeiligem Abgesang (Zeile 5–9).

winnung der originalen Werkgestalt (und vollends nach der Diskussion der Verfasserfrage) als ungerichtet.

19 Neuedition (und Zuweisung an Tunder) durch den Verf., *Franz Tunder, Zwei Choralfantasien, Allein zu dir, Herr Jesu Christ, Ein feste Burg ist unser Gott*, Wiesbaden 1991.

20 Für die Verfasserschaft Scheidemanns plädiert Michael Belotti, *Die Choralfantasien Heinrich Scheidemanns in den Pelpliner Orgeltabulaturen*, in: *SJb* 14 (1992), S. 90–107. Vgl. ferner Belottis Rezension der Ausgabe des Verf. (wie Anm. 19) in: *Ars Organi* 41 (1993), S. 109 f. – Belottis Ausführungen basieren auf dem traditionellen Scheidemann-Bild, das z. B. das essentielle Kriterium „konzertierende Satzgestaltung“ überhaupt nicht kennt und eine stilkritische Differenzierung bei den neun Magnificat-Kompositionen nicht vornimmt. Immerhin wird der gravierende Unterschied zwischen Scheidemanns *Jesu Christus, unser Heiland* und den beiden Pelpliner Fantasien hervorgehoben: „Doch bleibt noch eine Schwierigkeit bestehen, die aus den verschiedenen Grundhaltungen der unter Scheidemanns Namen überlieferten Choralfantasien resultiert. *Jesu Christus unser Heiland* [...] ist noch wesentlich von der Choralmotette bestimmt. Die Pelpliner Fantasien zeigen dagegen einen ausgesprochen solistischen Zugriff. Die Hinwendung von der vokalen zur instrumentalen Tonsprache ist noch entschiedener vollzogen [...]. In der Tat finden sich viele der genannten Merkmale in den Choralfantasien Tunders wieder. [...] die Magnificat-Bearbeitungen [...] zeigen [...], daß die Elemente der freien Durchführungstechnik schon bei Scheidemann vorhanden sind: in den zweiklavierigen Bearbeitungen des dritten und sechsten Tons, vor allem aber in der allein stehenden Fantasie über den VIII. Ton“ (*SJb* 14, S. 106 f.). Wie man sieht, führen die Rückgriffe auf genau diejenigen Magnificats, die in der hier vorgelegten Studie für Tunder beansprucht werden (s. Punkt II), zum Festhalten an Scheidemann. Belottis Ansicht, Scheidemann verfüge „über einen beträchtlichen Fundus von Bearbeitungstechniken und Kolorierungsfiguren, aus denen er nach Belieben auswählen konnte“ (ebd.), kann in Anbetracht unserer Analyse und der wahrlich kategorialen Differenzen nicht als zutreffend gelten.

21 T. 1–64 des Stückes sind im Notenbeispiel 1 auf S. 94–96 wiedergegeben.

Phase I (Takt 1–16). Tenor und Alt bilden gleich zu Beginn eine Fuga ad minimam, wobei sich dieser Begriff eher auf die Einsatzfolge als auf die C.-f.-Substanz bezieht, die nur rudimentär und zudem durch Vorschlag-Schleifer koloriert erscheint. Bereits nach anderthalb Takten setzt der Diskant ein, nach weiteren anderthalb Takten als letzte Stimme der Pedalbaß, hier weniger in imitativer als vielmehr in harmoniestützender Funktion. Die dreischichtige Anlage – kolorierter Diskant auf dem Rückpositiv, Alt und Tenor auf einem anderen Werk (Organo), Pedalbaß – entspricht dem für die Norddeutsche Orgelschule charakteristischen, von Breig als „monodisch“ bezeichneten Satztyp²². Auffälligerweise vermeidet jedoch diese Kopffexposition geradezu eine regelkonforme Darbietung der Choralzeile mit den gebotenen Spatia temporis (Abstände zwischen den Einsätzen) und vor allem mit dem Diskant als zuletzt einsetzender, nämlich c.-f.-tragender Stimme. Statt der Entfaltung einer sich selbst genügenden Satzkunst – Monteverdis Kategorie der prima prattica kommt in den Blick – zielt der Komponist hier primär auf Ausdruck, Klangfreude, was die Ornamentierung ebenso verdeutlicht wie die (nebensächliche) disproportionale Einsatzfolge, die ganz im Dienste der (hauptsächlichen) Präsentation des Canto colorato steht – geradewegs im Sinne der seconda prattica Monteverdis²³. Die Präsentation des gesamten Stollens (Zeile 1 und 2) erfolgt einheitlich in monodischem Satz.

Phase II (Takt 16:4²⁴–24:2). Schlagartig ändert sich das bislang in Halben pulsierende musikalische Geschehen mit dem Beginn der Durchführung des Gegenstollens (Zeile 3: „Ich weiß, daß du mein Tröster bist“). Kurzatmige Imitationen fallender Quartan (A, T, B) markieren einen Bewegungsimpuls in Achtelwerten, der sich im Diskant fortsetzt bzw. zu einem Vier-Achtel-Motiv mit Zick-Zack-Profil verdichtet, dessen Sequenzierung (dreimal aufwärts, modifiziert zweimal abwärts) einen Bogen wölbt, der sich als viertaktiger Vorspann zum C.-f.-Eintritt in Takt 20:3 erweist – höchst ungewöhnlich im Ausdruck, in der Faktur wie auch in der Dimension; auffallend die Einbeziehung des an sich dem C. f. vorbehaltenen Diskants in das Motivspiel des Vorspanns. Die ständige Präsenz der Achtelsprünge hat einen Umschwung in bezug auf den Grundpuls bewirkt. Statt des bisherigen Minima-Pulses baut sich eine Viertel-Folge als Grundpuls auf, anders ausgedrückt: Es hat ein Wechsel vom Zwei-Halbe-Takt zum Vier-Viertel-Takt stattgefunden (der Parameter Tempo bleibt davon unberührt). Nicht genug: Kaum hat sich das C.-f.-Zitat (Anfang von Zeile 3) in der neuen Viertel-Bewegung stabilisiert, wird der Hörer erneut mit einer verschnellerten rhythmischen Modifikation des Zeilenschlusses („mein Tröster bist“) konfrontiert, die unmittelbar darauf (samt Begleitsatz) in der Unteroktave wiederholt wird. Abschließend wird der Zeilenschluß noch einmal, gleichsam in plakativer Vergrößerung, im Diskant präsentiert – als wolle der Komponist den irritierten Hörer wieder versöhnen.

22 Breig (wie Anm. 18), S. 34.

23 Vgl. Monteverdis Vorrede zu *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venezia 1605, sowie die *Dichiaratione* seines Bruders Giulio Cesare in den *Scherzi musicali a tre voci*, Venezia 1607. Beide Texte sind abgedruckt und übersetzt bei Susanne Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musikalischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien 2), S. 128–143.

24 Abgekürzte Schreibweise für T. 16, 4. Taktzeit ff., an der im weiteren festgehalten wird.

Anders als zu Beginn der Choralfantasie sind bei der Bearbeitung des Gegenstollens andere Kräfte am Werk, ob man nun auf die Struktur oder auf den Ausdruck achtet: Die ausgreifende Gestik des Zick-Zack-Motivs signalisiert mitreißenden Schwung, Affektdarstellung, Dramatisierung des Tastensatzes. Hier kommt jener große stilistische Umbruch zum Vorschein, der die Entwicklung der europäischen Musik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geprägt hat. In der Terminologie des Michael Praetorius ausgedrückt, wäre der traditionelle Stil „vff rechte Orlandische Motetten“ vom neuen Stil des „Concert(s) uff Madrigalische Art“ zu unterscheiden²⁵. In diesem Sinne zeigt der Komponist von *Allein zu dir* die Neuerungen der „Madrigalischen Art“ bzw. des „Concerts“. Gerade der Wechsel des Pulses (z. B. von 2/2 zu 4/4) bzw. der „Deklamationseinheit“ („mixto genere“²⁶) verleiht dieser Choralfantasie das unverwechselbare moderne Profil.

Phase III (Takt 24:2–40:3). Zeile 4 („kein Trost mag mir sonst werden“) wird zunächst in dreistimmigem Manualsatz vollständig vorgestellt (Takt 24:2ff.), wobei die Vorausimitation des Alts bereits jene charakteristischen Accenti und Superjectiones aufweist, die ebenfalls den Zeilenanfang des Diskants profilieren. Nach dieser „Pflichtexposition“ der gesamten C.-f.-Zeile wird sodann der Diskantbeginn präzise in der Länge eines 4/4-Taktes wieder aufgegriffen – sozusagen separiert zu einem Eintakt-Motiv – und dreimal dergestalt verarbeitet, daß der Diskant dieses Eintakt-Motiv zunächst in Hochlage und sogleich anschließend in (Unteroctav-)Tiefelage präsentiert. Dabei wird der dreistimmige Satz sowohl strukturell als auch klanglich in zwei Schichten gegliedert: Das Oberstimmenpaar (Diskant, Alt) agiert konzertierend über dem durch Liegetöne charakterisierten Baßfundament – entstanden ist ein Triosatz, der dem bekannten „Kirchentrio“ entspricht und der auf Vorbilder im Vokalbereich zurückgehen dürfte. So bemerkt z. B. Arno Forchert zur Tricinien-Komposition des Michael Praetorius: „Der Satz wird in zwei verschiedene Klangregionen aufgespalten: In allen 'madrigalischen' Kompositionen stehen zwei gleiche hohe Stimmen einer tiefen gegenüber. Dieses klangliche Gegeneinander unterscheidet sie deutlich von den Sätzen auf 'Muteten Art', die durch die Verwendung jeweils benachbarter Stimmengattungen klanglich ein homogenes Ganzes bilden.“²⁷ Bezeichnend ist auch in diesem Falle, daß der Satzbefund wiederum die Modernität dieses Dessins, die Herkunft dieser Kompositionsweise bzw. dieses Stils aus der Sphäre des vokal-konzertierenden Stils dokumentiert. Schließlich ist noch festzuhalten, daß die Verarbeitung derselben Substanz auf verschiedenen Tonstufen (C-e-G) ein weiteres Indiz für den konzertierenden Stil darstellt.

Als Zwischenergebnis läßt sich feststellen: Neben den monodischen Satz der Stollen-Bearbeitung (Zeile 1, 2) tritt im Gegenstollen (Zeile 3, 4) die konzertierende Satzgestaltung.

Phase IV (Takt 41:4–60:2). Zeile 5 („Von Anbeginn ist nichts erkorn“) wird zunächst als zweistimmiger Kanon in der Unterquint dargeboten. Zu diesem Zweck hat der Komponist die Zeile 5 in der Weise modifiziert, daß die Pänultima um den Wert einer Halben

25 Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 3, *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM I/15), S. 8.

26 Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 33.

27 Ebd., S. 34.

zu einem Melisma gedehnt worden ist (= Z5x). Der C. f. hat also von seiner ursprünglichen vokalen Identität etwas eingebüßt, um für einen bestimmten instrumentalen, nämlich kontrapunktischen Zweck verwendbar zu werden – ein altbekanntes Verfahren, bei dem ein C. f. zu einem „Subjectum“ bzw. „soggetto“ umgeprägt wird. Als weitere Besonderheit ist der ungewöhnlich dichte Einsatz des Altus (nur Viertelabstand) zu nennen, der eine Umakzentuierung des Comes gegenüber dem Dux zur Folge hat („per arsin et thesin“²⁸). Derselbe „Canon a 2 per arsin et thesin“ wiederholt sich eine Quarte tiefer. In den Takten 47–48 präsentiert der Komponist sodann eine weitere Metamorphose von Z5 (= Z5y): Die Auftaktigkeit wird kurzerhand in Volltaktigkeit umgewandelt. Das so entstandene, wiederum „instrumentalisierte“ Subjectum – präzise zwei 4/4-Takte lang – bildet nun die Grundlage der weiteren Durchführungsarbeit, die sich in zwei Phasen vollzieht:

a) Das Subjekt Z5y wird kontrapunktiert durch ein Kontrasubjekt, dessen Profilierung durch Achtelpausen, Achtelwerte und Kürze (deklamatorische Prägnanz) die Affinität zum „Concertat-Styl“ ein weiteres Mal unverkennbar belegt. Eine Füllstimme stockt den Satz zur Dreistimmigkeit auf. In den anschließenden Takten (49–50) werden Subjekt und Kontrasubjekt lagenmäßig ausgetauscht, was der Technik des Doppelten Kontrapunkts entspricht.

b) Ab Takt 55 wird die Symmetrie, die sich zuvor durch die Reihung der Zweitakt-Gruppen konstituiert hat, absichtsvoll gestört, denn jetzt akkumulieren sich (nur noch) Eintakt-Einheiten fünfmal zu einem neuen Sinn Ganzem. Dabei handelt es sich um die abgesprengte zweite Hälfte der vorangegangenen Zweitakt-Substanz Z5y. Mit der Fragmentierung tritt zugleich die kontrapunktische Satzidee in den Hintergrund zugunsten einer freien Sequenzierung und Steigerung – es handelt sich um konzertierende Verarbeitung „in Reinkultur“, bezeichnenderweise wiederum in zweischichtigem Triosatz.

Phase V (Takt 60:3–78:3). Zeile 6 („auf Erden ist kein Mensch geboren“) erscheint als Cantus planus in Halbenoten im Diskant, kontrapunktiert von einer Sechzehntelgirlande mit einem Ambitus von nahezu drei Oktaven (c'' bis D). Daß dieselbe Konfiguration anschließend noch zwei weitere Male auftritt – und zwar wieder in vertauschten Stimmen (Cantus planus im Baß, Sechzehntel-Kontrasubjekt im Diskant) –, qualifiziert diese Phase als kontrapunktisch bestimmten Satz, wenngleich ihr Abschluß (Takt 73:4–78:3) wiederum monodisch gestaltet wird.

Phase VI (Takt 78:4–96:3). Hier erfährt Zeile 7 („der mir aus Nöten helfen kann“) mehrfache Ausgestaltungen: zunächst monodisch, dann konzertierend (ab Takt 83:2 Viertelbewegung, bereits im folgenden Takt Achtel als Deklamationseinheit, zusätzlich eindrucksvolle Phrasenverkürzungen), abschließend (ab Takt 92:3) – gleichsam zusammenfassend – wieder monodisch in breiten Halbenoten.

Phase VII (Takt 96:4–108:3). Zeile 8 („ich ruf dich an“) schließt sich in derselben monodischen Satzgestaltung unmittelbar an, erfährt dann aber eine Ausgestaltung zu einem kontrapunktischen Feuerwerk mit Kontrasubjekt, Engführung und Stimmentausch (inklusive Doppelpedal). Den Schlußpunkt dieser Phase bildet wiederum eine Diskantkoloratur der Zeile 8 in monodischem Satz.

28 Art. *Arsis, thesis*, in: *New GroveD* 1, S. 639.

Phase VIII (Takt 108:4–136:3). Ein völlig neues satztechnisches Dessin zeigt die Bearbeitung der Schlußzeile (Zeile 9: „zu dem ich mein Vertrauen han“) in Form eines dreistimmig-akkordischen Manualsatzes, der zunächst durch Kolorierung des Basses aufgelockert, anschließend aber rein homorhythmisch-akkordisch – und zwar auffallend häufig in funktionsharmonischen Kadenz T-S-D-T oder gar modulierenden Erweiterungen – fortgesetzt wird. Diese akkordische Substanz erfährt eine typisch konzertierende Verarbeitung durch Zeilenspaltung (Z9x, Z9y), Echos, Verschnellerung der Deklamationseinheit von Vierteln zu Achteln, mehrmalige Phrasenverkürzung bzw. Fragmentierung sowie harmonisch durch häufig sprunghaftes Verlassen der leitereigenen Harmonik bzw. Aufsuchen der Doppel- und Mehrfachdominantregion. Nicht genug: Die anschließenden Cantus-planus-Zitate im Pedalbaß werden eingeleitet durch eine Fuga a due, deren Kerntöne (wenn man die Sechzehntellinien dekoloriert) den Kopf von Zeile 9, nämlich Z9x darstellen (*cis' d' e' f'* bzw. *g' a' b' c''*). Die Fortsetzung der Fuga erfolgt durch zweimalige Sequenzierung der Tetrachorde – ein kategorial gewiß kontrapunktischer Prozeß, der aufgrund seines Fortspinnungscharakters aber weniger der Gattung Fuga als vielmehr dem Concerto entspricht. Schließlich endet diese Phase mit einem Zitat der gesamten Schlußzeile in monodischem Satz.

Phase IX (Takt 136:4–143) bildet das c.-f.-freie Supplementum, eine bekräftigende, hier weit ausladende Schlußgeste, bei der der Diskant einen Ambitus von drei Oktaven zwischen den Extrempunkten *a''*, *A* und wiederum *a''* – einer Riesendelle gleich – elegant schweifend durchmißt, gestützt auf die plagale Kadenzierung der übrigen Stimmen.

Ein feste Burg [ist unser Gott] H. S. M.

Martin Luthers Nachdichtung des 46. Psalms (Wittenberg 1529) hat denselben Formgrundriß wie der vorstehend behandelte C. f., nämlich die Barform: Die Strophe gliedert sich in Stollen (Zeile 1–2), Gegenstollen (Zeile 3–4) und fünfzeiligen Abgesang (Zeile 5–9).

Phase I (Takt 1–11:2), Phase II (Takt 11:3–19:1). In beiden Fällen exponiert der Komponist Zeile 1 („Ein feste Burg ist unser Gott“) und Zeile 2 („ein gute Wehr und Waffen“) in monodischem Satz, eingeleitet durch eine Vorimitation von Tenor und Alt (Quintbeantwortung) in Semibreven und Minimen. Diesem althergebrachten Duktus (Motettenkomposition) entspricht zum einen nicht die Engführung des Beginns und zum andern nicht der verspätete Einsatz des Pedalbasses nach dem C. f., ebensowenig die nur schwach ausgebildete Vorimitation zu Zeile 2, wo allein der Baß C.-f.-Substanz aufweist und Tenor und Alt dazu lediglich Harmonietöne ergänzen.

Phase III (Takt 19:2–33:1). Kurzmensurierung (Diminution der ursprünglichen Halben zu Vierteln und sogar Achteln), Fragmentierung, exzessive Verwendung des aus Zeile 3 („Er hilft uns frei aus aller Not“) gebildeten Klopfmotivs, Gebrauch des Echos (Rückpositiv-Organum, aber auch „Oktavecho“ auf demselben Werk), monodische Passagen – diese wahrlich bunte Mischung in kurzfristiger Abfolge charakterisiert diesen Abschnitt als konzertierende Präsentation der C.-f.-Substanz Zeile 3. Die folgende

Phase IV (Takt 33:2–56:1) mischt wiederum mehrere Verarbeitungsstile miteinander, denn auf eine zunächst kontrapunktisch dominierte Entwicklung (mehrere Kontrasub-

jekte, mehrfach Doppelter Kontrapunkt der Oktave) folgt eine hochexpressive, bis zur Fünfstimmigkeit aufgestockte monodische Darbietung von Zeile 4 („die uns jetzt hat betroffen“).

Phase V (Takt 56:2–66:2). Ein streng kontrapunktisch gearbeitetes Bicinium – nach Christoph Bernhard ein „Canon a 2 in Unisono post Miniam“²⁹ – leitet die Bearbeitung des Abgesangs ein, was sich allerdings sogleich als Vorspann zu einer monodischen Präsentation von Zeile 5 („Der alt böse Feind“) erweist. Es folgt dieselbe Kombination von kontrapunktischer und monodischer Satzgestaltung, nun auf die Dominante ver setzt.

Phase VI (Takt 66:2–83:1). Der Erfindungsreichtum des Komponisten zeigt ein neues satztechnisches Muster. Waren kontrapunktische und monodische Technik bisher immer nur sukzessiv miteinander kombiniert worden, läßt sich in dieser Phase eine simultane Verknüpfung beobachten. Das aus Zeile 6 („mit Ernst er's jetzt meint“) gewonnene Soggetto erscheint in allen vier am Satz beteiligten Stimmen mannigfach verschränkt in der Technik des doppelten Kontrapunkts, wobei sich der Diskant zusätzlich durch lebhaftes Kolorieren profiliert. Nach solch dichtgefügtm Prozeß von 13 Takten Länge sorgt anschließend der Diskant in schweifender Einstimmigkeit zwischen dem Hochpunkt *g''* dem Tiefpunkt *c* und dem Zielpunkt *c''* für die nötige Entspannung.

Phase VII (Takt 83:2–90:3). Die im Prinzip monodische Konzeption dieser Phase, das heißt die Darstellung von Zeile 7 („groß Macht und viel List“) in affektuo ser Kolorierung in der Oberstimme über dreistimmigem Begleitsatz der Unterstimmen, wird vom Komponisten dahingehend modifiziert, daß der Unterstimmensatz zwar seine Begleitfunktion wahrnimmt, dabei aber stark linear-polyphon angelegt ist. Dies geschieht durch Ausbildung eines Kontrasubjekts, eines Tetrachords, das imitativ verarbeitet wird, sowie durch Einbringung von Zitaten des unverzierten („absque ullo colore“) Cantus firmus im Baß und Tenor. Zum wiederholten Male erweist sich die wechselseitige Durchdringung von Satzkategorien – hier homophoner und polyphoner Natur – als kompositorisches Konzept dieser Choralfantasie.

Phase VIII (Takt 90:3–98:3). Zeile 8 („sein grausam Rüstung ist“) wird in dreistimmigem Manualsatz vorgestellt, der kolorierte Sopran basiert dabei auf einfachster harmonischer Grundierung durch Alt und Tenor. Anschließend werden die Bewegungs- und Klangebenen vertauscht: Sopran (C. f.) und Alt schreiten ab Takt 92:4 terzparallel in Vierteln bzw. Halben auf dem Organumwerk voran, während der Manualbaß sich auf dem Rückpositiv in ausgreifenden Koloraturen ergeht.

Phase IX (Takt 98:4–121:1). Die Schlußzeile (Zeile 9: „auf Erd ist nicht seinsgleichen“) erfährt eine extensivere, nämlich mehrfache Durchführung:

a) Wie bei der vorhergehenden Phase bietet der Diskant den C. f. (hier die Abspaltung des Zeilenkopfes Z9x) in Vierteln, vom Alt in der Unterterz begleitet, während der Baß eine aufwärts gerichtete skalare Sechzehntelbewegung ausführt, die sich über drei Oktaven (*A* bis *a''*) erstreckt. In der geometrischen Mitte dieses Stimmzuges wechseln die Hände die Werke, so daß die Sechzehntelbewegung bis zur Klimax geführt werden und

29 Vgl. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 113 f. („Canon a 2. in Unisono post Tactum“).

das C.-f.-Fragment Z9x mit seiner charakteristischen Viertelbewegung darunter erklingen kann – entstanden ist sozusagen eine chiasmische Verschränkung der C.-f.-Elemente mit dem skalaren Kontrapunkt, des Oben mit dem Unten, des Ab (Katabasis) mit dem Auf (Anabasis) der Stimmzüge, des Stimmenpaares mit der Einzelstimme (2:1 bzw. 1:2). Die dreifache Versetzung dieses Satzmodells auf andere tonale Ebenen indiziert konzertierende Verarbeitungsweise.

b) Der Wechsel von Grundform und Tauschform (Doppelter Kontrapunkt) bildet ein weiteres, wenn auch nur kurzes kontrapunktisches Intermezzo (Takt 106:4–108:3).

c) Die vollständige Schlußzeile erklingt zunächst als Manualsatz in dreistimmiger Homophonie mit koloriertem Baß, ein erneutes Zitat mündet dann aber in einen echten vierstimmigen (teilweise fünfstimmigen) monodischen Satz.

Nach dieser vollständigen Durchführung der gesamten Liedstrophe (Zeile 1–9) im Umfang von 121 Takten folgt eine weitere komplette Durchführung der Zeilen 1–9 über eine Strecke von 95 Takten (Takt 121:2–216:4). Das Besondere dieser erneuten Bearbeitung liegt darin, daß sie als reine Manualiter-Strophe konzipiert ist. In den neun Phasen, die im einzelnen durch das vorgegebene C.-f.-Material bestimmt werden, kommt eine Vielfalt satztechnischer Möglichkeiten zur Anwendung: dreistimmig-homophoner Satz mit C. f. im Diskant ebenso wie im Tenor, vierstimmig-homophoner Satz nach Art des Kantionalsatzes, wobei sowohl im drei- als auch vierstimmigen Satz häufig Übergeordnete Zweistimmigkeit auftritt, sodann Echotechniken unterschiedlichster Ausdehnung bis hin zum Extrem (Repetition eines einzelnen Tones oder Klanges), Kurzmensurierung, Imitations- bzw. Kanontechnik.

Im Schlußklang des gerade beschriebenen Manualiterkomplexes wechselt der Diskant vom Organumwerk bereits wieder auf das Rückpositiv, um eine weitere Reihe von Zeilendurchführungen zu eröffnen. Unschwer ist zu erkennen, daß es sich hier um die Zeilen 5–9 handelt, d. h. der gesamte Abgesang wird nach der Manualiter-Strophe nochmals aufgegriffen und in der gewohnten Pedaliter-Manier des Eingangsteils erneut bearbeitet. In diesem letzten Teil der Choralfantasie dominiert der monodische Satz bei der Darbietung der fünf C.-f.-Zeilen über weite Strecken. Hinzu kommt eine Aufstockung der Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit in Teilbereichen (Vagans zwischen Diskant und Alt), was – zusammen mit einer expressiven Harmonisierung durch Chromatisierung von Durchgangsnoten – offensichtlich eine Steigerung zu hymnischem Ausdruck bewirken soll. Nur zwischen den Takten 224 und 230 finden sich kontrapunktische Künste (Tausch der Stimmen samt Wechsel der Werke Organum und Rückpositiv). Im 13 Takte langen Supplementum – die beträchtliche Länge korrespondiert mit dem Gewicht des Vorausgegangenen – repräsentiert die Echotechnik, hier beschränkt auf den Diskant allein und unter Wahrung des monodischen Satzes, das konzertierende Element.

II

Diese vor allem anhand der Satzstrukturen gewonnenen Ergebnisse gilt es nun in zwei Richtungen auszuwerten:

- 1) Wo ergeben sich Übereinstimmungen mit der Scheidemann-Überlieferung?
- 2) Wo gibt es Anknüpfungspunkte im Orgelrepertoire Tunders?

Da die Relevanz des Gattungsdenkens nicht aus den Augen verloren werden darf, kommen in beiden Fällen nur Choralfantasien bzw. Kompositionen „auff Zwey Clavir“ (so die zwar nicht eindeutige, aber zeitgenössische Indizierung dieses Gattungstypus) als Vergleichsmaterial in Betracht. Dem bisherigen Kenntnisstand entsprechend, sind von Scheidemann folgende zwölf Choralfantasien heranzuziehen (zwei dreistimmige Manualiter- und zehn vierstimmige Pedaliter-Kompositionen):

1. *In dich hab ich gehoffet, Herr* [a 3] Auf 2 Clavier Manualiter, 130 Takte
2. *Vater unser im Himmelreich* [a 3] 2 clav. [manualiter], 153 Takte
3. *Jesus Christus, unser Heiland* [a 4] auf 2 Clavier pedaliter, 237 Takte
4. *Magnificat I. Toni*, 2. Versus [a 4], auff Zwey Clavir. Pedalit., 110 Takte
5. *Magnificat II. Toni*, 2. Versus [a 4], auff 2 Clavier. Pedaliter, 140 Takte
6. *Magnificat III. Toni*, 2. Versus [a 4], Auff 2 Clavier [pedaliter], 170 Takte
7. *Magnificat IV. Toni*, 2. Versus [a 4], auff 2 clavir. Pedahl., 73 Takte
8. *Magnificat V. Toni*, 2. Versus [a 4], auf 2 Clavir pedahl., 92 Takte
9. *Magnificat VI. Toni*, 2. Versus [a 4], auff 2 Clavir pedahl., 177 Takte
10. *Magnificat VII. Toni*, 3. Versus [a 4] auff 2 Clavier [pedaliter], 79 Takte
11. *Magnificat VIII. Toni*, 2. Versus [a 4] auff 2 Clav. [pedaliter], 71 Takte
12. *Magnificat VIII. Toni* [anonym, a 4, 2 Manuale und Pedal], 209 Takte

Die Inanspruchnahme dieses Dutzends Choralfantasien³⁰ für den Hamburger Meister basiert auf der Komponistenangabe der Quellen (meist „H. S. M.“) bzw. in zwei Fällen anonymer Überlieferung in Ze 1 auf stilkritischer Entscheidung (*Magnificat VII. Toni*, *Magnificat VIII. Toni*). Allerdings ist daran zu erinnern, daß es sich durchweg um nicht autographische bzw. nicht autorisierte Quellen handelt, deren Zuverlässigkeit in jedem Einzelfall kritisch zu prüfen wäre. Zudem kennt gerade die Scheidemann-Überlieferung das Phänomen eindeutiger Fehlzusweisungen in einem ansonsten nicht gekannten Ausmaß. Unter diesen Voraussetzungen stimmt es bedenklich, wenn beispielsweise die Überlieferung der neun Magnificat-Werke in der Zellerfelder Tabulatur Ze 1 nicht kritisch genug wahrgenommen wird: „Offenbar hat Scheidemann diese Bearbeitungen als ein geschlossenes Opus komponiert. Darauf deuten neben der lückenlosen Vertonung der acht Modelltöne die stilistische Einheitlichkeit und die – von wenigen Einschüben abgese-

30 Vgl. in Breigs Werkverzeichnis (wie Anm. 18, S. 106–112) die Nummern 8, 10, 14–20, 27, 65, 66. Ediert wurden die Stücke durch Gustav Fock: *Heinrich Scheidemann, Orgelwerke 1, Choralbearbeitungen*, Kassel u. a. 1967, S. 56–59 (*In dich hab ich gehoffet, Herr*), S. 64–73 (*Jesus Christus, unser Heiland*), S. 119–123 (*Vater unser*), *Heinrich Scheidemann, Magnificat-Bearbeitungen*, Kassel u. a. 1970, und durch Margarete Reimann, *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208¹*, Frankfurt/M. 1957 (= EdM 36), S. 32–36 (*Vater unser*).

hen – zusammenhängende Aufzeichnung in *Ze 1*³¹. Bei den „wenigen Einschüben“ handelt es sich immerhin um ausgewachsene Werke eines Anonymus (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*) und des „Hieronymi Praetorij“ (dreiversiger Magnificat-Zyklus Primi Toni) sowie um 33 Takte von Scheidemanns Choralfantasie *Jesus Christus, unser Heiland*. Ferner läßt sich ohne weiteres erkennen, daß der Schreiber seinem Prinzip, eine Sammelhandschrift anzulegen, auch im Hinblick auf die neun Magnificat-Werke treu bleibt – er ordnet, wenn auch unterbrochen durch „Einschübe“, zum einen nach der Gattung Magnificat, zum andern innerhalb dieser Kategorie wiederum nach Tönen (zwei Magnificat Primi Toni, je eines Secundi bis Septimi Toni, zwei Octavi Toni), auf keinen Fall jedoch nach einem einzelnen Komponisten (ein solches Ordnungsprinzip würde aus der Sammelhandschrift partiell eine Individualhandschrift machen). Die Beglaubigung der Magnificat-Kompositionen bzw. von Scheidemanns Autorschaft ist somit keineswegs automatisch aufgrund der „zusammenhängende(n) Aufzeichnung in *Ze 1*“ gesichert, wie die Rede vom kompletten Individualzyklus glauben machen möchte.

Zusätzlich seien hier erhebliche Zweifel hinsichtlich der von Breig behaupteten „stilistische(n) Einheitlichkeit“ der neun für Scheidemann reklamierten Magnificat-Bearbeitungen angemeldet. Mit stilkritischer Tiefenschärfe betrachtet, zerfällt dieser „Neunerblock“ – für einen Zyklus *super octo tonos* ohnehin bereits kurios genug – aufgrund stilistischer Übereinstimmungen deutlich in zwei Gruppen: auf der einen Seite die fünf Magnificat Primi, Quarti, Quinti, Septimi und Octavi Toni sowie auf der andern Seite vier Magnificat Secundi, Tertii, Sexti und Octavi Toni (letztere sind in obiger Tabelle fett markiert). Sofern Äußerlichkeiten in gewissem Maße Wesentliches auszudrücken vermögen, sei auf die Längenverhältnisse hingewiesen: Statistisch überragen die Satzlängen der zweiten Gruppe die der ersten um das Doppelte (durchschnittlich 85 Takte gegenüber 174 Takten). An dieser Stelle wäre es gewiß unerlässlich, im einzelnen analytische Belege für die behauptete Klassifizierung der Magnificatfantasien zu liefern, wegen Raum Mangels kann hier jedoch nur das Ergebnis skizziert werden. Im übrigen vermag eine einfache Autopsie der Objekte in der oben vorgenommenen Gruppierung ohne weiteres bereits auf Anhieb die Unterschiede deutlich genug zu erkennen. Die Gruppe I (Nr. 4, 7, 8, 10, 11) ist ihrerseits in der Tat gekennzeichnet durch „stilistische Einheitlichkeit“, und zwar sowohl innerhalb der einzelnen Bearbeitungen selbst als auch im Vergleich dieser betreffenden Versus untereinander. Ferner liegen die stilistischen Entsprechungen zu den drei übrigen Choralfantasien Scheidemanns (Nr. 1–3) offen auf der Hand. Dieser neu ermittelte, stilistisch einheitliche und damit in puncto Verfasserschaft sich selbst stützende Bestand von nunmehr acht als echt anzusprechenden Choralfantasien Scheidemanns ist das allein geeignete Vergleichsmaterial, um eine Entscheidung in bezug auf die Pelpiner Choralfantasien herbeizuführen³².

31 Breig (wie Anm. 18), S. 57.

32 Die alarmierende Abweichung bei der Tuba II im *Magnificat VIII. Toni*, Versus 3 und 4, gegenüber der Tuba-Fassung der beiden vorangehenden Versus 1 und 2 scheint bisher nicht wahrgenommen worden zu sein, jedenfalls hat dieser Sachverhalt hinsichtlich möglicher Echtheitszweifel bisher, soweit erkennbar, keine Rolle gespielt. Auf eine weitere Erörterung dieses Befundes muß hier jedoch verzichtet werden.

Die vier Choralfantasien der Gruppe II (Nr. 5, 6, 9, 12; in obiger Tabelle fett hervorgehoben) fallen keineswegs unter den Tisch, im Gegenteil: Der Stilvergleich (auf den im einzelnen hier wiederum verzichtet werden muß) ergibt eine überaus deutliche Nähe zu den beiden Pelpliner Choralfantasien, so daß sich das Thema „Scheidemann oder Tunder“ nunmehr nicht allein auf die beiden Pelpliner Werke richtet, sondern quantitativ um die vier stilistischen Äquivalente der Zellerfelder Tabulatur erweitert werden muß – wiederum gegen die Autorangabe „H. S. M.“ der Überlieferung, wiederum eine Variante des wohlbekannten Widerstreits von Geist und Buchstabe. Dieser Exkurs in bezug auf Ze 1 war unbedingt erforderlich, um das Vergleichsmaterial dahingehend abzusichern, daß nicht ungeeignete – nach bisheriger Auffassung authentische, nun aber kritisch desavouierte – Materialien für die stilvergleichende Argumentation herangezogen würden.

III

Um die Echtheitsdiskussion überschaubar und nachprüfbar zu halten, empfiehlt es sich, die Grundzüge der Scheidemannschen Tastenkunst anhand eines konkreten Beispiels zu erläutern. Die besten Aufschlüsse darf man gewiß von Scheidemanns längstem und überlieferungsmäßig am sichersten bezeugten Orgelwerk, der Choralfantasie *Jesus Christus, unser Heiland* erwarten, die schlechthin als Modellbeispiel Scheidemannscher C.-f.-Bearbeitung „auf 2 Claur pedaliter“ nach Art einer Choralfantasie gilt (in der obigen Tabelle Nr. 3)³³.

Bevor die erste Choralzeile in monodischem Satz erscheint, exponiert der Hamburger Meister die C.-f.-Substanz nach Fugenart im Alt, Tenor und Baß. Dies erfolgt auf „normale“ Art und Weise, d. h. jede der drei Stimmen bringt eingangs ein vollständiges C.-f.-Zitat, so daß dazu nicht weniger als 17 Semibrevis-Takte benötigt werden: eine ausgedehnte regelkonforme Exposition, in der der Diskant als wichtigste Stimme zuletzt einsetzt. Man muß allerdings hinzufügen, daß nach dieser „klassischen“ Kopfexposition im weiteren Verlauf des Stückes die Tendenz zu beobachten ist, die imitative Technik zurückzudrängen bzw. sogar zu minimalisieren. Vorwiegend Ganze und Halbe markieren einen Bewegungspuls, der sich nach der Einheit des Semibrevis-Taktes (Zweihalbe-Takt) bemißt, und in den sämtliche übrigen Werte (Viertel, Achtel, auch die Sechzehntel-Koloraturen) so eingelagert werden, daß derselbe Puls als Basis durchgehend und unverändert präsent ist – 237 Takte lang wird dieses „motettische Maß“³⁴ konstant und permanent beibehalten³⁵. Diese Homogenität ist ein essentielles Merkmal des Scheidemannschen Tastensatzes. Satztechnisches Standarddessin ist über weite Strecken der dreischichtige monodische Satz, Abwechslung bringen Passagen des kolorierten Tenors auf dem Rückpositiv. Ansonsten werden C.-f.-Zeilen häufig, vor allem im Pedalbaß, in unverzier-

33 Vgl. dazu Notenbeispiel 2 mit den Takten 1–23 auf S. 97.

34 Franz Jochen Machatius, *Die Tempi in der Musik um 1600. Fortwirken und Auflösung einer Tradition*. Laaber 1977, S. 101.

35 Ausschnittsweise läßt sich dieser Sachverhalt am Pedalbaß verdeutlichen: Beim statistischen Vergleich der vorhandenen Noten- und Pausenwerte in *Allein zu dir* und *Jesus Christus, unser Heiland* springt der Unterschied förmlich ins Auge.

ter Gestalt („plan“) zitiert. Übergänge zwischen einzelnen Zeilendurchführungen werden durch dreistimmige Partien vermittelt, die zum Teil den traditionellen Fauxbourdonersatz, zum Teil freie Gestaltungen aufweisen. Nicht weniger als 203 Takte lang währt dieser sehr einheitliche Gestaltungsmodus, bis eine „Kanon-Echo-Kombination“³⁶ von Diskant und Alt bei ständigem Wechsel zwischen Rückpositiv und Organum über dem Baß-Cantus in Ganzen und Doppelganzen willkommene Abwechslung bietet, bevor der Schluß in Form eines 13 Takte langen Supplementums in wiederum monodischem Satz herbeigeführt wird. Trotz dieser nur skizzierten Bestandsaufnahme läßt sich dennoch hinreichend sicher bilanzieren: Homogenität, Gleichförmigkeit, Konstanz innerhalb einer zu Beginn des Orgelwerkes fixierten stilistischen Bandbreite, hauptsächlich monodischer Satz, mitunter eine Durchführung mit koloriertem Tenor sowie gelegentliche Echotechnik sind die Wesensmerkmale des Scheidemannschen Tastensatzes.

Zieht man schließlich die übrigen Choralfantasien Scheidemanns hinzu (in der obigen Tabelle die Nummern 1, 2, 4, 7, 8, 10, 11), ist festzustellen, daß sich die Parameter des Scheidemannschen Tastensatzes prinzipiell nicht ändern. Vorhanden ist ein stilistisch in sich geschlossener Bestand.

IV

Vergleicht man den nunmehr neu bestimmten Scheidemann-Fundus mit den beiden Pelpliner Choralfantasien, springt sogleich der eklatante Stilunterschied ins Auge:

- a) Konzertierende Durchführungstechniken, wie sie bei *Allein zu dir* und *Ein feste Burg* mehrfach festzustellen waren, sucht man bei Scheidemann vergeblich.
- b) Kontrapunktische Satzgestaltung ist im betreffenden Repertoire Scheidemanns recht unterschiedlich ausgeprägt. Aufs Ganze gesehen, überwiegt sogar die Tendenz, Imitationen auf kürzestem Wege zu beenden bzw. baldmöglichst als freie harmoniestützende Stimmzüge weiterzuführen. Nirgendwo findet sich eine Spur von Doppeltem Kontrapunkt, während diese Technik aus den Pelpliner Stücken geradezu hervorsteht. Hier bestätigt sich eine Beurteilung, die Fritz Dietrich bereits 1932, d. h. am Anfang der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts, vorgenommen hat: „Heinrich Scheidemann [...] ist [...] ein besserer Kolorist als Kontrapunktiker.“³⁷
- c) Als Formkonzeption des Hamburger Orgelmeisters ist die übliche Reihung zu erkennen, die durch die Abfolge der Zeilen und durch die im Grunde gleichbleibende Satztechnik bestimmt wird und dabei ein Gleichmaß an Kontinuität entwickelt. Anders bei den Pelpliner Kompositionen: Hier stoßen recht unterschiedlich gearbeitete Flächen scharf aufeinander, und eine bunte Folge höchst differenzierter Dessins in Struktur und Ausdruck ist das Ergebnis (modulare Formkonzeption).

36 Breig (wie Anm. 18), S. 44.

37 Fritz Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 56.

d) Scheidemanns Harmonik ist konventionell, zeitüblich, während die Pelpliner Choralphantasien modernere zwischendominantische Einfärbungen und fortschrittliche Vorhaltstechniken wie z. B. exponierte Nonenvorhalte aufweisen.

e) Das strukturelle Ebenmaß der Scheidemannschen Fantasien bedingt ein ebensolches Gleichmaß an Ausdrucksqualität, die zugleich aus der Wahrnehmung des reinen Satzes und seiner adäquaten Realisierung am Instrument durch gekonnten und gefälligen Vortrag resultiert, mit einem sozusagen dauerhaft konstanten Zustand. Die Pelpliner Fantasien stimulieren dagegen einzelne subjektive Leidenschaften unterschiedlichen Genres wie Triumph, Eifer, Freude, aber auch Trauer, Schmerz – nicht ein permanenter Zustand, sondern vielmehr ein Drama, ein Prozeß ist intendiert, der in Gang gesetzt und gesteigert wird durch die unterschiedlichen Phasen der Kompositionen.

Zu fragen ist, ob solch gravierende Unterschiede in Struktur und Ausdruck von ein und demselben Urheber stammen können, wie es die Überlieferung mit der Autorangabe „H. S. M.“ dokumentiert. Ein übliches Erklärungsmuster wäre die Unterscheidung von Personalstilen etwa früher, mittlerer und später Lebenszeit. Im Hinblick auf die Pelpliner Fantasien einen Spätstil des Hamburger Katharinen-Organisten unterstellen zu wollen, muß an der Beobachtung scheitern, daß kategoriale Parameter wie konzertierende oder hochkarätige kontrapunktische Satzgestaltung innerhalb der Choralphantasien Scheidemanns überhaupt nicht vorkommen – es sind keine graduellen, sondern kategoriale Differenzen. Somit erscheint es konsequent und allein sachgemäß, die Paraphe „H. S. M.“ der Pelpliner Quelle als Fehlzuweisung einzustufen. Der gleiche Befund und die gleiche Konsequenz gelten auch für die vier Magnificatfantasien (bzw. -zyklen) der Zellerfelder Tabulatur Ze 1 (Nr. 5,6,9,12 in der obigen Tabelle).

V

Die Gegenprobe im Hinblick auf eine mögliche Verfasserschaft Tunders zeitigt ein absolut stimmiges Ergebnis³⁸:

a) Der konzertierende Stil ist in derselben prozessualen Art und Weise wie in *Allein zu dir* Takt 16:4 ff. in Tunders *Was kann uns kommen an für Not* (II) in den Takten 60:3 ff. greifbar: Das sprungbetonte Melodieprofil richtet sich im erstgenannten Falle abwärts, im zweiten aufwärts, die Verarbeitung des Motivs zu einem handlungsbetonten („dramatischen“) Formabschnitt ist in beiden Partien absolut identisch.

b) Hinsichtlich der kontrapunktischen Qualität gibt es gerade in bezug auf den Doppelkontrapunkt hochgradige Übereinstimmungen zwischen den beiden Pelpliner Fantasien und anderen Tunderiana, z. B. *Christ lag in Todesbanden* T. 134:4 ff., *Komm, Heiliger Geist* T. 41:2 ff., *Was kann uns kommen an* (I) T. 38:4 ff. Als weiteres Indiz findet sich die „diminutio“ (Kurzmensurierung: *Ein feste Burg* T. 20 ff.) in Tunders Präludien auf Schritt und Tritt, selbst mit der Tonrepetition als Motivkopf (*Praeludium* Nr. 3, T. 46 ff.).

38 Vgl. zum folgenden außer der in Anm. 19 genannten Edition des Verf. auch seine Ausgabe *Franz Tunder (1614–1667), Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1974.

Schließlich ist noch der „Canon in Unisono“³⁹ als Tertium comparationis höchst aufschlußreich: Wie bei *Ein feste Burg* (T. 56:2 ff.) kommt diese keineswegs alltägliche Satztechnik in mehreren Choralfantasien Tunders vor: *Herr Gott, dich loben wir* T. 88, *In dich hab ich gehoffet, Herr* T. 53:4 ff., *Komm, Heiliger Geist* T. 19:2 ff., T. 134:2 ff., *Was kann uns kommen an* (I) T. 89 ff.

c) Was die Form betrifft, zeigt die kompositorische Intention der Pelpliner Werke weniger eine additive Reihung gleicher oder ähnlicher Dessins als vielmehr Kontrastierung heterogener Satzmuster bzw. Formteile kategorialen Unterschieds. Eine solche Akzentuierung differentialer Formflächen – monodischen, konzertierenden, kontrapunktischen, akkordisch-kadenzierenden Zuschnitts – findet sich in den beiden Pelpliner Fantasien ebenso wie in Tunders *Christ lag in Todesbanden*, *Herr Gott, dich loben wir*, *Komm, Heiliger Geist* usw.

d) Die fortschrittliche Harmonik, die leittönigen Einfärbungen und die Geschmeidigkeit der Stimmführung, wie sie in beiden Pelpliner Meisterwerken zutage tritt, ist ebenfalls im Orgelrepertoire Tunders anzutreffen, z. B. bei *Christ lag in Todesbanden* und *Jesus Christus, wahr' Gottes Sohn*.

e) Ein Äquivalent für das durchweg hohe Ausdrucksniveau in den Pelpliner Stücken bietet Tunders Choralfantasie *Christ lag in Todesbanden*, die übrigens ebenfalls in den Pelpliner Tabulaturen überliefert ist. Die äußeren und vor allem inneren Gemeinsamkeiten dieser drei Pelpliner Unika lassen vermuten, daß zum einen ihre Kompositionsdaten dicht beieinander liegen und daß zum andern wegen der außergewöhnlichen kompositorischen Reife vermutlich erst eine späte Lebensphase, etwa die 1650/60er Jahre, als Entstehungszeitraum in Betracht kommen.

VI

Die Beweislast der aufgeführten Belege ist erdrückend, vor allem deswegen, weil nicht ein einzelnes Moment, sondern ein Bündel von Indizien den Ausschlag gibt. Das klare Ergebnis erweist das stilkritische Verfahren zugleich als die angemessene, weil effiziente Methode zur Lösung der aufgetretenen Echtheitsfrage. Die Autorangabe „H.S.M.“ in der Pelpliner Quelle muß als falsch, als Fehlzuweisung verworfen werden, zumal die Gegenprobe erwiesen hat, daß allein Franz Tunder als Verfasser in Frage kommt. Dieses Ergebnis ist aufgrund desselben stilistischen bzw. stilkritischen Befundes auch auf die vier entsprechenden Magnificat-Kompositionen der Zellerfelder Tabulatur Ze 1 zu übertragen.

Dieses Gesamtergebnis zieht eine Revision des bisherigen Scheidemann-Bildes nach sich, und zwar zusammen mit anderweitigen Äußerungen nunmehr in erheblichem Maße, sowohl hinsichtlich des Umfangs des überlieferten Œuvres als auch in der Bewertung seiner kompositorischen, letztendlich auch historischen Bedeutung⁴⁰. Die begründete Zuweisung der beiden Pelpliner Spitzenprodukte und der Zellerfelder Meisterwerke an

39 Müller-Blattau (wie Anm. 29).

40 Z. B. muß die Aussage, „daß Scheidemann nach der Zahl der heute bekannten Werke der Hauptmeister der norddeutschen Choralfantasie ist“ (Breig, wie Anm. 18, S. 45), auf Tunder umgemünzt werden.

Franz Tunder macht deutlich, daß sich der Schwerpunkt der Orgelkomposition, was zukunftsweisende Innovation betrifft, im Laufe der Amtszeit Tunders (1641–1667) – nach Hieronymus Praetorius (nebst Johann Steffens und Michael Praetorius) als erster Generation sowie Jakob Praetorius, Johann Praetorius und Heinrich Scheidemann (nebst Samuel Scheidt und Melchior Schildt) als zweiter Generation – somit in der dritten Generation vom Zentrum Hamburg nach Lübeck verlagert hat, wo in den *Œuvres* der beiden Marienorganisten Franz Tunder und Dietrich Buxtehude neue Gipfelpunkte der norddeutschen Orgelkunst erreicht werden⁴¹.

41 Die Zuweisung der anonymen alleinstehenden Magnificatfantasie VIII. Toni in Ze 1 an Tunder wirft ein Schlaglicht auf eine gattungsgeschichtliche Sonderentwicklung in Lübeck: Neben die Versus-Zyklus-Komposition tritt nunmehr neu der Magnificat-Einzelsatz nach Art der Choralfantasie. Konzertante Verwendung im Rahmen der außerliturgischen Konzerte Tunders anzunehmen, liegt nahe, wenn gleich auch ein Gebrauch im Vespertagesdienst im Sinne einer Konzentration auf orgelsolistische Ausführung des Magnificats durchaus möglich erscheint. Buxtehude hat, wie seine beiden Magnificatfantastien zeigen, diese Tradition weitergeführt. Im übrigen scheint der Jüngere von seinem Schwiegervater mehr Anregungen übernommen zu haben, als zur Zeit allgemein registriert wird (vgl. z. B. Tunders *Ein feste Burg*, T. 98:3 ff., mit Buxtehudes *Nun freut euch*, T. 206:2 ff.).

Norenenbeispiel 1: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* pro 2 Clav: H. S. M., T. 1-21 (Edition des Verf., vgl. oben Anm. 19)

The image displays a musical score for a piece titled "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" by Klaus Beckmann. The score is arranged for two keyboards: Rückpositiv (top) and Organo (middle). The music is written in a 3/4 time signature and consists of four systems of staves. The first system includes a treble clef staff for the Rückpositiv and a bass clef staff for the Organo. The second system continues the piece, with a treble clef staff for the Rückpositiv and a bass clef staff for the Organo. The third system features a treble clef staff for the Rückpositiv and a bass clef staff for the Organo. The fourth system concludes the piece, with a treble clef staff for the Rückpositiv and a bass clef staff for the Organo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is identified as "Norenenbeispiel 1" and is a setting of the hymn "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" for two clavichords. The edition is by the composer, Klaus Beckmann, and is numbered 1-21.

First system of musical notation, measures 22-25. It features a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a rhythmic accompaniment, and a lower bass clef staff. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the treble staff.

Second system of musical notation, measures 26-30. It continues the musical piece with the same three-staff layout. Measure numbers 30 and 35 are indicated above the treble staff.

Third system of musical notation, measures 31-35. It continues the musical piece with the same three-staff layout. Measure numbers 35 and 40 are indicated above the treble staff.

Fourth system of musical notation, measures 36-41. It concludes the musical piece with the same three-staff layout. Measure numbers 40 and 45 are indicated above the treble staff.

Notenbeispiel 1 (Forts.), T. 42-64

System 1 (Measures 45-48): The first system shows measures 45-48. The top staff (treble clef) contains the main melodic line, starting with a rest and then a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff (bass clef) has a whole rest. The bottom staff (bass clef) has a whole rest. Measure 45 is marked with a '45' above the staff. Measure 48 contains a fermata over a whole note chord.

System 2 (Measures 49-54): The second system shows measures 49-54. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a whole rest. The bottom staff has a whole rest. Measure 50 is marked with a '50' above the staff. Measure 54 contains a fermata over a whole note chord.

System 3 (Measures 55-60): The third system shows measures 55-60. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a whole rest. The bottom staff has a whole rest. Measure 55 is marked with a '55' above the staff. Measure 60 contains a fermata over a whole note chord.

System 4 (Measures 61-64): The fourth system shows measures 61-64. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a whole rest. The bottom staff has a whole rest. Measure 61 is marked with a '60' above the staff. Measure 64 contains a fermata over a whole note chord.

Notenbeispiel 2: Heinrich Scheidemann, *Jesus Christus, unser Heiland*, T. 1-23 (Edition durch Gustav Fock, vgl. oben Anm. 30)

auf 2 Clair pedaliter

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-11) is marked 'auf 2 Clair pedaliter'. The treble staff has a 'Clair' marking, and the bass staff has an 'Org' marking. The second system (measures 12-18) includes a 'Rp' marking above the treble staff and a 'p' marking below the bass staff. The third system (measures 19-23) continues the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Zur Geschichte der Organistenfamilie Scheidemann

KONRAD KÜSTER

In den Quellen norddeutscher Orgelmusik des 17. Jahrhunderts sind Komponistennamen häufig mit Initialen abgekürzt. Deren Entschlüsselung ist bald mehr, bald weniger kompliziert: Die Kombinationen zweier Buchstaben sind schwieriger aufzulösen¹ als die Dreier-Kombinationen, in denen neben den Anfangsbuchstaben von Vor- und Nachnamen auch noch ein dritter Buchstabe erscheint. Dieser hat auffallend häufig eine doppelte Funktion: Oberflächlich betrachtet, scheint er sich auf einen zweiten Teil des Nachnamens zu beziehen; der zeitüblichen Namensform zufolge bezeichnet er jedoch den Herkunftsort der Person oder die Region, in der dieser liegt. In diesem Sinne verweist die Buchstabenkombination „M. W. M.“ nicht nur auf den Namen „Matthias Weck-Mann“, sondern ist etwa so aufzulösen, wie der Komponist selbst es in der Namensentragung im Stammbuch Georg Neumarks getan hat: als „Matthias Weckmann Mülhusa = Thuringius“². „D. B. H.“ für Dietrich „Buxte-Hude“³ muß sich ebenfalls auch auf Geburtsort oder -region beziehen; daß in diesem Fall Helsingborg oder Helsingør (und selbst „Holsatus“) gemeint sein können und sich der Geburtsort aus der Initialen nicht eindeutig erschließen läßt, ist ein spezielles Problem. Nicht restlos zu klären ist auch die Initiale „J. K. K.“ in zwei Werken der Sammlung Bokemeyer: Daß mit ihr ein Mitglied der Familie Kortkamp gemeint sein könne, hat bereits Friedhelm Krummacher dargelegt⁴; allerdings kommt der Hamburger Organist Johann Kortkamp nicht als Schreiber der Quellen in Frage⁵, sondern eher der Vater, der Kieler Nikolaiorganist Jacob Kortkamp⁶ – für den aber die Herkunftsangabe „K“ bislang nicht aufzulösen ist⁷.

1 Ob alle mit „M. S.“ bezeichneten Werke von Melchior Schildt, alle mit „C. F.“ von Christian Flor stammen, ist jeweils nur mit Hilfe weiterer Argumente nachzuweisen, weil sich die Initialenkombinationen auch für andere Organisten der Zeit ergeben.

2 Ibo Ortgies, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmans. Biographische Skizze und Zeittafel*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 1–24, hier S. 12.

3 Oder auch „Box de Hude“ (wie 1684 in der Handschrift LM 5056 der Yale University Music Library, New Haven). Vgl. Josef Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke. Zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils*, Stockholm u. Frankfurt/M. 1951, S. 16 f.

4 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 184.

5 Zum Schriftvergleich lassen sich mittlerweile Reproduktionen heranziehen: einerseits der Beginn der Kantate *Wir wissen aber* von „J. K. K.“ (Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18], S. 190), andererseits ein Ausschnitt aus Johann Kortkamps Hamburger Organistenchronik (in MGG 7, Kassel u. a. 1958, Tafel 68).

6 Autographe Schriftzeugnisse finden sich im Stadtarchiv Kiel. Besonders eng verwandt mit den Schriftzügen der Kantatenpartitur sind die der im Bestand Kirchenarchiv 112 (*Akten des Stadtkonsistoriums Kiel betr. die Stelle des Organisten und Kirchenschreibers an der Nikolaikirche [...], 1637–1869*) verwahrten Vocation (fol. 1; durch den Vermerk „Copia meiner Vocation“ auf der Blattrückseite als Autograph Kortkamps ausgewiesen), etwas weniger die einer Eingabe im Bestand Kirchenarchiv 239 (*betr. die Orgel in der Nikolaikirche in Kiel*), fol. 4.

7 Seiner Vocation zufolge verpflichtete er sich am 12. März 1637, er werde „noch für anstehenden Ostern alhie bey uns anlangen“; dies deutet darauf hin, daß er sich zuvor nicht in Kiel aufgehalten

Weil es umgekehrt in den Quellen der norddeutschen Orgelmusik keine Komponistenangabe gibt, in der ein dritter Buchstabe sich nur auf den Herkunftsort beziehen läßt (und nicht auch auf einen Bestandteil des Nachnamens), wird deutlich, daß es sich tatsächlich um ein Spiel mit Mehrdeutigkeit handelt. Der älteste norddeutsche Organist, für den es nachweisbar ist⁸, ist Heinrich Scheidemann. Als sein Geburtsort gilt Wöhrden in Süderdithmarschen, doch für das „M“ in der Initiale „HSM“ bietet weder der Ortsname einen Anlaß noch die Landschaft, in der Wöhrden liegt – Scheidemann wäre ein „Dithmarsus“ gewesen.

Gemeinsam mit Jacob Praetorius, seinem Mitschüler bei Jan Pieterszoon Sweelinck, gilt Heinrich Scheidemann als zentrale Gestalt in der norddeutschen Orgelkultur seiner Zeit, und die Tatsache, daß er und Praetorius gleichzeitig an Hamburger Kirchen wirkten, ist eine Hauptursache dafür, daß man in der norddeutschen Orgelmusik des frühen 17. Jahrhunderts ebenso eine hansische Führungsrolle sieht wie in der zweiten Jahrhunderthälfte mit dem Wirken Tunders und Buxtehudes in Lübeck sowie demjenigen Weckmanns und Reinkens (später auch Vincent Lübecks) in Hamburg. Für Scheidemann stellt sich aber die Frage, wie weitgehend sein Traditionsraum mit der Orgelkultur Hamburgs um 1600/10 umschrieben werden kann, aus der heraus er 1611 den Weg zu Sweelinck antrat⁹; denn auch auf Hamburg kann die Initiale „M“ nicht verweisen.

Auch die vorliegende Untersuchung kann „M“ nicht bestimmen. Sie bietet allerdings neue Informationen über Scheidemanns Vater David, ferner Details zu seiner weiteren Familie, die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in der norddeutschen Orgelmusik eine Rolle spielte und deren Geschichte Rückschlüsse auf das Leben David und Heinrich Scheidemanns zuläßt. Mit diesem Material dürfte zugleich deutlich werden, daß noch umfangreiche historische Quellenbestände einer Erschließung harren, mit denen sich das Bild der norddeutschen Orgelkultur klarer konturieren ließe – vielleicht auch dahingehend, irgendwann „M“ entschlüsseln zu können.

David Scheidemanns Biographie

Daß Wöhrden als Geburtsort Heinrich Scheidemanns gilt, ergab sich über ein Geflecht von Vermutungen. Zunächst erschloß Max Seiffert als spätestes denkbare Geburtsjahr 1596; mit der vorsichtigen Umformulierung „kurz vor 1600“ stellte Liselotte Krüger

hatte, sondern vermutlich im Umkreis seines Hamburger Lehrers Jacob Praetorius. Anhaltspunkte dafür, daß er aus Kiel stammte, liegen nicht vor.

- 8 Das 'Spiel' findet sich allerdings auch außerhalb der Organistenkultur, etwa als Unterschrift „C. S. H.“ zu einem der Widmungsgedichte in Hieronymus Praetorius' *Cantica sacra* von 1588; bereits von Johann Mattheson wird die Initiale aufgelöst als „Christoph Schelhamer der Hamburger“ (*Grundlage einer Ehren-Pforte* [...], Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 326), ist aber ebenso als „Christoph Schel-Hamer“ lesbar. Schelhamer war Poeta laureatus und Lehrer am Hamburger Johanneum (ebd., S. 327).
- 9 Prinzipiell stellte sich die Frage auch schon für Wöhrden, denn daß der Ort in „Hamburgs nächster Umgebung“ liege (Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Straßburg u. a. 1933 [= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12], S. 135), ist sowohl historisch als auch geographisch kaum haltbar: Beide Orte sind 120 km voneinander entfernt, und auf dem Weg zwischen ihnen waren mehrere Territorialgrenzen zu überwinden.

dar, daß Scheidemann möglicherweise am „vorhergehenden Wohnort des Vaters, Dithmarschen“ geboren sei, und entwickelte daraufhin ein Modell, wie man sich seine frühe musikalische Ausbildung vorstellen könne (unter anderem als Schüler des Kantors Erasmus Sartorius am Hamburger Johanneum)¹⁰. Die Identifizierung von David Scheidemanns Dithmarscher Dienstort wurde schließlich durch eine Anleihe der Musikwissenschaft bei der ortsgeschichtlichen Literatur möglich¹¹: 1898 hatte der Regionalhistoriker Reimer Hansen eine Aufstellung der Kosten publiziert, die der Orgelbau in Wöhrden, 1593–1595 von Antonius Wilde durchgeführt, verursacht hatte; in ihr wird auch von David Scheidemanns Berufung zum neuen Organisten berichtet¹². Hansen führte ferner aus, daß das Instrument, an dem dieser wirkte, im Vergleich mit anderen Orgeln des norddeutschen Raums besonders teuer gewesen war: Die Baukosten lagen bei 2850 Mark lübisch (im folgenden stets „Ml“)¹³.

Damit schien sich der Kreis geschlossen zu haben; das Programm, das Seiffert mit seinen Berechnungen vorgegeben hatte, schien erfüllt. Doch die Informationen, die die landeskundliche Literatur geben konnte, waren damit noch nicht erschöpft. Hansen wußte bereits 1898, wo David Scheidemann gewirkt hatte, ehe er nach Wöhrden kam. In einem allgemein personengeschichtlichen Abschnitt seines umfangreichen Artikels nennt er unter den Herkunftsorten der Wöhrdener Lehrer und Organisten auch „Oberndorf“¹⁴; den Ortsnamen auf David Scheidemann zu beziehen wäre nur möglich gewesen, wenn zugleich die Herkunftsorte aller anderer Wöhrdener Lehrer und Organisten bekannt gewesen wären. Mit der Nennung des Ortsnamens übertrug Hansen anscheinend den Hinweis einer handschriftlichen Wöhrdener Chronik¹⁵ ins Hochdeutsche, Scheidemann habe für seinen Umzug aus „Averndorf“ 16 Ml 8 ß erhalten.

Der gesuchte Ort kann demnach nicht allzuweit von Wöhrden entfernt sein¹⁶. Gemeint ist Oberndorf an der Oste, wenige Kilometer vom südlichen Ufer der Unterelbe

10 Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: VfMw 7 (1891), S. 145–260, hier S. 227 f.; Krüger (wie Anm. 9), S. 147.

11 Vgl. Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3), S. 1; Gustav Fock, Art. *Scheidemann, Heinrich*, in: MGG 11, Kassel u. a. 1963, Sp. 1621.

12 Reimer Hansen, *Zur Topographie und Geschichte Dithmarschens*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holstein-Lauenburgische Geschichte 27 (1897), S. 191–316, letzter Abschnitt „Der Orgelbau in Wöhrden 1593“, S. 303–315, hier S. 304.

13 12 Schilling („ß“) sind 1 Ml; bis 1622 galten 2 Ml als Äquivalent für einen Reichstaler, danach 3 Ml. Vgl. hierzu (und zu allen weiteren Währungsangaben) Klaus-Joachim Lorenzen-Schmidt, *Kleines Lexikon alter schleswig-holsteinischer Gewichte, Maße und Währungseinheiten*, Neumünster 1990. Zu den Vergleichszahlen vgl. Hansen (wie Anm. 12), S. 304. – Wesentliche Teile von Wildes Instrument sind bis heute erhalten geblieben; allerdings wurde es – nach einem Kirchenneubau – 1788 von Jürgen Andreas Mittelhäuser in einem neuen Prospekt grundlegend neu angeordnet (u. a. wurden damals Rückpositiv und Brustwerk in ein Manual zusammengelegt und somit die Zahl der Manuale von drei auf zwei reduziert). Vgl. Pastoratsarchiv Wöhrden Nr. 292 (*Orgelreparaturen 1593–1954*).

14 Hansen (wie Anm. 12), S. 285 f.: „In Wöhrden finden sich z. B. 1581–1616 Schulmeister und Organisten aus Dänemark [...], aus Lauenburg, Wesenberg, Winsen, Oberndorf, Jever.“

15 Verschollen. Ein Typoskript-Auszug, der die Geschichte der örtlichen Organisten referiert, wurde noch im August 1958 angefertigt und befindet sich in der Akte Nr. 292 (*Orgelreparaturen 1593–1954*) des Wöhrdener Pastoratsarchivs. Soweit nicht anders bezeichnet, basieren alle weiteren Ausführungen über die Familie Scheidemann in Wöhrden auf diesem Dokument.

16 Dies spiegelt sich in der Höhe der Kosten. Zum Vergleich: Als Thomas Selle 1634 aus Wesselburen, in der Nachbarschaft Wöhrdens, nach Itzehoe zog, erhielt er seinen Umzug (auf dem Schiff über

entfernt im Gebiet des Erzstifts Bremen gelegen, wie Wöhrden im Bereich der Elbmündung. Über David Scheidemanns Wirken in Oberndorf berichten die erhaltenen Akten so ausführlich, wie man es sich für Musiker am Ende des 16. Jahrhunderts nur wünschen kann: kirchliche Rechnungen für 1591–1596, in denen einige Informationen über Scheidemanns Wirken enthalten sind, sowie eine Eingabe der örtlichen Kirchenjuraten von 1593, aus der hervorgeht, unter welchen Umständen Scheidemann aus Oberndorf fortzog¹⁷.

Im einzelnen werden in den Kirchenrechnungen folgende Posten genannt:

1591

Dem Orgelmaker	90 Rikesthaler
Sinen Sonns tho dranckgelde	2 Rikesth
M. Jacob, dat he dat orgel afgeschlag. [Probespiel]	3 Rikesth
Dem Organisten <i>pro arra</i>	1/2 Rikesth
Claus Rapern tho vhorlone [Fuhrlohn] vor dem orgelmaker	12 ß
M. Hans Scherer so dat orgel gestemmet	1 Rosenobel
Eynem Organisten, den seligen Benedits Bremers nagelatene wedewe [= nachgelassene Witwe] an vns Kerckswaren vorschreuen [= den Kirchengeschworenen empfohlen], gegeben	1 Goldtgulden
Den Kerckswaren vnd M. Jacob, also he dat orgel afgeslagen, vnder wegen vorteret [= verzehrt]	2 mk lüb: 2 ß
Peter von Scharlen, so De Orgelmaker vnd syne gesellen, vnd de das Orgel afgeslagen vorteret	33 mk 5 ß

1592

Johan Bruners van wegen der teringe [= Zehrung] des Organisten	7 Rikesth:
Dem Organisten vom 91 Jare	5 Rikesth
Dem Organisten	6 Rikesth
Marx Struenn sone Dat he den Organisten geworet [wohl als „gewahrt/bewahrt“ zu verstehen]	4 ß
Einem Organisten so gevangen gewesen	1 Rikesth

Nordsee und Unterelbe sowie auf dem Landwege) mit 36 Ml plus 20 Ml 8 ß bezahlt (vgl. Siegfried Günther, *Die Geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie*, Diss. phil. Gießen, vervielfältigt Bückeburg 1935, S. 11); um die Zahlen vergleichen zu können, hat man die Inflation zwischen den 1590er und 1630er Jahren zu berücksichtigen.

17 Niedersächsisches Staatsarchiv Stade, Repertorium 5b, Fach 189, Nr. 96 (*Kirchen- und Schulsachen, besonders allgemeine Angelegenheiten der Kirche, Pfarre und Schule zu Oberndorf, 1456–1614*), fol. 82–97 (*Rechnung der Jüraten tho Averndorf von Anno 91. 92. 93. 94. 95 vnd 96*; die Jahrhundertangabe jeweils in den Detailaufstellungen) und fol. 110 (Eingabe der Juraten vom 27. Mai 1593); sämtliche Zitate nach diesen beiden Aktenstücken.

1593	
Dem Organisten	8 Rikesth
Hermann Snitker	8 Rikesth
Selffander [= demselben] tho lone vnd vor beer [= Bier] vnd Kost also he an dere Orgel gearbeitet	6 mk lüb: 12 ß

1594
Keine Eintragung, die sich auf die Orgel oder den Organisten bezieht

1595	
Dem Organisten	6 mk lüb: 1 ß
David de Organiste vnd sin hulver [= Helfer] also he de belgen vor- betert [= die Bälge verbesserte] vorteret	24 ß
Johanni Bruners dem organisten	3 Rikesth

1596	
Dem Orgelmaker	18 Richsth.
Do De orgelmaker wart gehalet [= geholt] vorteret	19 ß
De Orgelmaker vnd sine gesellen an beer vnd kost vorteret	16 1/2 mk lüb:

Ferner wird 1592 erstmals ein Bälgetreter bezahlt (mit 3 Ml); in den Folgejahren beläuft sich dessen Einkommen jeweils auf 1 Reichstaler.

Deutlich wird daraus zunächst, daß Scheidemann bei seinem Dienstantritt ein völlig neues Instrument übernahm (ebenso wie wenig später in Wöhrden) und daß er für den Dienst ein nur geringes Gehalt empfing. Dies, ebenso die Umstände der weiteren gebuchten Zahlungen, erfordert weitere Klärung.

Man ginge wohl zu weit, wenn man aus dem Hinweis, daß Hans Scherer die Orgel stimmte, schlosse, daß er sie auch gebaut hätte; sonst wäre sein Name nicht eigens neben dem anonymen „Orgelmaker“ genannt. Eher übte er nur eine lockere Kontrolle über den Orgelbau aus und dürfte ihn an einen anderen, vielleicht einen seiner früheren Gesellen, delegiert haben. Zu denken wäre an Antonius Wilde, der 1587–1590 beim Bau der Orgel in der Stader Nikolaikirche noch als Meistergeselle Scherers genannt ist, damals von diesem nach Otterndorf entsandt wurde, um die dortige Orgel zu prüfen, und sich in der Folgezeit dort niederließ. Allerdings kann der gesuchte Orgelbauer nicht mehr allzu jung gewesen sein, da ihm dem Oberndorfer Rechnungsbuch zufolge Söhne bei der Arbeit behilflich waren; ob Wilde diese 'Anforderung' erfüllt, läßt sich mit den vorliegenden biographischen Daten nicht klären¹⁸. Unklar ist auch, wer „M.

18 Gustav Fock, *Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*, Kassel u. a. 1974, S. 27.

Jacob“ ist, der Prüfer des fertigen Instruments; mit diesem Vornamen ist in der fraglichen Zeit weder in Hamburg noch in der näheren Umgebung ein Organist bekannt¹⁹.

Leichter zu erkennen ist, mit welchen der Angaben, die sich ohne weitere Namensnennungen auf Organisten beziehen, David Scheidemann gemeint ist: Weil die früheste unter ihnen den Dienstantritt des Neubestallten zum Anlaß hat („pro arra“), dürften weitere Zahlungen, deren Empfänger mit unbestimmtem Artikel bezeichnet werden, nicht mehr Scheidemann gegolten haben, der nach der Anstellung eher als „der Organist“ hätte bezeichnet werden müssen. Daher sind die Zahlungsbelege von 1592 in Verbindung mit dem Dienstantritt David Scheidemanns zu sehen: Denkbar ist, daß Johann Bruner, der 1595 als sein Nachfolger erscheint, zunächst für seine Verpflegung sorgte und daß „Marx Struenn sone“ ihn beherbergte. Insgesamt bezahlten die Juraten in der Zeit bis 1592 an fünf Organisten Geld: an „M. Jacob“ als Gutachter, an den Neubestallten (David Scheidemann), an einen dritten, der ihnen empfohlen worden war, an einen vierten (offenbar als Almosen), der kurz zuvor einer Gefangenschaft entronnen war, und schließlich an Scheidemanns Nachfolger, der 1595 nachweisbar ist. Weshalb 1595 drei Organisten entlohnt wurden, bleibt hingegen rätselhaft.

Scheidemann erhielt in Oberndorf offenbar kein festes Gehalt; die Beträge liegen 1591 bei fünf Talern, steigen im Folgejahr um einen Taler und erreichen 1593 schließlich acht Taler (umgerechnet 16 Ml). Nach seinem Wechsel nach Wöhrden erhielt Scheidemann zunächst ein Jahresgehalt von 130 Ml, das „bald“²⁰ auf 150 Ml angehoben wurde. Scheidemann war damit zumindest im Bereich der Nordseeküste Schleswig-Holsteins der bestbezahlte Organist; daran, daß sein Vorgänger an der Hamburger Katharinenkirche, Johannes Hesterbarch, seit 1587 etwa ebensoviel Geld erhielt (155 Ml)²¹, läßt sich ablesen, wie gut die Wöhrdener Stellung auch im überregionalen Vergleich dotiert war. In Oberndorf hingegen kann die Besoldung neben den unregelmäßig hohen Geldzahlungen auch Naturalien umfaßt haben, vielleicht in größerem Ausmaß als in Wöhrden, und falls in Oberndorf die kirchliche Zahlung mit den Erträgen einer direkten Steuer („Organistenumlage“) kombiniert wurde²², können die Geldeinkünfte Scheidemanns noch wesentlich höher gewesen sein. Die Stelle ist also nicht unbedingt so schlecht dotiert gewesen, wie es scheint.

Die Oberndorfer Kirchenjuraten jedenfalls dürften kaum in der Lage gewesen sein, dem Organisten mehr Geld zu bezahlen, wie aus ihrem Schreiben vom 27. Mai 1593 hervorgeht. Mit ihm berichten sie einer nicht näher bezeichneten Obrigkeit²³, daß sie „vor twenn Jahrenn ein kleene Orgell alhir in Vnnßer kercken buwen laten“ und daß sie „hibben ock nun by twen Jahrenn, einen sondrigenn organisten fast allene gehol-

19 Wichtig ist vor allem, daß kein Mitglied der Hamburger Familie Praetorius gemeint sein kann: Jacob d. Ä. starb 1586; im gleichen Jahr wurde Jacob d. J. erst geboren.

20 Vgl. Anm. 15.

21 Hugo Leichsenring, *Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, hrsg. v. Jeffrey T. Kite-Powell, Hamburg 1982 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 20), S. 117.

22 Zu derartigen Regelungen (z. B. Heide, Schwabstedt) vgl. Konrad Küster, *Der Husumer Organist Martin Fredemann (ca. 1577-1624). Umriss eines Künstlerbildes*, in: Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte 6, Husum 1998, S. 22-35.

23 Vgl. Anm. 17. Das zweite Blatt des Briefbogens, das die Adresse getragen haben muß, ist nicht erhalten. Mit der Anrede „Erwürdiger, Eddell, vnnd Erenfeste, gerechtgönstige gebedennde Herr“ wäre wohl kaum der Landesherr anzureden gewesen.

denn“; sie bitten um Erlaubnis, ihren Küster, der „ein oldt Man ist, vnd eines gutenn vormögendes, also dat he mit siner frouenne vnd kinndern ein guht hennkommenn hebbe kann“, zu entlassen und fortan „einen tho holdende de tho glick [zugleich] küster vnd Organist sin scholde“. Nebenbei wird erwähnt, daß der alte Küster „eine geringe tidt vp der Orgel geschlagen“ habe, aber „nun thor tidt olders vnd der kunnst vnerfahrenheit halben tho verrichtende nicht düchtig“ sei.

Somit läßt sich das Geschehen bis in Details rekonstruieren. Die Oberndorfer Kirchenjuraten hatten versucht, einen konkurrenzfähigen Organistenposten aufzubauen. 1591 wurde eine kleinere Orgel fertiggestellt (die keinen Vorgänger gehabt haben kann); ihr Erbauer ist im weiteren Umkreis Hans Scherers zu suchen. Die neue Organistenstelle sollte hauptamtlich versehen werden (von einem „sondrigenn organisten“); als Kandidat wurde zunächst eine Person gehandelt, die über gute Verbindungen nach Oberndorf verfügte. Scheidemann erhielt den Vorzug vor diesem – ein Umstand, der prinzipiell entweder mit der Qualität der Bewerber oder aber mit deren Ansprüchen erklärbar ist (so daß kein Konkurrent ein Interesse an der gering entlohnten Position gehabt hätte). Weil sich die Kirche mit der Berufung Scheidemanns übernahm und dieser wenig später für die herausragende Wöhrdener Stellung in Frage kam, verweisen die Umstände eher darauf, daß tatsächlich der qualifizierteste Bewerber engagiert worden war (also: koste es, was es wolle). Scheidemann kam von auswärts nach Oberndorf; diese Vermutung wird durch die Zahlung des Antrittsgeschenks und der Aufwendungen für Unterbringung und Verpflegung gleich zweifach nahegelegt. 1593 sahen sich die Kirchenjuraten dann aus Kostengründen gezwungen, ihren Organisten mit einem weiteren Amt zu betrauen; daß Scheidemann diese Doppelfunktion nicht übernahm, ist ein weiterer Hinweis darauf, welchen künstlerischen Rang er bereits damals hatte. Bei der ersten sich bietenden Gelegenheit suchte er also nach einer neuen Stellung und fand – vielleicht durch Vermittlung Antonius Wildes – in Wöhrden Verhältnisse vor, die die Oberndorfer bei weitem übertrafen: „ein herlik Orgellwerk“, das nach den Worten des zeitgenössischen Dithmarscher Chronisten Neocorus „allen Landeßlüden ein Exempel unnd Anreizung waß“²⁴, zudem mit einem Gehalt, das kaum zu übertreffen war. Da die so detailreichen Wöhrdener Rechnungen nichts über eine Organistenprobe Scheidemanns aussagen, mag von vornherein festgestanden haben, daß er den Posten an der neuen Wilde-Orgel übernehmen würde. Warum in Oberndorf 1594 kein Organistengehalt verbucht wurde, ist fraglich; möglicherweise galt die Stelle bereits als vakant. Allerdings fehlt auch für 1596 ein entsprechender Vermerk, so daß die Rechnungsführung insgesamt als unregelmäßig erscheint. In Wöhrden erhielt Scheidemann spätestens Ende Februar 1595 seine Bestallung; die Kosten, die seine Unterbringung vor Ort aufwarfen, als er „darup gewahret dat de Karspelluide [Kirchspielsleute] vmb dat nie [neue] Orgelwerck tho bedenende ehme anthonemende [ihn anzunehmen] bescheedt werden laten moegen“, steht im Rechnungsbuch unmittelbar vor einer Eintragung für den 2. März 1595²⁵.

Da der Oberndorfer Organistenposten daraufhin nur noch nebenamtlich versehen wurde, ist verständlich, daß die Juraten Scheidemann auch noch nach seinem Weggang

24 *Johann Adolfs, genannt Neocorus, Chronik des Landes Dithmarschen*. Aus der Urschrift hrsg. v. Prof. F. C. Dahlmann, Bd. 2, Kiel 1827 (Nachdr. Leer 1978), S. 317.

25 Hansen (wie Anm. 12), S. 314.

mit der Reparatur der Bälge beauftragten. Nur jetzt war für die Buchführung eine Unterscheidung der Organisten erforderlich; daher wird hier zum einzigen Mal im Oberndorfer Rechnungsbuch immerhin der Vorname Scheidemanns genannt²⁶. Scheidemanns orgelbautechnische Kenntnisse sind zudem dadurch belegt, daß er am 5. September 1598 gemeinsam mit dem Organisten aus Lunden in Norderdithmarschen, Christoph Rohrer²⁷, die Orgel im nahen Hemme abnahm, die dort Hans und Christian Bockelmann erbaut hatten²⁸. 1604 erreichte Scheidemann schließlich die Krönung seiner Laufbahn, als er Organist an St. Katharinen in Hamburg wurde. Bis kurz vor seinem Tod, der um das Jahr 1629 angenommen wird²⁹, konnte er sein Geldgehalt gegenüber dem, das er in Wöhrden bezogen hatte, nominal verdreifachen: von 150 auf 450 Ml³⁰.

In Hamburg lebten außer ihm mindestens zwei weitere Personen mit Namen Scheidemann: Philipp, der als „Conterfeier“ wirkte, und Heinrich. Ihr Verwandtschaftsverhältnis läßt sich aus Eintragungen des Hamburger Bürgerbuches erschließen: Sie beide werden bei der Ablegung des Bürgereides als „ciu.[is] fil.[ius]“ bezeichnet; solange keine andere Person mit Namen Scheidemann im damaligen Hamburg nachweisbar ist als David³¹, kann nur dieser mit dem „civis“ gemeint sein. Nicht nur die beiden Organisten wohnten in der Gemeinde von St. Katharinen, sondern auch Philipp; am 29. November 1630 ließ er in dieser Kirche seine Tochter Catharina taufen (Heinrich Scheidemann war ihr Pate). Auch für David und Heinrich finden sich immer wieder Patenschafts-Eintragungen, anhand derer sich ihre Präsenz in der Gemeinde nachweisen läßt³².

David Scheidemanns Biographie las sich bisher wie die eines Mannes, der in den 1590er Jahren (in Wöhrden) erstmals eine größere berufliche Position übernahm und seinen Durchbruch schaffte, als er aus der angeblichen Peripherie norddeutscher Orgelkunst in die Hamburger Orgeltraditionen eintrat. Demnach hätte man seine Geburt um das Jahr 1570 ansetzen können; die Wöhrdener Zeit wäre die eines Mittzwanzigers gewesen, die Berufung nach Hamburg hätte ihn als rund 35jährigen erreicht, und im

- 26 Damit wird die Vermutung, daß Scheidemanns „Averndorf“ Oberndorf sei, ebenso bestätigt wie durch die Schreibweise des Ortsnamens etwa im Entwurf des Eides, den seit Scheidemanns Weggang die Oberndorfer Küster-Organisten abzulegen hatten (Kirchenarchiv Oberndorf, A. 231, Nr. 2).
- 27 Auch Roerer oder Röerer. Kurz nach seiner Anstellung 1582 wird von ihm berichtet, daß er „In setten und Componeren“ unterrichtet wurde; Landesarchiv Schleswig (im folgenden stets LAS), Abt. 7, Nr. 4927 (*Organisten und Kirchspielschreiber*). 1611 ist er als Organist an St. Marien in Flensburg; vgl. Hans Peter Detlefsen, *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850*, Kassel u. a. 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 11), S. 112.
- 28 Neocorus (wie Anm. 24), Band 2, S. 355 f.
- 29 Krüger (wie Anm. 9), S. 137 u. 148.
- 30 Das Jahresgehalt von 450 Ml (112 Ml 8 Schilling pro Quartal) wurde 1629, vermutlich aus Anlaß der Berufung Heinrich Scheidemanns, erhöht (Krüger, wie Anm. 9, S. 149); der ursprüngliche Betrag muß somit die Höhe des Gehalts spiegeln, das David Scheidemann zuletzt bezog.
- 31 Zum Hinweis auf Philipp Scheidemann vgl. bereits Fock (wie Anm. 11). Die Bürgerbucheintragungen in: Staatsarchiv Hamburg, Bestand 332-7 (*Staatsangehörigkeitsaufsicht*), A I a, Bd. 3, S. 72 (7. Mai 1624: Philipp Scheidemann; dort der Hinweis auf sein berufliches Wirken), und Bd. 4, S. 66 (23. Mai 1634: Heinrich Scheidemann). Außerdem wurde ausgewertet: Bestand 512-4 (St. Katharinenkirche), A XVII a 1-4 (*Taufbücher 1614-1620, 1621-1630, 1630-1640, 1640-1650*).
- 32 In der Zeit bis etwa 1630 für David Scheidemann am 13. und 20. November 1616 und am 11. Mai 1620, für Heinrich am 4. Juni 1617 und am 3. Januar 1630, dann – wie erwähnt – am 29. November 1630.

Alter von etwa 60 Jahren wäre er gestorben. Nur geringfügig verändern sich die Grundzüge dieses Bildes mit den Belegen über sein Wirken in Oberndorf, doch die Beurteilung seiner künstlerischen Stellung wird verändert, weil diese bereits in Oberndorf und Wöhrden weit überdurchschnittlich gewesen sein muß; anders wäre das Scheitern des Oberndorfer Projekts und die Berufung auf den extrem gut bezahlten Wöhrdeaner Posten nicht zu verstehen. Zudem muß es für ihn aber eine wichtige berufliche Etappe bereits vor 1591 gegeben haben: vermutlich in „M“. An dieser Stelle begegnet man neuerlich der Biographie Heinrich Scheidemanns: Da die Initiale „M“ weder auf Oberndorf noch auf das Land Hadeln beziehbar ist, muß er vor 1591 geboren sein.

Gustav Fock bestimmte die Herkunft der Familie Scheidemann mit Hilfe eines Hinweises, den der Chronist Neocorus gibt: „David Schideman Hamburg, tho Oldenworden“ habe neben Rohrer die Orgelprobe in Hemme durchgeführt. Da Neocorus selbst Zeuge der Veranstaltung war, kommt seinem Bericht einige Bedeutung zu; gemäß den Regeln der Namensbildung folgte daraus, daß Scheidemann aus Hamburg stammte³³. Dies paßte zu den Hamburger Hinweisen, daß Heinrich und Philipp Scheidemann „ciu. fil.“ waren. David selbst ist im Bürgerbuch jedoch nicht genannt. Theoretisch könnte er seinen Bürgereid bereits vor 1593 abgelegt haben, dem Anfangsjahr der überlieferten Bürgerbuchreihe; doch daß David vor 1591 in Hamburg tätig war, ist nicht wahrscheinlich, weil man über die Besetzung sämtlicher Organistenposten in der Hansestadt bereits für jene Zeit lückenlos informiert ist³⁴. Bevor Scheidemann den Organistenposten an St. Katharinen übernahm, kann er in Hamburg keinen anderen innegehabt haben. Zudem ist kaum denkbar, daß die Familie in der Hansestadt beheimatet war, weil außer David und seinen beiden erwähnten Söhnen in Hamburg keine weiteren Träger des Namens genannt werden³⁵; demnach ließ sich erst 1604 ein Zweig der Familie dort nieder. Möglicherweise ist also Davids Bürgereid (abgelegt um 1604) in dem ohnehin anscheinend lückenhaften ältesten Bürgerbuch lediglich nicht verzeichnet worden.

Der Dithmarscher Zweig der Musikerfamilie

Als David Scheidemann 1604 nach Hamburg zog, begleiteten ihn wohl nur Teile seiner Familie dorthin, denn noch generationenlang wirkten Organisten mit Namen Scheidemann im westlichen Schleswig-Holstein. Anscheinend ist von keinem dieser Musiker eine Komposition erhalten geblieben; dennoch hatten sie in der norddeutschen Orgelkultur keine völlig unbedeutenden Funktionen inne, und da manche Nachrichten über diesen Familienzweig, wie erwähnt, Rückschlüsse auf die Biographien David und Heinrich Scheidemanns zulassen, sind die weiteren Organisten dieses Namens hier kurz zu porträtieren.

33 So Fock (wie Anm. 11); zum Neocorus-Zitat vgl. Anm. 28.

34 Vgl. die Angaben bei Leichsenring (wie Anm. 21), S. 112–123.

35 Bezogen auf die Generationen Davids sowie Heinrichs und Philipps. Im übrigen übernahm kein Verwandter Heinrich Scheidemanns für eines von dessen Kindern Patenpflichten, durchaus aber Angehörige seiner aus Hamburg stammenden Frau Maria geb. Bokels (für Elisabeth am 18. Februar 1635, Margareta Maria am 29. September 1639, für Anna-Margareta am 4. April 1644 und für Daniel David am 24. Oktober 1649).

Als erster ist Peter Scheidemann (d. Ä.) zu erwähnen, der 1604 als Organist in Wöhrden erwähnt wird. Er wurde dort bereits der dritte Nachfolger David Scheidemanns: Diesem war zunächst Berent Muringk aus Winsen an der Luhe gefolgt, der „sehr bald“ starb, und daraufhin hatte „nur 3 Wochen lang“ Johannes Schulte aus Lauenburg den Wöhrdener Posten inne. Nicht Peter Scheidemann war also der Wöhrdener Wunschkandidat für Davids Nachfolge, sondern Muringk – möglicherweise derselbe „Berenth“, der 1592 kurzzeitig als Vorgänger David Scheidemanns erwähnt wird und die Stelle bald darauf wieder verließ. David Scheidemann hat in die Regelung seiner Nachfolge demnach nicht nachhaltig eingegriffen; erst in einem späteren Anlauf war sein Angehöriger erfolgreich. Ob Johannes Schulte ein weiterer Wunschkandidat war oder eher ein Interims-Musiker (der nur zum Zuge kam, weil Peter Scheidemann noch auf einem anderen Posten seinen Abschied nehmen mußte), ist vorerst nicht zu entscheiden – auch deshalb, weil das Exzerpt der Ortschronik hier lückenhaft wird: Zitiert wird noch, daß Peter Scheidemann lediglich das Grundgehalt in Höhe von 130 Ml bezog (nicht also auch Davids Verbesserung um weitere 20 Ml) und daß als Begrüßungsgeschenk 6 Ml 1 ß gezahlt wurden, doch anschließend vermerkt der Kopist von 1958 „usw.“ und berichtet nur noch, daß Peter Scheidemanns Nachfolger in Wöhrden 1629 „(wahrscheinlich sein Sohn) Philipp Scheidemann“ wurde. Damit übernahm also schon ein drittes Mitglied der Familie diesen Posten.

Unklar bleibt zunächst das Verwandtschaftsverhältnis von David und Peter Scheidemann³⁶; Peter könnte der Bruder Davids gewesen sein (zumal wohl beide 1629 gestorben sind) oder dessen Sohn (der die Wöhrdener Stelle von seinem Vater immerhin indirekt geerbt hätte), kaum dessen Neffe (s. u.). Mit Hilfe eines weiteren Details läßt sich jedoch Peter Scheidemanns historische Stellung erschließen. 1604, wohl unmittelbar nach Übernahme der Wöhrdener Stellung, wurden 2 Ml 1 ß „Dem Organisten Petrus Scheidemann Alß deseluige Hochtidt gehalten vorehret“³⁷. Folglich dürfte er eine Generation jünger gewesen sein als David Scheidemann: um oder kurz vor 1580 geboren.

Leichter zu entschlüsseln sind die Verhältnisse in der nächsten Generation: Peters Wöhrdener Nachfolger Philipp kann kein Sohn David Scheidemanns gewesen sein, weil sein Vorname in dieser Generation bereits durch den Hamburger „Conterfeier“ besetzt ist. Die örtlichen Mitteilung über das Vater-Sohn-Verhältnis zwischen Peter und Philipp wirkt also plausibel. Demzufolge war Philipp ein Kind aus der 1604 geschlossenen Ehe, geboren in den ersten Jahren nach der Heirat: Als sein Vater 1629 rund 50jährig starb, war er folglich alt genug, um den Posten zu übernehmen.

Philipp Scheidemann blieb nur für kurze Zeit in Wöhrden; wohl schon nach drei Jahren übernahm er den Organistenposten in Lunden (Norderdithmarschen). Seine Anwesenheit dort läßt sich anhand des Taufbuchs verfolgen, in dem er erstmals am 16. Dezember 1632 als Pate genannt wird und letztmals am 27. April 1660 erwähnt ist. Weil seit 1669 ein anderer als Lundener Organist bezeichnet wird (Dietrich Holke), muß Philipp Scheidemann im Laufe der 1660er Jahre gestorben sein. In Lunden wirkte er etwa gleichzeitig mit dem Orgelbauer Tobias Brunner; ein Kontakt zwischen beiden ist erstmals 1635 nachweisbar, als Philipp Scheidemann empfahl, die Wartung der Lun-

36 Kirchenbücher sind aus Wöhrden erst aus der Zeit nach einem Kirchenbrand 1732 erhalten.

37 Kirchenarchiv Wöhrden, Baumeister- und Almosenrechnung 1602–1655, Eintragung zum Jahr 1604.

dener Orgel Brunner zu übertragen³⁸. Besonders wichtig ist, daß die Familie Philipp Scheidemanns noch in Kontakt mit dem Hamburger Familienzweig stand: Am 4. Mai 1656 wurde „H. Heinrici Scheidemans zue Hamburgk Hußfr: Maria“ Patin von Philipp Scheidemanns Tochter Antje. Daß Maria Scheidemann damals in Lunden war, ist nicht auszuschließen, denn das Taufbuch benennt keine Vertreterin.

Für den nächstjüngeren Angehörigen der Musikerfamilie, Peter Scheidemann d. J., läßt sich die Stellung in der Familie ebenfalls nicht auf Anhieb klären, weil auch für ihn kein Taufvermerk vorliegt. Nachweisbar ist er seit dem 19. Mai 1663, als er beim Probespiel um den Organistenposten in Heide dem Orgelbauerssohn Gottfried Stellwagen unterlag³⁹. Später wurde er Domorganist in Schleswig; erstmals ist er in dieser Position am 8. Oktober 1671 genannt⁴⁰. Möglicherweise hatte er den Posten 1666 von Nicolaus Dengel übernommen⁴¹. Die Stelle war vergleichsweise gut dotiert; das jährliche Gehalt belief sich auf 500 Ml⁴². Dennoch bemühte sich Scheidemann noch jahrelang, den Posten in Heide zu erhalten; weil Stellwagen sich im Nordseeklima nicht wohlfühlte, vereinbarten sie einen Stellentausch, der zwischen 1673 und 1681 sogar mehrfach vom Gottorfer Herzog Christian Albrecht genehmigt wurde, aber nie zustandekam⁴³. Scheidemann starb 1711; die Schleswiger Stellung übernahm Johann Nikolaus Hanff⁴⁴.

38 Beziehungen Brunners zum Oberndorfer Scheidemann-Nachfolger „Jacob Bruner“ sind nicht nachzuweisen, aber auch nicht auszuschließen. Brunner ist als selbständiger Orgelbauer seit 1633 anlässlich einer Reparatur in Oldenswort auf der Halbinsel Eiderstedt nachweisbar (Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig vor 1800*, München 1973 [= Schriften zur Musik 23], S. 317); 1634 hat er die Orgel in Lunden repariert (Wilhelm Johnsen, *Ditmaria libera fuit*, in: Dithmarschen, Blätter der Heimatgestaltung, 12 [1936], S. 37–59, hier S. 48). Erstmals erwähnt in Lunden wird er anlässlich der Taufe einer Tochter am 15. Februar 1632; Pate war unter anderem Johann Rist.

39 LAS (wie Anm. 27), Abt. 101 IV C I, Nr. 133a (*Organisten in Heide 1673–1687*). Um diese Position zu erhalten, verzichtete Stellwagen auf seinen herzoglichen Organistenposten in Güstrow und ein landesweites Orgelbaupatent. Vgl. Walter Haacke, *Die Entwicklungsgeschichte des Orgelbaus im Lande Mecklenburg-Schwerin (von den Anfängen bis ins ausgehende 18. Jahrhundert)*, Wolfenbüttel u. Berlin 1935, S. 64.

40 Im Taufbuch Lunden (er wurde Pate bei einer Tochter von Philipp Scheidemanns Nachfolger).

41 Vor 1660 war Dengel Organist in Helsingør (als Buxtehudes Vorgänger) und wechselte später nach Kiel. Vgl. überblicksweise Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 31f., und Edwin Pomsel, *Die Organisten der Kieler Nikolaikirche von der Reformation bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 53 (1958–1962), S. 41–63, hier S. 51f.

42 LAS (wie Anm. 27), Abt. 400.5, Nr. 194 und 193 (*Domrechnungen Schleswig 1699/1700 und 1708*). Es lag somit ebenso hoch wie dasjenige Nicolaus Bruhns' 1689 in Husum, nachdem dieser die Berufung nach Kiel ausgeschlagen hatte. Zur Höhe von Bruhns' Gehalt vgl. die Korrektur Arnfried Edlers (*Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982 [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23], S. 75).

43 Stellwagen klagte, „Zeit meiner Bedienung mit vielen Beschwerlichen flüssen behaftet gewesen [zu sein], welches der mir ungewöhnlichen situation des Ortes zuschreiben muß“. LAS (wie Anm. 27) Abt. 7 Nr. 4927 (*Kirchspielschreiber*); ergänzende Unterlagen in Abt. 101 IV C I, Nr. 133a (*Organisten in Heide 1673–1687*). – Über zusätzliche Details von Peter Scheidemanns Leben informieren weitere Akten des LAS (Abt. 7 Nr. 6088: *Domorganisten in Schleswig*): 1672–1697 kämpfte er um einen Anteil am Nachlaß eines Johann Creisbach aus Hemme (gestorben am 14. Februar 1671), hatte sich 1681 in Schleswig mit 159 Ml verschuldet und tritt sich 1704 und 1708 um die Wachslichter, die bei Beerdigungen übriggeblieben waren, zuerst mit einem Schleswiger Ratsherren, dann mit

Wiederum läßt sich aus dem Datengerüst auf weitere biographische Angaben schließen: Peter Scheidemann kann nicht Sohn seines gleichnamigen Wöhrdener Verwandten gewesen sein, sondern nur dessen Enkel. Das doppelte Namensvorkommen ließe sich entweder dadurch erklären, daß Peter d. Ä. seinen ältesten Sohn nach sich selbst nannte, oder dadurch, daß Philipp seinem ältesten Sohn den großväterlichen Namen gab⁴⁵. Der erste Fall scheidet aus: Peter d. J. wäre über 100 Jahre alt geworden, weil sein Geburtsjahr vor demjenigen Philipps angenommen werden müsste, und dieser ist zweifellos um 1605 geboren. Folglich ist Peter d. J. als (ältester) Sohn Philipp Scheidemanns kurz vor 1632 geboren, als dieser noch in Wöhrden wirkte. Etwa 30jährig bewarb er sich also um den Posten in Heide. Nicht auszuschließen ist, daß die engeren Beziehungen zwischen der Lundener und der Hamburger Familie um die Mitte der 1650er Jahre davon herrührten, daß Heinrich Scheidemann Peter unterrichtete – gleichzeitig mit der Lehrzeit Jan Adams Reinkens (1654–1657).

Und der Organistenberuf in der Familie Scheidemann läßt sich um noch eine Generation weiter verfolgen. Peter Scheidemanns Sohn Adolf wird am 23. Dezember 1717 als Organist der Schleswiger Vorstadtkirche Friedrichsberg erwähnt, als er sich mit rund 60 Reichstalern verschuldete⁴⁶. Somit erstreckt sich die musikalische Geschichte der Familie Scheidemann über die gesamte Blütezeit der norddeutschen Orgelkultur hinweg: von David Scheidemann über vermutlich fünf Generationen bis hin zu jenem Adolf, der als sein Urenkel gelten kann.

Folgerungen

Für Peter Scheidemann d. Ä. ist bislang lediglich deutlich geworden, daß er kaum der Generation David Scheidemanns angehörte, dem er in Wöhrden nachfolgte, sondern bereits der nächsten. Daß er dessen Sohn war, läßt sich zwar nicht beweisen, liegt aber außerordentlich nahe. Denn dann ergab sich die Beziehung, die der Lundener Taufbuchvermerk von 1656 dokumentiert, zwischen der Familie Heinrich Scheidemanns und der eines Neffen (Philipp, Sohn von Heinrichs Bruder Peter d. Ä.). Diese einfachste Hypothese hat einstweilen den Vorrang vor allen komplizierteren.

seinem Kantorskollegen Andreas Crusius. Außerdem soll er 1681/82 im nahegelegenen Ulsnis an der Schlei ein Orgelpositiv gebaut haben (Schumann, wie Anm. 38, S. 425).

44 Zu den Daten vgl. Theodora Holm, Art. *Hanff, Johann Nicolaus*, in: MGG 5, Kassel u. a. 1956, Sp. 1459 f.

45 Prominente Belege für diese Praxis finden sich in der dänischen Königsfamilie: In einer nahezu unbrochenen Linie wurde seit 1503 jeweils der Kronprinz nach seinem Großvater benannt, lediglich Christian IV. (1577–1648) nannte seinen ältesten Sohn Christian. Da dieser bereits vor dem Tod des Vaters starb und weil die Erbfolge an den zweitgeborenen Frederik übergang, ergibt sich auch an dieser Stelle kein Bruch in der Reihe, in der die Könige von 1513 bis 1972 stets abwechselnd Christian und Frederik hießen (vgl. die Stammtafel in: Benito Scocozza, *Politikens bog om Danske monarker*, Kopenhagen 1997, S. 215–218).

46 LAS (wie Anm. 27) Abt. 186 Nr. 527 (*Schuldenbuch Schleswig*), S. 363. Zum Verwandtschaftsverhältnis vgl. H. Philippsen und E. Petersen, *Künstler und Kunsthandwerker der Stadt Schleswig aus den letzten drei Jahrhunderten*, Manuskript (1933) im Gemeinschaftsarchiv des Kreises Flensburg-Schleswig und der Stadt Schleswig, Abt. 110.35 Nr. 16, Heft 18 (*Hofmusiker, Kantoren, Organisten, Stadtmusikanten und andere Musiker*), Nr. 56 u. 57.

Peter Scheidemann d. Ä. muß in jedem Fall um 1580 geboren sein; dies läßt sich aus dem Zeitpunkt seiner Berufung nach Wöhrden und seiner Heirat (beide 1604) ableiten. Das Geburtsdatum David Scheidemanns (als Peters Vater) ist deshalb spätestens in den 1550er Jahren zu suchen, und somit liegen vor Davids Anstellung in Oberndorf mindestens drei Lebensjahrzehnte, in die der Einblick bislang nicht möglich ist. Schon vor 1591 muß sich sein Wirken über zehn Jahre erstreckt haben, zumindest zeitweise in „M“; dieses bot ihm die Grundlage für seine Reputation, die bereits bei der Berufung auf die Organistenposten in Oberndorf und Wöhrden abschätzbar wird. Daß er an scheinbar unbedeutenden Orten gewirkt habe, spiegelt im übrigen lediglich ein Denkmodell der Nachwelt: Möglicherweise ist das Bild, das die norddeutsche Orgelkultur auch in ihrer Frühzeit von den Hansestädten ausstrahlte, dahingehend zu erweitern, daß insbesondere in den agrarisch geprägten, damals noch reichen Gebieten an der Nordseeküste⁴⁷ vergleichbar günstige Arbeitsbedingungen für Organisten bestanden wie in den Handelszentren. Aus diesem Raum ist David Scheidemann erst als Mittvierziger nach Hamburg berufen worden; etwa ähnlich alt war rund ein Jahrhundert später Vincent Lübeck, als er den Organistenposten an St. Nikolai übernahm.

Auch Heinrich Scheidemanns Biographie läßt sich anhand der gewonnenen Daten neu bewerten. Das bisherige Bild basiert auf der Annahme, daß er um 1595 geboren sei; demnach wäre er neun Jahre alt gewesen, als die Familie nach Hamburg zog, 16 Jahre, als er zu Sweelinck reiste, und mit Mitte 30 hätte er die Nachfolge seines Vaters übernommen. Bereits in diesem Modell blieb offen, wie man sich sein Wirken in den 1620er Jahren vorzustellen hat⁴⁸; zwischen dem Abschluß des Unterrichts bei Sweelinck (1614) und dem Tod des Vaters (um 1629) ist unbekannt, welchen Tätigkeiten er nachging.

Nun verändert sich das Bild. Heinrich Scheidemann muß vor 1591 in „M“ geboren sein; die Übersiedlung nach Hamburg erlebte er mit mindestens 14 Jahren. Damit wird seine Ausbildungszeit in wesentlichen Teilen aus dem hansestädtischen Umfeld herausgerückt; sie verbindet sich untrennbar mit dem Wirken seines Vaters, bei dem er spätestens in Wöhrden die Grundlagen seiner Kunst gelernt haben muß. Bis hierhin muß man sich Heinrichs künstlerisches Profil also ähnlich vorstellen wie das Peters d. Ä., der – vermutlich als Heinrichs älterer Bruder – bereits beruflich selbständig war, als David nach Hamburg überwechselte. Der Unterricht bei Sweelinck, den Heinrich erst mit mindestens 21 Jahren antrat, war somit eine Art Aufbaustudium⁴⁹; dies erklärt seine künstlerische Selbständigkeit gegenüber seinen Amsterdamer 'Mitschülern' und gegenüber seinem Lehrer selbst⁵⁰. Wenn Sweelinck 1614 Scheidemann als „Jongkman“

47 Zur Prosperität dieser Gebiete exemplarisch Rolf Kuschert, *Landesherrschaft und Selbstverwaltung in der Landschaft Eiderstedt unter den Gottorfern (1544–1713)*, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte 78 (1954), S. 50–138, hier S. 135.

48 Vgl. bereits Krüger (wie Anm. 9), S. 148 und, auf mittlerweile veränderter Grundlage, Breig (wie Anm. 11), S. 2.

49 Er ist also ähnlich zu bewerten wie der Unterricht, den Heinrich Schütz und andere Nord- und Mitteleuropäer bei Giovanni Gabrieli nahmen. Vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 119–123.

50 Vgl. die Ausführungen von Pieter Dirksen (*The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997) zu den unterschiedlichen Gattungsauffassungen der Toccata (besonders S. 105, 121 f.), der Variationen (S. 317) und der Fantasien (S. 487–491).

bezeichnete⁵¹, ist dies also nicht als Altersangabe zu verstehen, sondern besagt nur, daß dieser damals noch unverheiratet war.

Heinrich Scheidemann war bei seinem Tod 1662/63 somit deutlich über 70 Jahre alt; die Nachfolge seines Vaters hatte er wohl mit rund 40 Jahren angetreten. Mit dieser Altersangabe wird auch für ihn – ebenso wie für seinen Vater – die Frage nach dem ersten Jahrzehnt beruflichen Wirkens noch drückender. Allerdings ist seine Anwesenheit in Hamburg während jener 15 Jahre fast durchgängig belegt. Wie oben zitiert, ist er am 4. Juni 1617, noch kurz nach seinem Unterricht bei Sweelinck, in Hamburg als Pate nachweisbar, ebenso 1623 bei einer Tochter Hans Scherers d. J.⁵². 1627 nahm er die Gottfried-Fritzsche-Orgel in der Braunschweiger Ulricikirche ab und wurde dafür, „weil er in zimlicher großer gefahr herüber kommen“, neben Reise- und Zehrungskosten mit einem Pokal im Materialwert von 27 Reichstalern belohnt⁵³; dies alles wurde „H. *Heinrico* Scheidemann Organisten von Hamburg“ gegeben⁵⁴. Die Berufsangabe wird im Wechselspiel mit den ermittelten Daten für seinen mittlerweile 70jährigen Vater verständlich; demnach hat Heinrich Scheidemann, im Haushalt seines Vaters wohnend, die Stellung mit diesem zunehmend gemeinsam verwaltet. Ohnehin ist nicht anzunehmen, daß die Katharinengemeinde ihn aus der Verpflichtung entlassen hätte, die er anscheinend mit dem Unterricht bei Sweelinck eingegangen war: die Nachfolge seines Vaters anzutreten und sie damit die Früchte ihrer Investition ernten zu lassen⁵⁵.

Gleichsam als Epilog läßt sich anfügen, daß sich keine Verbindungen zu anderen Familien mit Namen Scheidemann herstellen lassen: weder zu der Gastwirtsfamilie, die die Weserfähre in Hagenohsen südlich von Hameln unterhielt und bis in die 1580er Jahre zurückzuverfolgen ist⁵⁶, noch zum Reichskanzler Philipp Scheidemann, dessen Vorfahren zu Anfang des 18. Jahrhunderts im Großraum Kassel nachweisbar sind⁵⁷. Verlockend wäre es, eine Beziehung zu dem am 7. Juni 1602 in Basel promovierten Juristen Hermann Scheidmann herzustellen. Er stammte aus der Grafschaft Berg, gibt seinen Namen auf dem Titel seiner Dissertation *Conclusiones de testamentis ordinandis* als „Hermannus Scheidman Montensis“ an und widmete sie unter anderem dem Juristen Heinrich von Rosenthal, den er als herzoglich holsteinischen Rat bezeichnet⁵⁸. Somit ergibt auch sein Name die Initiale „HSM“. Wöhrden gehörte 1559–1580 zum Gebiet des Herzogs Johann von Schleswig-Holstein (daraufhin zu den Territorien, die direkt

51 Zu den Daten vgl. Holm (wie Anm. 44).

52 Fock (wie Anm. 11).

53 Wilibald Gurlitt, *Der Kursächsische Hoforgelmacher Gottfried Fritzsche*, in: Helmuth Osthoff u. a. (Hrsg.), *Festschrift Arnold Schering. Zum sechzigsten Geburtstag*, Berlin 1937, S. 106–124, hier S. 118; ebenso Breig (wie Anm. 11), S. 2.

54 Stadtarchiv Braunschweig, B IV 11:104 (*Rechnung über den Orgelbau zu St. Ulrici 1626–1627*), fol. 48^{r/v}.

55 Mattheson (wie Anm. 8), S. 329.

56 *Niedersächsisches Geschlechterbuch 2* (= Deutsches Geschlechterbuch 76), Görlitz 1932, S. 547–575, besonders S. 548–550.

57 Wolfgang Huschke, *Zur Herkunft führender Persönlichkeiten der Revolution von 1918. Beiträge zu Abnenlisten von Friedrich Ebert, Philipp Scheidemann, Wilhelm Dittmann und Gustav Noske*, in: *Genealogie* 9, 17./18. Jg. (1968/69), S. 363–376, hier S. 369–371.

58 „Illustrif. Duc. Brunsvvic. & Holsat. [...] Consil.“; die Dissertation wurde 1602 in Basel gedruckt (Exemplar der Universitätsbibliothek Basel, in: *Dissertationes Iuridicae 1601–1602*, Signatur: Diss. 210/24, Nr. 57).

dem dänischen König unterstanden), und der Wöhrdener Pastor zu David Scheidemanns Zeit, Johannes Creisbach, stammte aus der mit dem Herzogtum Berg verbundenen Grafschaft Mark⁵⁹. Dies aber umschreibt lediglich David Scheidemanns Wöhrdener Umfeld⁶⁰, nicht dasjenige in Oberndorf; wegen der Zugehörigkeit des Ortes zum Elbgebiet wäre ebenso denkbar, daß die Heimat Heinrich Scheidemanns in Mecklenburg lag und dieser sich daher als „Megalopolitanus“ bezeichnete. Doch einstweilen zielen beide Ideen lediglich in das Dunkel der Geschichte.

59 Er war 1503 in Soest geboren worden und starb 1598. Wie anekdotisch berichtet wird, soll er „von den Papisten angestachelt sein, Martin Luther aus dem Wege zu räumen. In Wittenberg hört er Luther predigen und wird so davon ergriffen, daß er Luther seinen Plan gesteht; er wird dann sein Schüler und Hausgenosse und zum Geistlichen ausgebildet“. 1534 ist er wieder im Raum Soest nachweisbar, und zwar als Pastor in Welter. 1548 übernimmt er das Diakonat in Neuenkirchen (Norderdithmarschen), wo er 1555 zum Pastor aufrückt, als der bisherige Amtsinhaber, Johannes Spelberg (geboren aus Lennep bei Remscheid – im Herzogtum Berg!) nach Lübeck zieht, um dort eine neue Position anzutreten. Vgl. die Angaben im personalalphabetischen Teil von Otto Fr. Arends, *Gejstligheden i Slesvig og Holsten fra Reformationen til 1864*, Kopenhagen 1932; zu Creisbach außerdem Reimer Hansen, *Geschichte der Kirchengemeinde Wöhrden*, Heide 1923, S. 96.

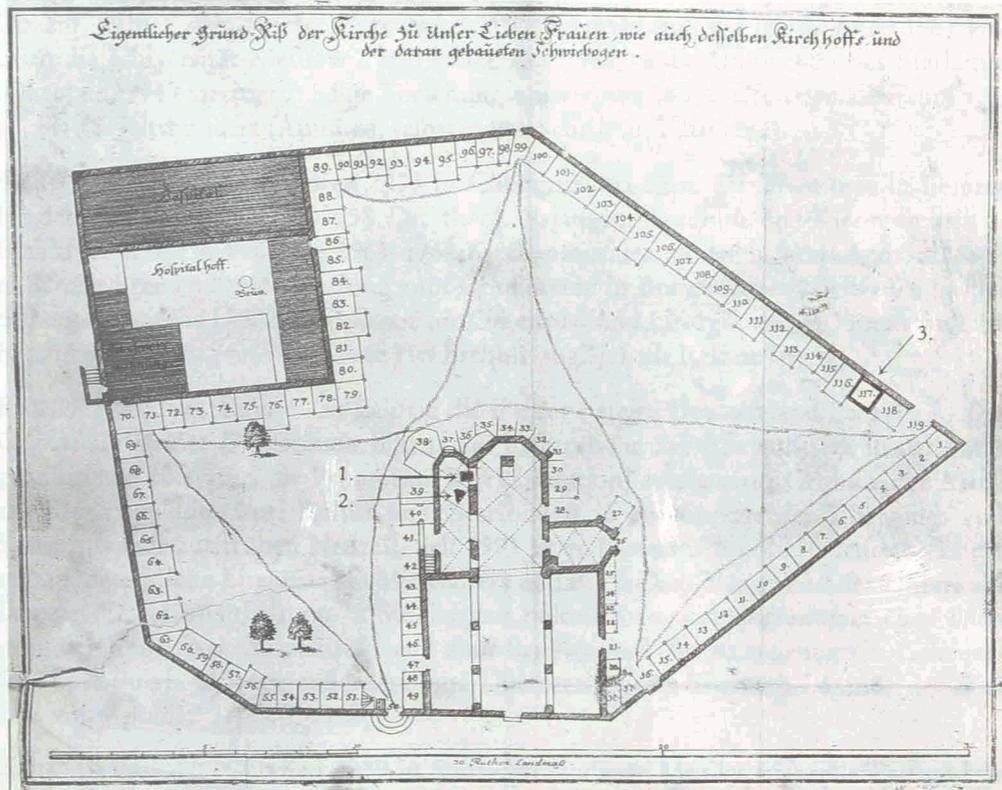
60 Ferner dasjenige seines Urenkels Peter Scheidemann, denn jener Johann Creisbach, um dessen Erbe er 1672–1697 prozessierte (vgl. oben Anm. 43), muß ein Nachfahre des Wöhrdener Pastors gewesen sein.

Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche

(Nachtrag)

WOLFRAM STEUDE

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. (Auf Grund eines technischen Fehlers fehlten die Einzeichnungen in SJB 20, 1998, S. 158)



- 1. ■ Schütz-Gruft (1672) mit einer schwarzen Marmorplatte
- 2. ► Messing-Epitaph für Heinrich Schütz (1672)
- 3. □ Erbbegräbnis der Familie Hanitzsch und Grab der Magdalena Schütz von 1625 bis 1672

Die Verfasser der Beiträge

KLAUS BECKMANN. Geboren 1935 in Wanne-Eickel; studierte Philosophie, Pädagogik, Schulmusik (Köln, Detmold), Evangelische Theologie (Bonn, Bielefeld) und Musikwissenschaft (Münster, Bochum; Dr. phil.). 1960–1998 Lehrer in Wanne-Eickel, Recklinghausen und Gelsenkirchen (Studiendirektor: Musik, ev. Religion). Seit 1958 nebenberuflicher Organist (Wanne-Eickel, Recklinghausen), 1986–1996 Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Detmold (Orgelliteraturkunde). Mehr als 70 Veröffentlichungen (Editionen, Aufsätze, Repertorium Orgelmusik), vorwiegend zur nord- und mitteldeutschen Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts.

WERNER H. G. BRAUN. Geboren 1926 in Sangerhausen; studierte Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik in Halle (Saale), wo er 1952 mit einer Arbeit über Johann Mattheson promoviert wurde und sich 1958 mit einer Abhandlung über die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert habilitierte. Er wirkte hier als Assistent und Dozent, verließ aber wenige Tage vor dem Grenzmauerbau die DDR. Ende 1961 ging er an die Universität Kiel (1967 apl. Professor), 1968 an die Universität des Saarlandes (Oktober 1994 emeritiert). Seine Forschungsschwerpunkte betreffen den Zeitraum vom 16. bis 18. Jahrhundert (Aufsätze, selbständige Schriften, Editionen).

WOLFGANG HERBST. Geboren 1933 in Chemnitz. Studium der Theologie in Leipzig, Heidelberg und Erlangen; 1958 Dr. theol. Erlangen. Studium der Kirchenmusik in Frankfurt a. M.; A-Prüfung; 1961–1968 Kirchenmusiker an der lutherischen St. Martini-Kirche Bremen. 1968 Berufung zum Domkantor in Braunschweig. Seit 1976 in Heidelberg, wo er bis 1998 als Professor für Orgelspiel und Liturgik an der Hochschule für Kirchenmusik tätig war und diese Hochschule zugleich als Rektor leitete.

RAINER KÖBLING studierte in Leipzig die Fächer Latein, Deutsch und Pädagogik. Den Gegenstand seiner Dissertation bildete das dichterische Selbstbewußtsein in der antikegriechischen Literatur, die Promotion B (Habilitation) erfolgte auf Grund einer Arbeit zur deutschen Literatur, Kultur und Gesellschaft in der Epoche des Übergangs vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit. Seit 1993 ist er Professor für ältere deutsche Literatur und lateinische Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit an der Universität Leipzig. Er veröffentlichte u. a. Studien zur bukolischen und epigrammatischen Dichtung der Renaissancehumanisten und zum Briefwechsel der italo-deutschen Gelehrten Olympia Fulvia Morata, außerdem eine Übersetzung der Elisabeth-Legende des Dietrich von Apolda.

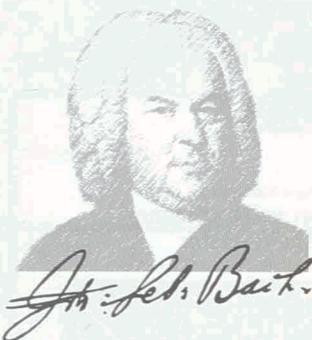
KONRAD KÜSTER. Geboren 1959 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft sowie Mittelalterliche und Neuere Geschichte an der Universität Tübingen; 1987 Magister artium, 1989 Promotion. 1990–1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990–1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br.; dort 1993 Habilitation. Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993–1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

WOLFRAM STEUDE. Geboren 1931. Studium der Kirchenmusik (1950–1955), Musikwissenschaft und Kunstgeschichte (1955–1958) in Leipzig (Serauky, Bessler, Eller, Laden-dorf), 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. Mitherausgeber des Schütz-Jahrbuchs seit 1984.

MARA R. WADE ist an der Universität von Illinois in Urbana-Champaign im Fachbereich Germanistik tätig. Publikationen über Heinrich Schütz und seine Zeit zuletzt in ihrem Buch *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark. The „Great Wedding“ of 1634* (Wiesbaden 1997). Im Sommersemester 1998 war sie Gastprofessorin an der Universität Göttingen.

BACH 2000

URTEXT DER NEUEN BACH-AUSGABE



Vokalwerke Orchesterwerke Klavierwerke

Das gibt es nur bei Bärenreiter: In drei handlichen Sets erscheinen Bachs Hauptwerke im Urtext der Neuen Bach-Ausgabe.

Die schön ausgestatteten Schuber im Format der Bärenreiter Classics (16,5 x 22,5 cm) bieten auf über 6.000 Seiten eine phantastische Gelegenheit für alle, die sich mit Bach und seiner Musik beschäftigen und dabei auf den maßgeblichen Notentext nicht verzichten wollen – in Konzert, Wissenschaft und Unterricht.

Die Großen Vokalwerke

3 Bände · TP 2000

- 1: Messen, Magnificat
- 2: Passionen
- 3: Oratorien

Sämtliche Orchesterwerke

2 Bände · TP 2001

- 1: Ouvertüren, Konzerte
- 2: Konzerte für Cembalo

Sämtliche Klavierwerke

4 Bände · TP 2002

- 1: Das Wohltemperierte Klavier I & II
- 2: Klavierübung I-IV, Die Kunst der Fuge, Ricercari
- 3: Englische Suiten, Französische Suiten, Inventionen und Sinfonien, Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach
- 4: Kleine Präludien, Toccaten, Einzeln überlieferte Klavierwerke, Bearbeitungen fremder Werke



Orgelwerke

Alle Bände komplett im preisgünstigen Set

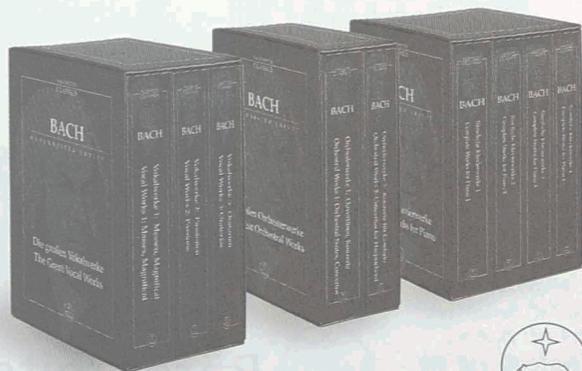
Rechtzeitig zum Jahr 2000, Bachs 250. Todesjahr, steht die neunbändige praktische Ausgabe seiner Orgelwerke in einem aufwendig gestalteten Schuber zur Verfügung. Enthalten sind sämtliche bereits als Einzelausgaben erschienenen Orgelwerke Bachs (BA 5171 – 5178) sowie die berühmte Neumeister-Sammlung.

Allen, die Bachs Orgelwerke authentisch zur Aufführung bringen wollen, bietet die Ausgabe mit dem zugrundeliegenden maßgeblichen Urtext der Neuen Bach-Ausgabe eine unverzichtbare Grundlage.

Das hervorragende Notenbild und die erstklassige Ausstattung machen die Ausgabe zu einem unentbehrlichen Baustein jeder Organisten-Bibliothek!

Orgelwerke in 9 Bänden

Format: 24 x 32,5 cm
BA 5179



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>
eMail: info@baerenreiter.com

Jetzt als Bärenreiter Studienausgabe

Die Hamburger Originalausgabe von 1739 ...

V.

Erwas kleines von zwo kleinen Sexten.

Eben des Schläges sind noch verschiedene andere Beurtheilungen, critische Recensionen und vermeynte Grundsätze dieses Opponenten: absonderlich da es heist: Daß zwey (zwo) unmittelbar auf einander folgende kleine Sexten, einen ganzen Ton forgerückt, nicht wohl klingen soll. Hier stehet ein Exempel, und man kann deren eine Menge finden oder geben, da dergleichen Intervalle, sowohl hinauf, als herunter, einen ganzen Ton unmittelbar forgerückt, auch in den allererwehntesten Ohren sehr wohl klingen müssen:

herunter, hinauf,

hinauf, herunter.

Es sey inzwischen hiemit einmahl für allemahl gesagt, ich will durchaus keinen solchen Notenstreit unterhalten, noch mich öffentlich einlassen, noch erhebliches haben denn als Obige gesagt

V.

Erwas kleines von zwo kleinen Sexten.

Eben des Schläges sind noch verschiedene andere Beurtheilungen, critische Recensionen und vermeynte Grundsätze dieses Opponenten: absonderlich da es heist: Daß zwey (zwo) unmittelbar auf einander folgende kleine Sexten, einen ganzen Ton forgerückt, nicht wohl klingen soll. Hier stehet ein Exempel, und man kann deren eine Menge finden oder geben, da dergleichen Intervalle, sowohl hinauf, als herunter, einen ganzen Ton unmittelbar forgerückt, auch in den allererwehntesten Ohren sehr wohl klingen müssen:

herunter, hinauf,

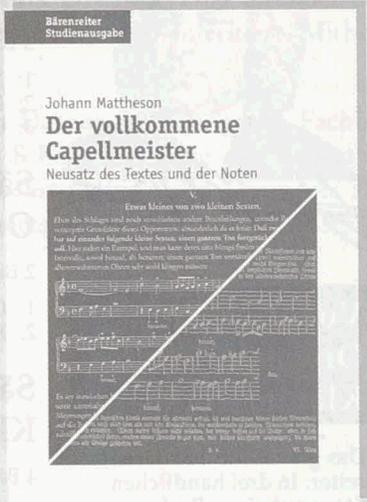
hinauf, herunter.

Es sey inzwischen hiemit einmahl für allemahl gesagt, ich will durchaus keinen solchen Notenstreit unterhalten, noch mich über alle und jede Kleinigkeiten, die meistens in falschen Meynungen bestehen, öffentlich einlassen. Wenn meine Lehren nicht gefallen, der bringe bessere auf die Bahn; oder, so sich was erhebliches findet, werden meine Freunde so gut seyn, mir solches schriftlich anzuzeigen; da ihnen denn alle Gültige geschehen soll.

... im Neusatz von Text und Noten

Der »Vollkommene Capellmeister« ist eine Enzyklopädie des musikalischen Wissens des 18. Jahrhunderts und umfaßt von der Verzierungslehre bis zur Instrumentenkunde, von der Formenlehre bis zu aufführungspraktischen Erörterungen alles, was Mattheson für die Ausbildung eines »vollkommenen Capellmeisters« für unabdingbar hielt. Matthesons geistreiche Anekdoten und beißende Ironie machen das Werk noch heute zu einem Lesevergnügen.

Die »Bärenreiter Studienausgaben« bringen den originalen Quelltext in heutiger Schrift und sind damit geeignet, auch all jene an die Lektüre eines Standardwerkes heranzuführen, die sich bislang von der Frakturschrift haben abschrecken lassen. Sämtliche Notenbeispiele werden neu gesetzt und modern geschlüsselt.



Johann Mattheson
Der vollkommene Capellmeister
 Neusatz des Textes und der Noten
 682 Seiten; kartoniert
 ISBN 3-7618-1413-5

Nach wie vor lieferbar:
Der vollkommene Capellmeister
 Faksimile-Druck der Originalausgabe Hamburg 1739. Reihe »Documenta Musicologica« I, Band 5
 ISBN 3-7618-0100-9

 **Bärenreiter**
<http://www.baerenreiter.com>
 eMail: info@baerenreiter.com

Mz 8. 419

Joh. Seb. Bach

BÜCHER ZUM BACH-JAHR

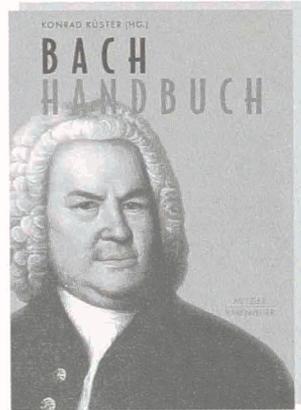


Siegbert Rampe
Dominik Sackmann

Bachs Orchestermusik

Entstehung – Klangwelt
– Interpretation

ca. 330 S. mit vielen Abb.
und Nb; geb. (1/2000)
ISBN 3-7618-1345-7

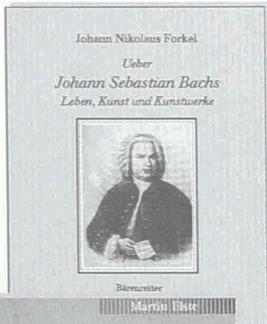


Konrad Küster (Hrsg.)
Bach-Handbuch

(Bärenreiter/Metzler)
1.007 S.; geb.
ISBN 3-7618-2000-3

Das »Bach-Handbuch« ist ein ebenso kompaktes wie umfassendes Kompendium zu Bachs Gesamtwerk. In Form eines nach Gattungen geordneten Nachschlagewerkes liefert es dem Wissenschaftler, dem praktischen Musiker wie auch dem Bach-Freund allgemeinverständlich das aktuelle Wissen zu allen Schaffensbereichen Bachs. Die wohl beste Vorbereitung auf das Bach-Jahr 2000.

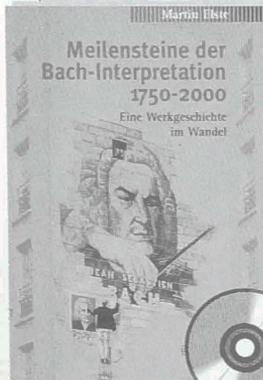
Fragen Sie auch nach unserem Katalog »Joh. Seb. Bach«.



Johann Nikolaus Forkel
**Ueber J. S. Bachs
Leben, Kunst und
Kunstwerke**

Reprint der Erstausgabe
Leipzig 1802

Hrsg Axel Fischer
151 S.; geb.
ISBN 3-7618-1472-0



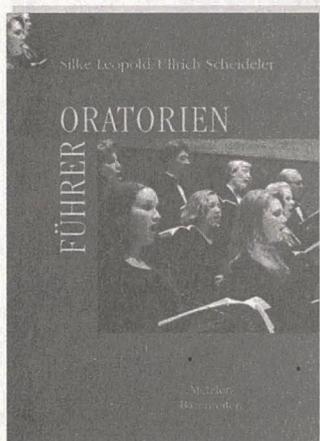
Martin Elste
**Meilensteine
der Bach-
Interpretation
1750-2000**

Eine Werkgeschichte
im Wandel. Mit CD
(Metzler/Bärenreiter)
ca. 272 S. mit 32 Abb.;
geb. ISBN 3-7618-1419-4
(1/2000)



Bärenreiter

Aktuelle Musikbücher



Silke Leopold, Ullrich Scheideler (Hg.) Oratorienführer

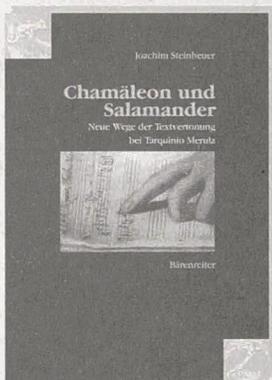
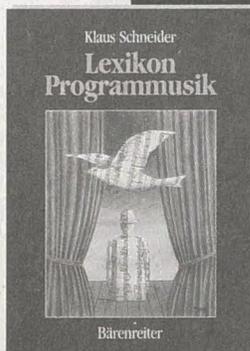
(Metzler/Bärenreiter)
XIV und 839 Seiten;
Leinen mit Schutzumschlag
ISBN 3-7618-2012-7

■ Der »Oratorienführer« gibt zuverlässig Auskunft über rund 450 Werke von mehr als 200 Komponisten von Monteverdi bis heute.

Klaus Schneider Lexikon Programm Musik

Stoffe und Motive
420 Seiten;
gebunden
ISBN 3-7618-1431-3

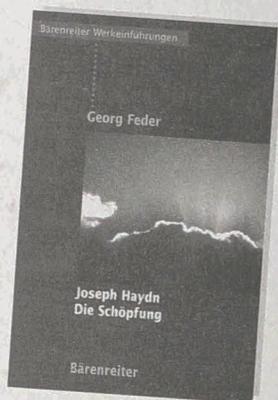
■ Rund 12.000 Einzelnachweise »darstellender« Instrumentalmusik vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, geordnet nach Themen (z. B. Abend, Karneval, Geheimnis, Regen, Zeit). Ein Musiklexikon ganz neuer Art!



Joachim Steinheuer Chamäleon und Salamander

Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula
556 Seiten; Pappband
ISBN 3-7618-1428-3

■ Eine anregende Studie über die weltliche Vokalmusik eines der scharfsinnigsten und humorvollsten Komponisten des 17. Jahrhunderts, vor dem Hintergrund zeitgenössischer literarischer und künstlerischer Traditionen.



Georg Feder Joseph Haydn Die Schöpfung

(1999). Bärenreiter
Werkeinführungen
276 Seiten; Taschenbuch
ISBN 3-7618-1253-1

■ Georg Feder informiert über historische Voraussetzungen, Entstehung, Aufführungsgeschichte und ästhetische Kritik dieses außergewöhnlichen Oratoriums und führt allgemeinverständlich in den Text und die Musik der einzelnen Sätze ein.

Kurt von Fischer Die Passion

Musik zwischen Kunst und Kirche
145 Seiten mit 29, z.T. vierfarbigen Abbildungen und 64 Notenbeispielen; gebunden mit Schutzumschlag
ISBN 3-7618-2011-9

■ Kurt von Fischer zeichnet die Geschichte der Passion im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Ambition und kirchlich-liturgischer Vorgabe vom Mittelalter bis zur Gegenwart nach. Zahlreiche Abbildungen illustrieren die kunstgeschichtliche Dimension des Themas.



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>
eMail: info@baerenreiter.com