

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

herausgegeben von
Walter Werbeck

in Verbindung mit
Werner Breig, Friedhelm Krummacher, Eva Linfield

33. Jahrgang 2011



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
und der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel

© 2012 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

Layout: ConText, Carola Trabert – carola.trabert@virenspecht.de

ISBN 978-3-7618-1689-9

ISSN 0174-2345

Inhalt

Vorträge des Schütz-Festes Kassel 2010

Heinrich Schütz und Europa Silke Leopold	7
Heinrich Schütz in Kassel Werner Breig	19
Europa in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Georg Schmidt	31
Music and Lutheran Devotion in the Schütz Era Mary E. Frandsen	41
»Mein Schall aufs Ewig weist«: Das Jenseits und die Kirchenmusik in der lutherischen Orthodoxie Konrad Küster	75
Medien sozialer Distinktion: Funeral- und Gedenkkompositionen des 17. Jahrhunderts im europäischen Vergleich Peter Schmitz	91
Echos in und um »Daphne« Bettina Varwig	105
Heinrich Schütz und Otto Gibel Andreas Waczkat, Elisa Erbe, Timo Evers, Rhea Richter, Arne zur Nieden	119
Heinrich Schütz as European cultural agent at the Danish courts Bjarke Moe	129

Freie Beiträge

Eine unbekannte Trauermusik von Heinrich Schütz Eberhard Möller	143
Heinrich Schütz und seine Brüder: Neue Stammbucheinträge Joshua Rifkin	151
Die Verfasser der Beiträge	168

Abkürzungen

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , München u. Leipzig 1876–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AmZ	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach</i> . [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
BzMw	<i>Beiträge zur Musikwissenschaft</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
ed., eds.	edited/editor, editors
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
EM	<i>Early Music</i>
EMH	<i>Early Music History</i>
Faks.	Faksimile
Fürstenau	Moritz Fürstenau, <i>Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen</i> , 1. Teil: <i>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</i> , Dresden 1861, Nachdruck Leipzig 1971
GA	Gesamtausgabe
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
Jb	Jahrbuch
JMc	<i>Journal of Musicology</i>
JRMA	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
Kgr.-Ber.	Kongressbericht
MD	<i>Musica Disciplina</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearbeitete Auflage, Kassel u. Stuttgart 1994–2008
ML	<i>Music and Letters</i>

Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/ 1954
MPL	Jacques Paul Migne (Hrsg.), <i>Patrologiae cursus completus, series latina</i> , Paris 1844–1865
MQ	<i>Musical Quarterly</i>
Ms.	Manuskript
mschr.	maschinenschriftlich
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
NDB	<i>Neue deutsche Biographie</i> , Berlin 1953 ff.
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , Kassel u. a. 1955 ff.
rev.	revidiert
RD	<i>Das Erbe deutscher Musik</i> , Erste Reihe: <i>Reichsdenkmale</i>
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz Dok	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Krentz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. von Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/ 87)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), <i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...] 1985</i> , Kopenhagen 1989
SIMG	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
Slg.	Sammlung
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SMZ	<i>Schweizerische Musikzeitung</i>
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
STMf	<i>Svensk tidskrift för musikforskning</i>
StMw	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i> (Beihefte der DTÖ)
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
VfMw	<i>Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft</i>
WA	<i>D. Martin Luthers Werke</i> , Weimar 1883–2009
Weckmann-Konferenz Göteborg 1991	Sverker Jullander (Hrsg.), <i>Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg [...] 1991</i> , Göteborg 1993
Zs	Zeitschrift

Heinrich Schütz und Europa*

Silke Leopold

Schütz und Europa – das ist, buchstäblich, ein weites Feld und ein Thema, das sich auf vielen verschiedenen Ebenen abhandeln ließe. Da wäre zum einen die historische Frage: Wie hat Schütz selbst sich in dem Europa seiner Zeit verortet, geographisch und musikalisch? Und da wäre zum anderen die Frage, wie präsent Schütz heute im europäischen Konzertleben ist. Da wäre des Weiteren die schier endlos diskutierte Frage, ob Schütz nun der »Vater der deutschen Musik« sei und welchen Anteil eine italienische Mutter an dieser Geburt gehabt haben könnte. Heinrich Schütz gehört außerdem zu den Musikern, die im 20. Jahrhundert immer wieder anders, aber immer auch raumgreifend vereinnahmt worden sind – von einer Musikwissenschaft, die ihn für Deutschland reklamiert hat, von der protestantischen Kirche, die ihn als einen der Ihren umarmt hat, von den Kirchen- und anderen Laienchören, die seine *Geistliche Chormusik* leichter besetzen und bewältigen konnten als etwa die Motetten eines Johann Sebastian Bach, schließlich auch von der Historischen Aufführungspraxis, die in der Neubewertung von Schütz' Klanglichkeit einen deutlichen Kontrapunkt zu den traditionellen Aufführungen mit ihrem Laienmusiker-Appeal setzte. Diese Umarmungen haben – leider, muss man vielleicht sagen – funktioniert. Zwar wird niemand bestreiten wollen, dass es Schütz-Enthusiasten überall auf der Welt, in Europa ebenso wie im fernen Osten oder im wilden Westen gibt. Aber niemand kann auch bestreiten, dass es sich dabei um eine nicht besonders große, eingeschworene Gemeinde handelt, dass Schütz auf der Bühne des europäischen Musiklebens heute eine eher randständige Rolle spielt. In Italien etwa, dem Land, dessen Musik Schütz so geliebt hat, ist er im Musikleben nicht präsent und praktisch unbekannt. Dasselbe gilt auch für andere europäische Länder. Während sein bewunderter Zeitgenosse Claudio Monteverdi sich in den vergangenen fünfzig Jahren von einem nur unter Spezialisten gehandelten Geheimtipp weltweit zu einem Repertoirekomponisten gemausert hat, während der nur wenig ältere John Dowland sogar in die internationale Popkultur vermittelt wurde und für einen kurzen Moment unter Jugendlichen etwa denselben Bekanntheitsgrad erlangte wie Mozart zu Falcos Zeiten, hat Heinrich Schütz seine Nische für Enthusiasten nie verlassen können.

Das hat nur auf den ersten Blick etwas mit den Gattungen zu tun, in denen Schütz komponierte, und hier besonders mit der Tatsache, dass er keine Opern hinterlassen hat. Denn auch Monteverdi wurde im 20. Jahrhundert zunächst durch seine Madrigale und die *Marienvesper* berühmt; erst danach wuchs in einem zweiten Schritt das Interesse an den Opern. Das hat auch weniger mit der Sprache zu tun, als es auf den ersten Blick scheinen mag: Zwar gehört es in den Diskussionen um die Frage, warum Schütz so eine begrenzte Rezeption erfährt, zu den Standardargumenten, die deutsche Sprache sei nun einmal im internationalen Musikleben nicht so einfach zu vermitteln – aber stimmt das wirklich? Wird denn das

* Dieser Text entspricht dem Manuskript eines Vortrags, den ich bei den Kasseler Musiktagen zur Eröffnung des 42. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes 2010 in Kassel halten durfte. Der Vortrag richtete sich nicht an ein Fachkollegium, sondern an eine breitere Öffentlichkeit. Für die Veröffentlichung wurde die mündliche Diktion weitgehend beibehalten. Ergänzt sind notwendige Quellennachweise.

Italienische oder das Französische weltweit (und außerhalb der Oper) häufiger gesprochen bzw. gesungen? Der weltweiten Bekanntheit Johann Sebastian Bachs hat die Tatsache, dass er Texte in deutscher Sprache vertonte, nicht geschadet. Und gar das Lateinische: Hier gäbe es keinerlei Veranlassung, einen Unterschied zwischen Schütz und anderen Komponisten aus anderen Ländern zu machen. Wie kommt es also, dass Schütz, und mit ihm zusammen bedeutende Zeitgenossen wie etwa sein Schüler Matthias Weckmann, heute weltweit im Schatten der Italiener stehen?

Es lohnt sich, einmal darüber nachzudenken, welchen Anteil die Zeitläufte des 17. Jahrhunderts an dieser Entwicklung haben. Dass sie es Schütz verwehrten, sich in Europa als eine auch interregional angesehene Künstlerpersönlichkeit zu etablieren, ist bekannt. Der Dreißigjährige Krieg verhinderte vieles, was einer solchen Positionierung geholfen hätte. Schütz selbst aber scheint seinerseits wenig dafür getan zu haben, weiter als in seinem direkten Umfeld wahrgenommen zu werden. Denn so »europäisch« seine Karriere, die ihn nach Italien und nach Dänemark führte, geographisch auch anmuten mag – der kulturelle Radius, in dem er sich bewegte, erscheint bei näherem Hinsehen doch eher begrenzt. Das hat nichts mit den räumlichen Distanzen zu tun, die er überwand; Monteverdi ist weit weniger gereist als Schütz; er hat die rund 200 km lange Achse Cremona – Mantua – Venedig überhaupt nur dreimal, davon nur einmal aus eigenem Antrieb, verlassen: für eine Bäderreise seines Fürsten ins flämische Spa, für eine ebenso kurze wie sinnlose militärische Expedition desselben Fürsten nach Ungarn, und für eine erfolglose Bewerbungsreise nach Rom. Gleichwohl war Monteverdi schon zu Lebzeiten eine europäische Berühmtheit.

Europa – das ist zu Schütz' Lebzeiten ein tief gespaltenen, verunsicherter Kontinent. Die Entdeckung Amerikas Ende des 15. Jahrhunderts hatte die Überzeugung erschüttert, Europa sei das Zentrum der Welt, und die diversen konfessionellen Spaltungen im 16. Jahrhundert die Vorstellung von einer alleinigmachenden Kirche. Über Land und Meer bedrohte das muslimische Reich der Osmanen das christliche Abendland. All dies schien Grund genug, das Gemeinsame Europas zu beschwören. Dass dabei die politischen Machtverhältnisse und ein hegemonialer Anspruch eine entscheidende Rolle spielen, macht zuallererst die Kartographie deutlich. 1537 hatte Johannes Putsch, Geheimschreiber Erzherzog Ferdinands von Habsburg, Europa als Königin dargestellt, die von den Weltmeeren umspült wird und eine sehr habsburgische Sicht auf den Kontinent beschreibt. Kopf und Krone sind Spanien, und das Herz, die Brustgegend, wird von Germanien beherrscht: Das Heilige Römische Reich deutscher Nation ist das Zentrum Europas (vgl. Abbildung 1 auf der folgenden Seite).

Sebastian Münster, der Basler Humanist, dessen 1544 publizierte und bis 1650 knapp dreißig Mal nachgedruckte und in andere Sprachen übersetzte *Cosmographia* zu den einflussreichsten Büchern des 16. Jahrhunderts gehörte, hätte sich vermutlich im Grabe umgedreht, wenn er gewusst hätte, dass diese Karte mehr als drei Jahrzehnte nach seinem Tod Eingang in seine Beschreibung Europas und der Welt gefunden hätte. Denn Münster, ein zum Protestantismus konvertierter Priester, war nicht daran gelegen, die katholischen Habsburger als die Herren Europas darzustellen. Es ging ihm im Gegenteil darum, die Welt aus der Distanz des Beobachters heraus zu beschreiben. So lautet der Untertitel der Erstausgabe:

*Beschreibung aller Lender durch Sebastianum Munsterum, in welcher begriffen Aller völker, Herrschafften, Stetten und namhafftiger flecken, herkommen: Sitten, gebreuch, ordnung, glauben, secten vnd hantierung durch die ganze welt, vnd fürnemlich Teutscher nation. Was auch besonders in iedem landt gefunden, vnd darin beschehen sey. Alles mit figuren vnd schönen landt tafeln erklet, vnd für augen gestelt.*¹

1 Sebastian Münster, *Cosmographia*, Basel 1545.

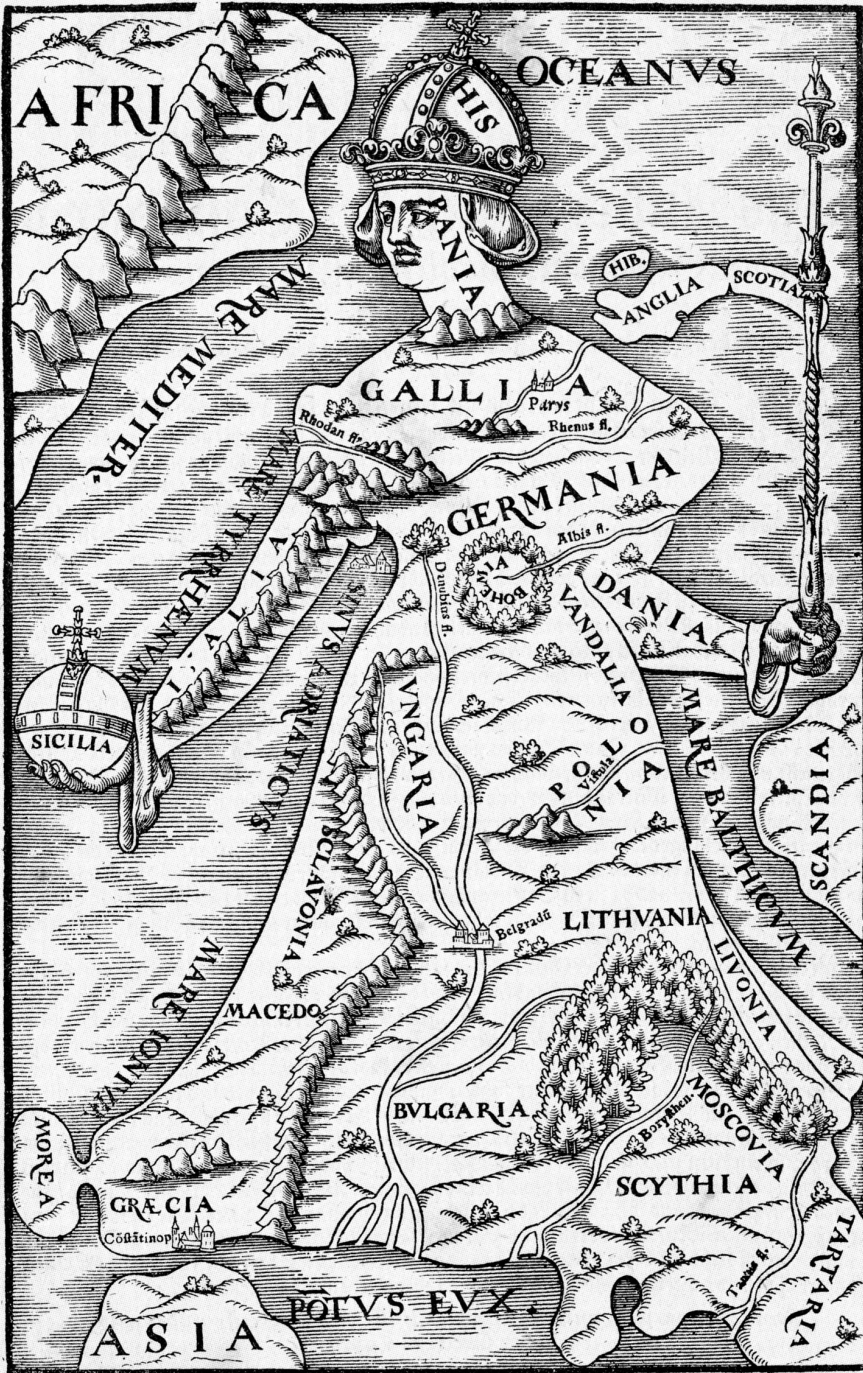


Abbildung 1: Sebastian Münster, *Cosmographia*, Das ist: Beschreibung der gantzen Welt [...], Basel 1628, S. 54.

Über Münsters *Cosmographia* wurde Putzs Europakarte wurde für mehr als ein Jahrhundert zum Vorbild für zahlreiche weitere Darstellungen des Kontinents im deutschsprachigen Raum. Und auch in der italienischen Ikonographie erscheint Europa als gekrönte Frau. Cesare Ripa etwa beschreibt Europa so:

Donna ricchissimamente vestita di habito Regale di più colori, con una corona in testa et che siede in mezo di due cornucopia incrociati, pieni d'ogni sorte di frutti, grani, migli, panichi risi et simili, come anco uve bianche et negre, con la destra mano tiene un bellissimo tempio et con il dito indice della sinistra mano mostri Regni, Corone diverse, Scettri, ghirlande et simili cose che gli staranno da una parte et da l'altra vi sarà un cavallo con trofei, scudi et più sorte d'armi, vi sarà ancora un libro et sopra di esso una civetta et a canto diversi instrumenti musicali, una squadra, alcuni scarpelli et una tavoletta, la quale sogliono adoperare i pittori con diversi colori sopra et vi saranno anco alquanti pennelli.²

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, erklärt Ripa im Folgenden den Tempel noch als Symbol der christlichen, der einzigen und wahren Religion, die alle anderen Religionen in den Schatten stelle.

In dieser Gestalt und mit diesen Attributen ausgestattet³ wurde Europa im 17. Jahrhundert allenthalben rezipiert. In Jan van Kessels zwischen 1664 und 1666 gemalter Europa-Allegorie finden wir sie alle wieder, einschließlich der Konkretisierung hinsichtlich der alleinseligmachenden Religion, die Ripa nur verbal verlaubar hatte und die van Kessel nun als römisch-katholische konkretisierte, indem er Ripas Tempel durch eine Vedute von Rom ersetzte und die Tiara deutlich hervorhob⁴.

*

Woran aber lag es, dass die Literatur über Europa gerade im 17. Jahrhundert so sintflutartig anschwellte? Woher resultierte der Drang, Europa als eine geographische Einheit darzustellen? Wie kam es, dass Matthäus Merians des Jüngeren Unterfangen, im 1633 begründeten *Theatrum Europaeum* eine Chronik der Zeitläufe zu präsentieren, so großen und lang andauernden Erfolg hatte? Eine Antwort könnte lauten: Europas Einheit in Zeiten politischer Konflikte und konfessioneller Fliehkräfte zu beschwören, überzeugte am ehesten in Zeiten der Bedrohung von außen. Europa als ein einheitliches Ganzes zu präsentieren, bedeutete auch, es als christlichen Kontinent gegenüber der Türkengefahr, gegenüber den Heiden zusammenschweißen. Der erste Band des *Theatrum Europaeum* beginnt mit dem Ausbruch des großen Krieges 1618 und mit ausführlichen Erörterungen darüber, welch schädlichen Einfluss die Glaubenspaltungen auf das Leben nehmen würden.

Nun hatten die durch konfessionelle Streitigkeiten ausgelösten Verunsicherungen lange vor dem Dreißigjährigen Krieg eingesetzt, und nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen Ländern hatte

2 Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Rom 1603, S. 332. Deutsche Übersetzung: »Eine reich gekleidete Frau in königlichem Gewand mit einer Krone auf dem Kopf, die mitten zwischen zwei gekreuzten Füllhörnern voller Früchte, Getreide, Hirse, Reis und Ähnlichem wie auch noch weißen und schwarzen Trauben sitzen soll. In der rechten Hand hält sie einen wunderschönen Tempel, mit dem linken Zeigefinger weist sie auf Reiche, verschiedene Kronen, Zepter, Girlanden und Ähnliches, was auf dieser Seite zu sehen ist, und auf der anderen sei ein Pferd mit Trophäen, Schilden und anderem militärischem Gerät, da sei auch ein Buch mit einer Eule darauf, daneben verschiedene Musikinstrumente, ein Winkeldreieck, einige Meißel und eine Palette, wie sie die Maler für ihre verschiedenen Farben nutzen, und auch einige Pinsel.«

3 <http://bivio.filosofia.sns.it/bvImageNavigation.php?imgSuffix=155%2C1328450>

4 <http://www.flickr.com/photos/mbell1975/5464793367/>

man begonnen, sich zu überlegen, was dieses Europa, wenn nicht die Religion, zusammenhalten könnte. Im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bereiste der englische Parlamentarier Sir Edwin Sandys, nachdem das Parlament 1593 aufgelöst worden war, den Kontinent und kehrte 1599 nach London zurück. Geprägt von den konfessionellen Auseinandersetzungen in England widmete er der Frage der Konfessionen im Reich, in Frankreich und Italien besonderes Augenmerk. Während dieser sechs Jahre des Reisens entstand sein *Europae Speculum*, das er selbst zunächst gar nicht veröffentlichen wollte, das dann aber eines der einflussreichsten Bücher über Europa werden sollte – in englischer Sprache 1605, 1629, 1632, 1637 und 1638 gedruckt, in italienischer Sprache 1625, in französischer 1626 und in Niederländisch 1675. Sandys selbst war 1629 bereits gestorben. Die liberale Haltung, die der Verfechter der parlamentarisch-demokratischen Monarchie in diesem Europabuch vertrat, hatte durch den großen Krieg eine völlig neue Bedeutung bekommen. Seine Ausführungen kulminierten nämlich nicht in einem Appell, die wahre alleinseligmachende Konfession zu finden, unter der Europa geeint werden könne, sondern in der Erkenntnis, dass andere Elemente als die Religion, weltliche Tugenden mithin die Einheit Europas herbeiführen sollten:

Since there is no appearance of ever forcing a Vnity, unlesse Time which eats all things, should bring in great alterations: it remaineth to bee considered, what other kinde of Unity poore Christiandome may hope for, whether Vnity of Verity, or Vnity of Charity, or Vnity of Perswasion, or Vnity of Authority; or Vnity of Necessity; there beeing so many other kinds and causes of concord. [...] It remaines that Princes take the matter in hand, and constraine the Pope and others to yeild to some such accord. Indeed this were an onely right way to effect it.⁵

Auch nach dem großen Krieg blieb die Frage nach der Einheit Europas und welche Rolle die Religion dabei spielen sollte, aktuell. Ein wichtiges Beispiel dafür ist Michael Prauns Schrift mit dem Titel *Relation von den Liebesneigungen Der Allerschönsten Princessin Europa. So dann von den wunderbahren Begegnüsse Ihrer mit weyland Käiser Carl dem Grossen erzeugten Fürstl. Jungen Herrn; und wie dieselbige nunmehr die beste Gelegenheit den Türcken zu bestreiten hätten*. Es ist ein Buch aus dem Jahre 1660, und in der Einleitung beschreibt Praun Europa so, wie man sie von Sebastian Münster kennt:

In der Zierde deß Königreichs Spanien [...] besteht das schöne Haupt dieser Princessin; Der Schneisse Hals vergleicht sich mit den vortrefflichsten weissen Lilien der Cron Franckreich; Das prächtige Halßgehäng sey die grosse hohe Pireneische Gebürge; Die Niederlanden und Schweitz liegen an beyden Seiten Franckreich / gleich als wie die zwey weisse Brüste nicht weit von dem Halse aufzusteigen pflegen. Ihre beede ausgebreitete Arm erstrecken sich durch Welschland und Engeland; Das edle Teutschland bildet an den geraden Leib sambt der Schoß dieser holdseligsten Europae; Polen / Moscau / und ein Teil der Nordischen Königreiche sey gleichsam der Jungfräuliche Rock und die darunter hervorspielende artige unmüssige Füße.⁶

⁵ Zitiert nach Rolf Felbinger: Quellenautopsie *Sir Edwin Sandys (1637)*, in: *Europabegriffe und Europavorstellungen im 17. Jahrhundert*. Web-Projekt, Wolfgang Schmale (Dir.). <http://www.univie.ac.at/igl.geschichte/europaquellen/quellen17/sandys1637.htm>.

⁶ Alexander Wilckens: Quellenautopsie *Michael Praun (1660)*, in: Schmale (wie Anm. 5), <http://www.univie.ac.at/igl.geschichte/europaquellen/quellen17/praun1660.htm>

Praun, Jurist, Stadtsyndikus in Lindau und später Mitglied der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, erzählte die Geschichte Europas sodann als eine von rivalisierenden Brüdern, die um die Gunst der Schönen kämpften. Dass der älteste, der über das größte Reich herrsche, die Führung innehaben solle – es handelt sich um den Fürsten von Merganien alias Heiliges Römisches Reich –, erscheint dem Autor nicht mehr als recht und billig. Er träumt allerdings von einer nahezu gleichberechtigten Aristokratie unter Führung Merganiens. Vor allem aber liegt ihm die Einheit der christlichen Fürsten am Herzen, die sich gegen eine viel größere Bedrohung zur Wehr setzen müssen als die Rivalität untereinander. Praun definiert Europa auch und vor allem in der Gegenüberstellung des christlichen Kontinents mit den Heiden: Gegen die Türken müssen sich alle europäischen Fürsten zusammenschließen. Denn in Europa, so Praun, sei

alle Zierd / Klugheit / Kunst / Tugend / und Geschicklichkeit zu finden / und das mit der Christlichen und allein seligmachenden Religion bey denselben auch alle Länder in den höchsten Flor / und wie ein Garten Gottes / und das rechte gelobte Land / das mit Milch und Honig fleusset anzuschauen seyn.

Außerhalb Europas dagegen herrsche nur »lauter Barbarey / Unwissenheit und eine dicke finstere Heydnische Slavery«. Europa als christliche Festung gegen die Heiden – von dieser Vorstellung sind nahezu alle Schriften des 17. Jahrhunderts durchdrungen, die sich mit Europa befassen.

*

Wie verortet sich Heinrich Schütz in diesem europäischen Panorama? Wie verorten wir Heinrich Schütz darin? Gewiss – Schütz hat sicherlich mehr europäische Facetten als sein bewunderter Zeitgenosse Claudio Monteverdi. Zwei Italienreisen, zwei Reisen nach Dänemark, verbunden mit einem Aufenthalt in Wolfenbüttel – wer könnte »europäischer« sein als Heinrich Schütz? Nach eigenem Bekunden hatte er in seiner Jugend neben Latein und Griechisch auch die französische Sprache erlernt. Italienisch dürfte er, nach vier Jahren in Venedig, fließend gesprochen haben. In dem 1651 an Kurfürst Johann Georg I. gerichteten Memorial erinnert sich der 65-jährige an seine Jugend »als ein junger, und die Welt zu durchsehen auch begieriger Mensch«⁷. Nach eigenem Bekunden erlebte er bei seiner zweiten Italienreise die Faszination der neuen dramatischen Musik und ließ sich von Monteverdis weltlichen Werken anregen.

Zudem war Schütz wie viele seiner Kollegen nicht nur Musiker, sondern auch, direkt und indirekt, in die politischen Aktivitäten seiner jeweiligen Dienstherrn involviert. Als Hofkapellmeister kam er immer wieder in Kontakt mit den Mächtigen seiner Zeit – wenn er bei Staatsbesuchen für die Musik zu sorgen hatte wie etwa bei dem Besuch des Kaisers Matthias in Begleitung des Erzherzogs Ferdinand von der Steiermark (nachmalig Kaiser Ferdinand II.) und eines großen Gefolges in Dresden 1617, oder wenn er, wie beim Kurfürstentag in Mühlhausen 1627, die musikalische Ausgestaltung zu bewerkstelligen hatte und allem, was im Reich Rang und Namen hatte, huldigte. In Dresden, wo Kurfürst Johann Georg I. sich bemühte, den Krieg durch eine Politik des Ausgleichs und der Neutralität – manche hielten es für Schaukelpolitik – möglichst fern zu halten, war Schütz ganz dicht dran an den Ereignissen; immer wieder war er auch selbst ein Opfer der Verhältnisse, wovon die Vorworte seiner Veröffentlichungen ebenso beredten Ausdruck geben wie die zahlreichen Denkschriften und Briefe, die sich aus seiner Feder erhalten haben. In der ersten Ausgabe des *Becker-Psalters* 1628 klingt das noch vergleichsweise

7 Das Memorial ist abgedruckt bei Schütz GBr, S. 207–216, das Zitat S. 209.

verhalten: »Der getrewe Gott wolle zu diesen letzten betrübten zeiten / sein heiliges / reines / vnverfälschtes Wort / in Kirchen / Schulen vnd bei einem jedwedern Haußvater [...] reichlich wohnen lassen.«⁸

In späteren Vorworten, mit fortschreitenden Verheerungen, die der nicht enden wollende Krieg anrichtet, werden die Klagen deutlicher. Stellvertretend sei hier aus der Vorrede zum zweiten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* zitiert, aus der Widmung an Prinz Friedrich von Dänemark. Mit der üblichen Devotion heißt es da:

Zwar muß ich mich schemen / mit einem so kleinen vnnd schlechten Wercklein vor deroselben zu erscheinen / Nun aber die Boßheit der ieszigen / den freyen Künsten widrigen Zeiten / meinen anderweit / sonder Ruhm / bey Handen habenden bessern Wercken / das Liecht nicht gönnen wollen / hat es bey diesem geringen für dißmal verbleiben müssen. Sollen aber die ieszto vntr den Waffen gleich als erstickten / vnd in den Koth getretenen Künste / durch GOTTes Güte / zu voriger Würde vnd werth wieder erhoben werden / mir auch der Höchste biß dahin das Leben fristen würde / wil so dann bey E. HochFürstl. Durchl. mit einem reichern Pfande / meiner schuldigkeit nach / einzukommen / ich vnvergessen seyn.⁹

Auch die konfessionellen Konflikte dürften nicht an Schütz vorbei gegangen sein – lebte er doch am Hof Johann Georgs I. in Dresden in einem Umfeld, das sich aus politischen Erwägungen heraus konfessionell keineswegs so klar positionierte wie etwa Württemberg oder Brandenburg. Zwar hatte in der Dresdner Hofkapelle keinen guten Stand, wer die Seiten wechselte und sich offen zum katholischen Glauben bekannte. Johann Nauwach hatte das bitter erfahren müssen. Er war zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Kapellknabe nach Dresden gekommen und nur wenig später als Schütz zur Ausbildung nach Italien geschickt worden, wo er einige Jahre, zuerst in Turin, danach in Florenz gelebt hatte. 1629 – da weilte Schütz selbst gerade wieder in Italien – wurde Nauwach vom Kurfürsten aus der Hofkapelle hinauskomplimentiert und an die Hofkapelle Kaiser Ferdinands II. in Wien weitergereicht, fast auf den Tag genau einen Monat, nachdem der Kaiser das Restitutionsedikt verkündet hatte, jenen Freibrief für die Rekatholisierung, der besagte, dass ein Landesherr berechtigt sei, Andersgläubige aus seinem Territorium auszuweisen. Nauwach war zum Katholizismus konvertiert und musste nun gehen, um, wie er in einer Denkschrift vom 5. April 1629 schrieb, »Missgünstigen und Feinden aus den Augen und gemüth zu kommen«¹⁰. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Johann Georg I. sich bemühte, um der Einheit des Reiches willen zwischen dem Kaiser und den protestantischen Fürsten zu vermitteln und deshalb bei seiner Kritik am Restitutionsedikt keine theologischen, sondern vor allem juristische und politische Argumente ins Feld führte, erscheint es plausibel, dass Nauwach so etwas wie ein Bauernopfer war, um den Rücken für derartige Verhandlungen frei zu bekommen. Einen Konvertiten konnte er in dieser Situation nicht in seiner Nähe gebrauchen, und ihn dem Kaiser gleichsam zu schenken, bedeutete auch so etwas wie eine kleine Restitution: dort, wo sie keinen großen Schaden verursachte.

Schütz selbst scheint solchen Anfechtungen des religiösen Gewissens und ihrer Folgen für das Leben in der Welt nie ausgesetzt gewesen zu sein. Italien war und blieb für ihn das Land der Musik, nicht das Land des Katholizismus. Keines seiner Selbstzeugnisse – sie sind zahlreicher überliefert als bei den meisten seiner Zeitgenossen – gibt irgendeinen Hinweis darauf, dass er sich mit der konfessionellen Frage auch

8 Schütz GBr, S. 85.

9 Ebd., S. 140.

10 Zitiert nach Wolfram Steude, Art. *Nauwach, Johann*, in: MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 938.

nur am Rande für seine eigene Person auseinandergesetzt hätte. Vier Jahre lebte er in Venedig, in einer Zeit, in der die religiösen Wellen dort hoch schlugen. Er nahm Unterricht bei Giovanni Gabrieli, dem Organisten von San Marco, und dürfte mehr als einmal an den Gottesdiensten in der Kathedrale teilgenommen haben. Er muss die Auseinandersetzungen um Paolo Sarpi aus dem Orden der Serviten wahrgenommen haben, den Gelehrten und Verfasser einer kurienkritischen Geschichte des Konzils von Trient, die nicht einmal im papstkritischen Venedig veröffentlicht werden konnte, sondern im fernen London gedruckt werden musste. Sarpi, der Sir Edward Sandys bei dem Verfassen seines *Europae Speculum* beraten hatte und diese Schrift später ins Italienische übersetzte, war tief in den Streit zwischen Rom und Venedig involviert und diente der Lagunenstadt als Berater, als Papst Paul V. Venedig exkommunizierte. Diese Tätigkeit bezahlte er mit zwei auf ihn verübten Mordanschlägen, bei denen ein zum Katholizismus konvertierter deutscher Lutheraner eine unrühmliche Rolle als agent provocateur gespielt hatte.

All dies ereignete sich, kurz bevor Schütz in Venedig eintraf, und es kann schlechterdings nicht sein, dass darüber nicht gesprochen wurde. Die konfessionellen Versuchungen aber scheinen an Schütz ebenso abgeglitten zu sein wie die Zwistigkeiten innerhalb der römisch-katholischen Kirche: seine Begeisterung für die Musik Venedigs scheint keinerlei Einfluss auf sein lutherisches Bekenntnis genommen zu haben. Auch sein zweiter Venedig-Aufenthalt zeitigte ausschließlich musikalische Ergebnisse. Zwar erbat Schütz sich von seinem Kurfürsten ein Empfehlungsschreiben für die Großherzogin der Toscana. Ob er allerdings tatsächlich nach Florenz an den Hof der beiden überaus katholischen großherzoglichen Witwen reiste, die für Enkel und Sohn die Regentschaft führten und eine mehr als bigotte Atmosphäre am Hof verbreiteten, ist nicht bekannt.

Eine einzige scheinbar marginale Beobachtung legt nahe, dass dem unerschütterlichen Protestanten Schütz die konfessionelle Frage nicht gänzlich fremd war: Immer wenn er in die Nähe zum Katholizismus geriet, komponierte er nicht in deutscher, sondern in lateinischer Sprache. Das gilt für die *Cantiones sacrae*, die er 1625 Hans Ulrich von Eggenberg widmete, dem mächtigen Berater Kaiser Ferdinands II., einem katholischen Konvertiten, den er 1617 beim Besuch des Kaisers in Dresden kennen gelernt hatte. Und auch die musikalische Frucht seines zweiten Venedig-Aufenthaltes, die *Symphoniae sacrae* I, basieren auf lateinischen Texten. Es war der Versuch, sich die neuen kompositorischen Eindrücke künstlerisch anzuverwandeln, zunächst im Stil (und in der religiösen Sprache) der Italiener zu komponieren, bevor er daran ging, diese neue Schreibart auch auf die deutsche Sprache zu übertragen. Im Vorwort der *Symphoniae sacrae* II, 18 Jahre später veröffentlicht, heißt es dann, nachdem Schütz zunächst die venezianischen *Symphoniae sacrae* erwähnt hat:

Dieweil mir dann von denen eines theils naher Deutschland abgeführten / und den Musicis dorinnen zu theil wordenen Exemplarien / ein solch Vrtheil zu Ohren kam / wie es von jhnen in guten Werth gehalten / auch an etlichen fürnehmen Orthen / mit deutschen Texten / an stat des Lateinischen / gantz hindurch unterleget / fleissig musiciret würde / Alß liesse ich mir dieses eine besondere Anreizung seyn / derogleichen Wercklein auch in unserer Deutschen Muttersprache zuversuchen / und habe ich demnach nach unterstandenen Anfange / dasselbige / neben anderer meiner Arbeit (wie es allhier zu gegen ist) mit Göttlicher Hülffe entlich verfertigt.¹¹

Das Lateinische als Chiffre für eine anders- bzw. überkonfessionelle Musik – das mag eine verborgene Botschaft gewesen sein. Eine Anfechtung aber wurde, anders als im Falle Johann Nauwachs, für Schütz

11 Schütz GBr, S. 178.

nicht daraus. Die konfessionellen Fragen, die sich aus der Bestallung so vieler italienischer Musiker am Dresdner Hof ergaben, fanden in seinen Selbstzeugnissen keinerlei Niederschlag. In Dresden gaben sich, seit der Kurprinz Johann Georg II. eine eigene Kapelle unterhielt, die italienischen Musiker die Klinke in die Hand, durchaus nicht immer zu Schütz' Vergnügen. Dass diese wachsende Schar italienischer Musiker nicht den ungeteilten Beifall des Hofes fand, geht aus dem Memorial von 1653 hervor, in dem Schütz sich beim Kurprinzen darüber beschwert, man würde ihm vorwerfen, für die Italianisierung der Dresdner Hofmusik verantwortlich zu sein. Doch so heftig der Streit um die Italiener, namentlich um den Kastraten Andrea Bontempi, geführt wurde – von der Tatsache, dass hier ein Katholik die protestantische Kirchenmusik leiten sollte, findet sich bei Schütz kein Wort. Er protestiert dagegen, dass der junge Bontempi »als einem 3 mahl jüngern als ich, undt hierüber castrirten menschen«¹² ihm gleichgestellt werden soll, aber nicht dagegen, dass Bontempi auch für die Musik in der Kirche zuständig sein solle. Und im selben Atemzug nimmt er die Italiener gegen die Anwürfe der antiitalienischen Partei in Schutz: In der vokalen wie in der instrumentalen Musik könnten die Deutschen von den Italienern lernen, müssten von ihnen lernen, um in der Musik weiterzukommen. Einmal mehr ist Italien für Schütz das Land der Musik, nicht das Land des Katholizismus.

Nun neigen wir dazu, das Leben eines Komponisten in seinem Werk wiederzufinden, die Selbstäußerungen in den Tonsatz hineinzulesen. Wir finden etwa Spuren des Dreißigjährigen Krieges in der *Geistlichen Chormusik*, wenn Schütz das Lutherlied »Verleih uns Frieden genädiglich« so beredt in eine battagliaartige Musik setzt. Wir sehen in Schütz' Bemühen, sich die italienische Schreibart anzuverwandeln und für die deutsche Musik nutzbar zu machen, einen europäischen Zugriff auf eine Musikkultur, die nicht im Nationalen verharren, sondern grenzüberschreitend, völkervereinigend sein sollte. Nun ist das 17. Jahrhundert generell eher von den umgekehrten Bemühungen geprägt – von den Bemühungen, nationale Schreibarten zu entwickeln, eine spezifisch französische, englische, deutsche. Auch Schütz' Interesse an der italienischen Musik diente ja nicht der Idee einer universellen Musiksprache, sondern der Verbesserung der deutschen Musik. Was also findet sich von dem Weltmann Schütz in seiner Musik wieder? Ich wage die umgekehrte These: So sehr Schütz selbst sich als ein Opfer der Zeitläufte sah – seine Musik wollte er davon rein erhalten, sie sollte von den Zeitläufte, den Schrecken des Krieges, der moralischen Ambivalenz diplomatischer Winkelzüge eben gerade nicht beeinflusst werden. In diesem Kontext ließe sich das zitierte Vorwort des *Becker-Psalters* von 1628 wie ein heimliches Programm lesen: »Der getrewe Gott wolle zu diesen letzten betrübten zeiten / sein heiliges / reines / vnverfälschtes Wort / in Kirchen / Schulen vnd bei einem jedwedern Haußvater [...] reichlich wohnen lassen.« Und, so möchte ich hinzufügen, auch die Musik soll von diesen letzten betrübten Zeiten rein und unverfälscht bleiben.

*

Um diese These zu begründen, sei zunächst auf Schütz' Veröffentlichungspolitik verwiesen. Allgegenwärtig ist in der Schützforschung das Bedauern darüber, dass letztlich nur ein kleiner Teil dessen erhalten ist, was Schütz komponiert hat, dass zum Beispiel das komplette musikdramatische Œuvre verloren ist, ebenso die gesamte Instrumentalmusik, die Schütz als Hofkapellmeister für die ungezählten weltlichen Anlässe komponiert hat. So bedauerlich dies tatsächlich ist – wir müssen doch auch konstatieren, dass dies in Schütz' Sinne war. Denn er selbst hat sehr sorgfältig ausgewählt, was er der Nachwelt hinterlassen wollte, und es mag dahingestellt sein, ob es ihm recht gewesen wäre, dass die Nachwelt die handschriftlich

erhaltenen Kompositionen überhaupt kennenlernen konnte. In den gedruckten offenbart sich ein planvolles Konzept, der Versuch, so etwas wie ein klassisches, überzeitliches Werk zu schaffen. Schütz war sich, je älter er wurde, umso deutlicher bewusst, dass die musikalische Entwicklung einen Weg ging, den er selbst nicht mitgehen wollte. Nicht dass er selbst diese neuen Tendenzen nicht seinerseits beherrschte, und sicherlich nicht schlechter als die jungen Komponisten. Die *Weihnachts historie* mit ihrem wunderbaren Wiegenlied-Ostinato nach Art der italienischen Oper ist ein beredtes Zeugnis dafür. Bezeichnend ist aber doch auch, dass er von dieser *Weihnachts historie* nur die Evangelistenpartie veröffentlichte und die Intermedien genannten Kompositionen eben nicht. Dass er weder seine Gelegenheitsmusiken noch seine musikdramatischen Kompositionen zum Druck beförderte, hat nicht nur mit der Tatsache zu tun, dass solche ephemeren Werke generell in den Archiven verschwanden, nachdem sie ihren Dienst getan hatten. Als musikalische Dokumentation des Ereignisses, aus dessen Anlass diese Werke entstanden waren, hätte Schütz sie für die Nachwelt bewahren können, wenn es ihm ein Anliegen gewesen wäre – beispielsweise seine *Dafne*. Alle frühen Opern von Peri's *Euridice* über Monteverdis *Orfeo* bis hin zu Landis *S. Alessio* sind auf diese Weise erhalten geblieben. Und vielleicht wäre es Schütz gelungen, seinen Kurfürsten davon zu überzeugen, dass sich die Ausgabe für eine solche Dokumentation diplomatisch durchaus hätte auszahlen können. Es mag aber sein, dass Schütz seine Musik anlassungebunden, kontextungebunden der Nachwelt überliefern wollte. Und es mag außerdem scheinen, als habe Schütz seine Musik von den Widerwärtigkeiten seiner Zeit bewahren wollen. Eine derart affektgeladene musikalische Interpretation eines Bibeltextes wie Matthias Weckmanns *Wie liegt die Stadt so wüste* sucht man bei Schütz vergebens. Seine Musik hält Distanz zu den Ereignissen, denen ihr Komponist ausgesetzt ist, sie sucht das Allgemeingültige und biedert sich nicht an, sie will nicht überwältigen, sondern zur Reflexion, zum Nachdenken anregen. Das mag erklären, warum Schütz, der doch seit seinem zweiten Italienaufenthalt immer wieder die neue dramatische Schreibart der Italiener beschwor, sich selbst dieser Schreibart kaum befeißigte – von dem explizit »in stylo oratorio« geschriebenen geistlichen Konzert *Eile mich, Gott, zu erretten* einmal abgesehen.

Eine vergleichbare Veröffentlichungspolitik, wie ich sie Schütz hier attestieren möchte, hat auch sein bewundertes Vorbild, der »scharfsinnige Herr Claudius Monteverde«¹³, wie Schütz ihn 1647 titulierte, betrieben. Liest man Monteverdis Briefe und die Äußerungen im Vorwort der *Scherzi musicali* von 1607, dann könnte man glauben, Monteverdi sei in Mantua vornehmlich mit der Verfertigung von Instrumentalmusik und anderer Gelegenheitsmusik beschäftigt gewesen. In Venedig dann hatte er jeden Sonntag für jeweils neu komponierte liturgische Musik zu sorgen. Blickt man dagegen auf seine Veröffentlichungen, so ergibt sich ein gänzlich anderes Bild. Sorgfältig wählte Monteverdi aus, was er der Mit- und der Nachwelt überliefern wollte, und nur ein Bruchteil dessen, wofür der alltägliche Monteverdi zuständig war, findet sich in den Veröffentlichungen wieder.

Allerdings – hier enden die Gemeinsamkeiten – bezog Monteverdi mit seiner Musik deutlich mehr Stellung zu den Ereignissen, die ihn umgaben, als Schütz dies tat. Wenn Monteverdi seine erste, 1607 aufgeführte Oper *L'Orfeo* unverhohlen mit einem Bibelzitat beendet und die Orpheus-Geschichte auf diese Weise christlich wendet, so bezieht er damit Stellung in einem gegenreformatorischen Kontext, der religiöse Inhalte in alle weltlichen, alltäglichen Sphären tragen will. Und wenn er 1624 in seinem *Combattimento di Tancredi e Clorinda* den Kampf zwischen dem Kreuzritter und der Sarazenin, die Taufe der Heidin und ihr seliges Sterben zum Gegenstand einer theatralischen Darbietung im venezianischen Karneval

13 Schütz GBr, S. 179.

macht, wenn er dabei mit dem sogenannten *genere concitato*, d. h. den tremolierenden Sechzehntelketten die Musik der Osmanen, wie er selbst in einem Brief bekannte, in seine eigene Musiksprache überträgt, dann steckt darin ebenfalls eine direkte und durchaus parteiische Bezugnahme auf die Zeitläufte. Am deutlichsten aber wird seine offene Parteinahme für die Sache der katholischen Kirche da, wo sie nicht unbedingt nötig wäre – bei der Vertonung eines ganz normalen Vesperpsalms. Wie Monteverdi die Sehnsucht nach Frieden in Musik setzt, das hat etwas unverhohlen und dennoch für Uneingeweihte kaum merkbar Politisches.

Den 122. Psalm »Laetatus sum« vertont Monteverdi in der *Marienvesper* in sehr moderner Weise über einem ostinaten »gehenden« Bass, der refrainartig wiederkehrt und von Abschnitten ohne diesen gehenden Rhythmus unterbrochen wird. Monteverdi gewann diesen Bass dem Beginn des Textes ab – »in domum domini ibimus« (wir werden in das Haus des Herrn gehen). Bei den Worten »stantes erant pedes nostri« (unsere Füße standen still), hält auch der gehende Rhythmus inne. Als Ostinato-Melodie wählt Monteverdi die Romanesca. Bedenkt man, dass er die *Marienvesper* dem Papst in Rom widmete, bekommt diese Romanesca bereits eine außermusikalische Bedeutung. Verfolgt man dann den musikalischen Satz weiter, stellt man fest, dass diese Romanesca jedes Mal wiederkehrt, wenn im Psalmtext das Wort »Jerusalem« steht: Rom, so die musikalische Botschaft, ist das neue Jerusalem. Und damit nicht genug: Das einzige Mal erklingt die Romanesca ohne das Wort Jerusalem bei den Worten »Fiat Pax« (es werde Friede): Rom, das neue Jerusalem, ist der Ort, von dem aus der Friede in die Welt kommt. Das sagt die Musik, nicht der Text. Sie sagt es dem, der diese Botschaft zu verstehen in der Lage ist. Der aber, der dies nicht versteht, kann sich einfach an der schönen Musik erfreuen.

Wer nun einen derartigen Zugriff auf das Wort »Friede« bei Schütz suchen wollte, hätte es schwerer. »Verleih uns Frieden« aus der *Geistlichen Chormusik* setzt ganz auf das Verständnis der Worte, auf die Textdeklamation und eine Ausdeutung nach Art des Madrigals – der Friede wird mit langen, »friedlichen« Notenwerten charakterisiert, dem gegenüber die aggressiven raschen Tonrepetitionen nach Art der *Battaglia* bei den Worten »der für uns könnte streiten« ebenfalls wortausdeutenden Charakter haben. Eine verborgene Botschaft, die auf irgendein aktuelles Ereignis anspielen könnte, lässt sich nicht erkennen; lediglich das Erscheinungsdatum 1648, das Jahr des Westfälischen Friedens, gibt Anlass, über die Komposition hinaus zu denken. In der Musik selbst aber findet sich nichts, das in irgendeiner Weise auf das spezielle Ereignis anspielt – »Verleih uns Frieden« könnte zu jedem anderen Anlass genauso entstanden sein.

Deutlicher artikuliert sich der aktuelle Anlass dann freilich in der doppelchörigen Motette *Da pacem, Domine*, die Schütz für den Mühlhauser Kurfürstentag 1627 komponierte. Sie basiert auf der Antiphon, die Luthers deutscher Nachdichtung »Verleih uns Frieden« zugrunde liegt, und gehört in die Tradition der Staatsmotetten, wie sie bereits im 15. Jahrhundert bei politischen Großereignissen üblich waren – Guillaume Dufay hat zu dieser Gattung ebenso beigetragen wie Heinrich Isaac. In dieser Motette erlaubte sich Schütz einen persönlichen Appell mit den Mitteln der Musik. *Da pacem, Domine* wird von dem einen der beiden Chöre in den üblichen getragenen langen Notenwerten gesungen, unterbrochen von den aufgeregten Vivat-Rufen, mit denen die sieben Kurfürsten akklamiert wurden: die drei geistlichen als »fundamina pacis« (Grundlagen des Friedens), die drei weltlichen dagegen als »tutamina pacis« (Schutzmächte des Friedens), und in der Mitte dazwischen der Kaiser. *Da pacem, Domine* bildet den Anfang und den Schluss der Motette, die Vivat-Rufe tönen dazwischen; am Schluss aber stimmt auch der zweite Chor in das »Da pacem« ein. Auch hier ist die Botschaft eindeutig: Die Kurfürsten sind aufgerufen, den Frieden herbei zu führen. Und, auch dies sagt die Musik, Friede ist möglich, wenn die Herrscher ihre Herrschaftsansprüche dem höheren Ziel des Friedens unterordnen.

Auf den ersten Blick scheint diese Beschreibung von Schütz' *Da pacem, Domine* der These, Schütz habe seine Musik von aktuellen Bezügen, von den Zeitläuften rein halten wollen, zu widersprechen. Bei näherem Hinsehen bestätigt sie diese Vermutung. Denn *Da pacem, Domine* wurde nicht veröffentlicht, weder von Schütz selbst noch in irgendeinem der Sammeldrucke, in denen Kompositionen von Schütz mit abgedruckt wurden. Es wäre ein Leichtes gewesen, diese Motette in einer der späteren Sammlungen unterzubringen. Aber Schütz wollte offenbar gerade dieses nicht. *Da pacem, Domine* war allzu eindeutig von den Ereignissen des Tages kontaminiert, als dass es in sein Konzept eines klassischen, überzeitlichen Werks gepasst hätte.

An einem klassischen, überzeitlichen Werk aber hatte die Nachwelt wenig Interesse. Zwar hielten Schütz' Schüler, darunter Matthias Weckmann und Christoph Bernhard, das Andenken an ihren Lehrer ebenso hoch wie Schütz dies zeitlebens mit Giovanni Gabrieli gehalten hatte, auch wenn die musikalische Entwicklung rasch über ihn hinweg gegangen war. Wenn Wolfgang Caspar Printz 1690 behauptete, Schütz habe in der Mitte des 17. Jahrhunderts als der allerbeste deutsche Komponist gegolten, so dürfte diese Äußerung des Dresdners Printz sich wohl eher als lokalpatriotisch denn als zutreffend herausstellen. Wir wissen nicht, wie bekannt Schütz außerhalb seines direkten Umfelds war. Er war auch kein Lehrer, zu dem die Schüler von weither gekommen wären. Seine zahlreichen Schüler waren die Kapellknaben der Dresdner Hofkapelle, und vielleicht mag auch der eine oder andere Italiener in der Kapelle des Kurprinzen bei Schütz etwas gelernt haben. Blickt man aber auf die Verbreitung seiner Werke, so wird auch hier ein gravierender Unterschied zu seinem Zeitgenossen Monteverdi deutlich. Denn während dessen Madrigale, namentlich das fünfte Buch, über Jahrzehnte hinweg in Italien und außerhalb Italiens immer wieder nachgedruckt wurden, während seine weltlichen Werke in die Kontrafaktursammlungen des Breslauer Ambrosius Profe Eingang fanden und seine geistlichen Kompositionen für den protestantischen Gottesdienstgebrauch umtextiert wurden, blieb Schütz mit seinen Bemühungen um ein klassisches Werk weitgehend allein. Keine seiner Publikationen wurde zu Lebzeiten nachgedruckt, und auch nach seinem Tode nur der *Becker-Psalter*. Der Kreis derer, die seine Musik kannten, war in protestantischen Landen, wo seine Kompositionen auch in Abschriften kursierten, groß. Ins katholische Reich fanden sie keinen Eingang, und die Achse Schütz–Italien blieb eine Einbahnstraße. Die Idee eines konfessionell befriedeten Kontinents, in dem großartige Musik unabhängig von ihrer Herkunft hätte zirkulieren können, blieb auch nach dem großen Krieg eine Utopie. Und Europa – diese Prinzessin mit den vielen Verehrern – war nicht nur eine keusche Jungfrau, die sich schwer erobern ließ, sondern vielleicht sogar eine Fata Morgana.

Heinrich Schütz in Kassel*

Werner Breig

Gewidmet dem Andenken an Dietrich Berke

I. Schütz' Kasseler Periode als Eintritt in das »alleredelste Leben« am Hofe

Es war am 20. August des Jahres 1599, als der knapp 14-jährige Heinrich Schütz zum ersten Mal Kassel betrat, wohin er »von seinem lieben Herrn Vater außgeführt / und Ihre[r] Hoch-Fürstl. Gnaden dem Herrn Landgraffen übergeben worden«¹. An dieser Mitteilung ist weniger wichtig, dass es genau dieses und kein anderes Datum war, als die Tatsache, dass wir es überhaupt kennen. Die Quelle dafür ist der Bericht über *Herrn Heinrich Schützens [...] müheseligen Lebens-Lauff*, der aus der Feder des Oberhofpredigers Martin Geier stammt und als Anhang zur Leichenpredigt auf Heinrich Schütz veröffentlicht wurde². Da Geier seine Kenntnis von Schütz' Biographie nur aus den Mitteilungen des alten Hofkapellmeisters selbst geschöpft haben kann, müssen wir annehmen, dass das Datum für Schütz so wichtig war, dass er es nach vielen Jahrzehnten noch nennen konnte.

In der Tat ist der Wechsel von Weißenfels nach Kassel für Schütz' Biographie von grundsätzlicher Bedeutung, und zwar als Wechsel von der bürgerlichen in die höfische Sphäre. Was der junge Schütz 1599 erlebte, das war zunächst der Übertritt von einer städtischen Lateinschule in eine wissenschaftlich höchst anspruchsvolle Adelschule (später nannte man diese Einrichtungen »Ritterakademie«), daneben die – wenn auch zunächst untergeordnete – Mitwirkung in der landgräflichen Hofkapelle, später die Möglichkeit zum Universitätsstudium, das ihn leicht in den Beruf eines bürgerlichen Juristen hätte führen können. Langfristig gesehen aber erwies sich der Wechsel in das höfische Milieu als endgültig. Schütz hat es nur zweimal verlassen, einmal, um sich in der Stadtrepublik Venedig zum Musiker ausbilden zu lassen, das zweite Mal, um an der gleichen Stelle die neueren musikalischen Entwicklungen kennenzulernen und für sein Komponieren fruchtbar zu machen. Seine Lebensposition war die des Hofkapellmeisters des sächsischen Kurfürsten, und es waren stets höfische Verpflichtungen, die ihn zeitweilig an Orte außerhalb von Dresden führten.

* Der folgende Text ist eine überarbeitete Fassung des gleichnamigen Vortrags, den der Verfasser am 30. Oktober 2010 in der Murhardschen Bibliothek hielt. Er stand im Zusammenhang mit der Ausstellung »425 Jahre Heinrich Schütz«. Zu deren Eröffnung hatte bereits Dietrich Berke eine Einführung gegeben, so dass es sinnvoll erschien, sich hier auf daran anknüpfende Ergänzungen zu beschränken.

¹ Vorangegangen war die Übernachtung von Landgraf Moritz im Weißenfeler Gasthof von Schütz' Vater, bei der der Landgraf die Begabung des Knaben erkannt und ihm eine Ausbildung in Kassel angeboten hatte. Gerhard Aumüller hat neuerdings vermutet, dass diese Übernachtung nicht, wie in der Geier'schen Biographie zu lesen, 1598 stattfand, sondern erst im April 1599, und zwar auf Moritz' Heimreise von Torgau im April 1599. (1598 sind keine Reisen des Landgrafen nachweisbar, auf denen er Weißenfels hätte berühren können.) Siehe Gerhard Aumüller, *Orgeln, Orgelbauer und Organisten der Schütz-Zeit in Hessen*, Druck im SJB 2012 in Vorbereitung.

² Faks. hrsg. von Dietrich Berke, Kassel u. a. 1972.

Die Bedeutung der Höfe als Macht- und Kulturzentrum ist von der neueren historischen Forschung umfassend gewürdigt worden³. Ein Autor der Schütz-Zeit, der sich darüber in schwärmerisch-poetischer Form ausgedrückt hat, ist der heute vor allem als Liederdichter bekannte Wedeler Pastor Johann Rist. Er beschrieb als zweites seiner »Monatsgespräche« eine fiktive⁴ Unterredung in seinem Hause unter Mitgliedern des als »Elbschwanenorden« bekannten Dichterkreises, in der es um die Frage ging, was »Das AllerEdelste Leben der gantzen Welt«⁵ sei. Als Lobredner für das Hofleben ließ Rist dabei den Dresdner Literaten und Komponisten Constantin Dedekind⁶ (sein Gesellschaftsname war ConCorD) auftreten. Aus dem Plädoyer für das Hofleben als das »alleredelste« seien einige Passagen zitiert, wobei besonders das sowohl dem Sprecher Dedekind alias ConCorD nahestehende als auch in unserem Zusammenhang zentrale Thema der Musik berücksichtigt wird⁷:

Nicht nur sage ich / daß das Hof-Leben das AllerEdelste Leben der gantzen Welt sey / sondern ich schätze es noch viel höher / ja / darff mich wol erkunnen / es ein recht Göttliches Leben zu nennen. [...]

Gleich wie nun der grosse Gott seine Musicanten hat im Himmel; Also haben mächtige Potentaten auch ihre trefliche Leute allhier auff Erden / oder an ihren Höfen / welches beydes mit lebendigen Stimmen / als auch vielerhand Spielzeuge / oder mit musicalischen Instrumenten ihnen unterthänigst auffwarten / und dieses halte ich in Warheit für ein grosses Theil der wahren Fürstlichen Glückseeligkeit und ihres alleredelsten Lebens / das sie an ihren Höfen führen / in dem sie / so oft es ihnen nur beliebt / die herrlichste Musiken können hören / welches ja ein rechter Vorschmack ist der himmlischen Freude [...].

Hie solte ich nun die Herrligkeit und Fürtreffligkeit des AllerEdelsten Hofelebens noch ferner zu beweisen / auch von den so wol angestellten und sehr lustigen Balletten / welche manchesmal bey Hofe gehalten werden / und die oft von unglaublich schönen Inventionen sind / auch

3 Als Beispiel dafür eine Passage aus der Darstellung von Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1993 (= Frühe Neuzeit 12), S. 9: »In sozialer Hinsicht bildete der Hof die Spitze der frühneuzeitlichen Gesellschaft, dabei stellte er zugleich jedoch auch ein Zentrum kulturellen Mäzenatentums dar. Außerdem war er Ort einer spezifischen Wirtschaftsgesinnung, ja eines besonderen Typs von Rationalität. [...] Als unmittelbare Umgebung des Herrschers war der Hof [...] jener Raum, in dem sich sowohl praktische Ausübung als auch symbolische Repräsentation von Macht gleichsam verdichteten.«

4 Zwar fanden Treffen der Mitglieder des Elbschwanenordens gelegentlich in Rists Haus statt, doch eine regelmäßige und thematisch durchgeplante Folge von Unterredungen hat es nicht gegeben. Ob Schütz dem Lobredner des Hoflebens, Constantin Dedekind, überhaupt persönlich begegnete, ist nicht sicher. Vgl. Alfred Jericke, *Johann Rists Monatsgespräche*, Berlin 1928.

5 [Johann Rist], *Das AllerEdelste Leben Der Gantzen Welt: Vermittelst eines anmutigen und erbaulichen Gesprächs / Welches ist / dieser Art / die Ander / und zwar eine Hornungs-Unterredung / Beschrieben / und fürgestellt / von Dem Rüstigen*, Frankfurt 1663.

6 Über ihn siehe Wolfram Steude, Art. *Dedekind*, in: MGG2, Personenteil 5 (2001), Sp. 615–656.

7 Wiedergabe der Zitate nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek (http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10576826_00001.html), S. 190, 192, 220 f. – Über der enthusiastischen Beschreibung des Hoflebens sollte nicht vergessen werden, dass Rist in Wirklichkeit dem Hofleben in kritischer Distanz gegenüberstand, wie sie sich in dem Spottgedicht *Lob des Hoflebens* ausdrückt: Karl Goedeke u. Edmund Goetze (Hrsg.), *Dichtungen von Johann Rist*, Leipzig 1885 (= Deutsche Dichter des siebzehnten Jahrhunderts 15), S. 196–198. Im Zusammenhang des Monatsgesprächs wird auch nicht dem von ConCorD gepriesenen »Hofeleben« der Preis zuerkannt, sondern dem Gartenleben, als dessen Fürsprecher der Autor selbst (»der Rüstige«) auftritt.

zu zeiten nur eine einzige über zehentausend Dukaten kosten / deßgleichen von den Lehr und Sinnreichen Traur- und FreudenSpielen / die man sonst Comödien und Tragödien nennet / welches in Warheit eine solche lustige / auch dabenebenst hochnützliche Übung ist / daß sie niemahlen gnug kan gerühmet werden [...].

Was der Lobredner beschreibt als das, was man an einem Hofe wahrnehmen kann, ist zu ergänzen durch das Phänomen, dass die Fürstenhöfe untereinander durch ein Netz von freundschaftlichen und verwandtschaftlichen Beziehungen verbunden waren, das es leicht möglich machte, bei Bedarf Musiker untereinander auszutauschen. Durch einen solchen Austausch ist Schütz bekanntlich nach kurzer Tätigkeit in Kassel an den Dresdner Hof gelangt, der ihn dann – nach ungerne gegebener Zustimmung des Landgrafen Moritz – ganz in seine Dienste nahm. Schütz blieb als Musiker zeitlebens innerhalb dieses Systems, auch wenn er neben seiner Hauptposition in Dresden zeitweise an anderen Höfen leitende Aufgaben übernahm oder Beratungstätigkeiten ausübte, so in Hannover, Wolfenbüttel und – dies die bedeutendste seiner Gastverpflichtungen – in Kopenhagen.

Dass Schütz zeitlebens Hofmusiker war, hat sein Schaffen und Wirken umfassend geprägt. Vergleicht man sein Œuvre mit dem seiner Generationsgenossen Schein und Scheidt, so ergeben sich zwar einige gattungsmäßige Überschneidungen, doch lassen sich leicht die spezifischen Eigenheiten erkennen, die sich aus den Forderungen und Möglichkeiten des Hofamtes ableiten lassen. Dazu gehören die großen vielchörigen Festpsalmen, die Historienkompositionen und nicht zuletzt die Gruppe der musiktheatralischen Stücke, die Schütz zunächst nach eigenen Texten, dann nach Libretti von Opitz, Buchner und Schottelius »Musicalisch in den Schawplatz gebracht«⁸ hat.

Ungeachtet allen Austauschs hatte das »Hofeleben« an den einzelnen Orten unterschiedliche Färbungen. Die Färbung des Kasseler Hofes war, als Schütz dorthin kam, durch die musikalischen und wissenschaftlichen Interessen des Landgrafen Moritz »des Gelehrten« geprägt⁹. Dabei war für den jungen Schütz gewiss in erster Linie die wissenschaftliche Komponente wichtig, wie sie sich im Lehrplan des Mauritianum niederschlug¹⁰. Den Ertrag dieser Ausbildung, die besonders im Fach Latein weit über das hinausging, was wir heute als Lehrstoff an Gymnasien kennen, findet man bei dem Komponisten Schütz auf Schritt und Tritt in der analytischen und deutenden Durchdringung der von ihm komponierten Texte, die einen charakteristischen Bestandteil seiner Arbeit als Komponist darstellt.

II. Schütz als Stipendiat des Landgrafen Moritz in Venedig

In Schütz' Kasseler Anfangszeit dürfte neben seinem Dienst als Chorsänger unter Georg Otto die Wahrnehmung des vielfältigen musikalischen Lebens wichtige Eindrücke vermittelt haben. Für seine Ausbildung zum Komponisten dagegen scheint diese Zeit wenig ergiebig gewesen sein¹¹. So schien es dem

⁸ Titelblatt von Opitz' *Dafne*-Libretto.

⁹ Außer den bekannten Belegen vgl. dazu neuerdings Dörte Schmidt, *Zwischen Wissen, Repräsentation und Kommunikation. Moritz von Hessen-Kassel und die Bedeutung der Musik für das Herrscherbild der Zeit*, in: Joachim Kremer u. a. (Hrsg.), *Hofkultur um 1600 – Die Hofmusik Herzog Friedrichs I. von Württemberg und ihr kulturelles Umfeld*, Ostfildern 2010 (= Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte 15), S. 279–298.

¹⁰ Vgl. die ausführliche Darstellung von Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: *Heinrich Schütz – Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel u. a. 1985, S. 35–62.

¹¹ Jedenfalls muss man dies annehmen, wenn man der Aussage Schütz' in seinem autobiographischen Memorial von 1651 (s. nächste Anmerkung) Glauben schenkt, er sei als Komponist mit einem »ungegründeten schlechten anfang«

Landgrafen geraten, für diesen Teil der Ausbildung in besonderer Weise Sorge zu tragen, indem er Schütz zur Ausbildung zu Giovanni Gabrieli nach Venedig schickte.

In Schütz' eigenen Berichten über diesen Lebensabschnitt werden zwei Punkte hervorgehoben: das Gespräch, das der Landgraf 1609 bei seinem Besuch in der Universität Marburg mit ihm geführt hat, und die Publizierung seines ersten musikalischen »Werkleins«, der später als Opus 1 gezählten Madrigale.

Über das Marburger Gespräch erfahren wir aus dem »Lebens-Lauff«, der Landgraf habe Schütz' Konzentration »gänzlich und vornehmlich auf das *studium juridicum*« nicht billigen können, da er bemerkt hatte, dass Schütz (nach dessen untertreibender Formulierung im »Memorial«) »zu der *Music* [...] von Natur in etwas geschickt« war. So versuchte der Landgraf, Schütz auf den Weg zurückzuführen, den er für dessen eigentliche Bestimmung hielt, und erbot sich, ihm für einen Studienaufenthalt bei Giovanni Gabrieli in Venedig »Ein *Stipendium* von 200 thlrn Jährlichen an[zu]præsentiren« – ein Angebot, das Schütz als »ein Junger, und die Weld zu durchsehen auch begieriger Mensch« nicht ausschlagen konnte¹².

Die Zeit des Venedig-Aufenthaltes, von dem Schütz 1613 wieder nach Kassel zurückkehrte, gehört zu den zahlreichen Phasen seines Lebens, von denen wir kaum etwas wissen. Vermutlich hat Schütz dem Landgrafen und an seine Familie Briefe geschrieben; erhalten ist davon nichts. Doch lassen sich immerhin außer den auf Schütz selbst zurückgehenden Darstellungen einige zusätzliche Quellen nennen, die sich auf diese Jahre beziehen.

Christiane Engelbrecht veröffentlichte 1958 in ihrem materialreichen Buch über die Kasseler Hofkapelle einen Brief des mit Landgraf Moritz befreundeten Kurfürsten Sigismund von Brandenburg, der bei einem Venedig-Aufenthalt Erkundigungen über den Kasseler Stipendiaten einzog. Sigismund berichtete dem Landgrafen, Schütz habe laut Mitteilung seines Lehrers Giovanni Gabrieli gute Fortschritte sowohl in der Komposition als auch im Orgelspiel gemacht. Moritz werde mit Sicherheit »hernacher so einen *Musicum* ann ihm habenn [...] als man an viellenn ortenn [...] nicht findenn wirdt«. Im übrigen werde dem Landgrafen »von wegen seines Fleißes undt seiner Kunst auß deß *Gabrielis* schreibenn mit mehrem berichtet werden«¹³.

Über das persönliche Zusammenleben von Lehrer und Schüler hat Schütz in der Widmung seiner *Symphoniae sacrae* [I] von 1629 die Angabe gemacht, er habe mit ihm in einem vierjährigen »contubernium« (»Hausgenossenschaft«) gelebt. Das bedeutet, dass der Schüler in das Haus des Lehrers aufgenommen wurde, der ihn nicht nur unterrichtete, sondern auch für seine Lebensbedürfnisse sorgte.

Wie die äußerlichen Modalitäten des Unterrichts bei Giovanni Gabrieli geregelt sein konnten, wissen wir aus der Biographie des Grazer Hoforganisten Alessandro Tadei, der von 1604 bis 1606 auf Kosten von Erzherzog Ferdinand (dem späteren Kaiser Ferdinand II.) nach Venedig geschickt wurde, um sich von Giovanni Gabrieli zum Organisten ausbilden zu lassen¹⁴. Gabrieli erhielt für den Unterricht zwölf Sil-

nach Venedig gekommen. – Das Wort »schlecht« ist hier allerdings nicht in heutiger Bedeutung als »minderwertig« zu verstehen, sondern im Sinne von »schlicht«, einfach, auf die Fundamente beschränkt.

12 Alle Zitate aus Schütz' Memorial an Kurfürst Johann Georg I. vom 14. Januar 1651 nach dem von Heinz Krause-Graumnitz hrsg. Faksimile, Leipzig 1972. Die Abbriviatuor »thlrn« steht für »Thalern«.

13 Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und die anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), S. 124 f. Die Übertragung des Briefes erfolgt hier nach dem Original im Staatsarchiv Marburg unter Wahrung der eigenwilligen Orthographie. Der von Sigismund in Aussicht gestellte Bericht Gabrielis über Schütz ist nicht erhalten.

14 Die folgenden Angaben nach Hellmut Federhofer, *Alessandro Tadei, a Pupil of Giovanni Gabrieli*, in: MD 6 (1952), S. 115–131.

berkronen pro Monat, das sind etwa 150 Dukaten im Jahr und damit nicht weniger als drei Viertel des Einkommens, das Gabrieli aus seinem Organistenamt an San Marco bezog. Dafür sorgte Gabrieli auch für den Lebensunterhalt des Schülers einschließlich der etwa anfallenden Arzt- und Apothekerkosten, Kleiderausbesserungen usw., wofür er in gewissen Abständen Rechnungen an den Grazer Hof schickte. Bevor Tadei Venedig wieder verließ, wurde er von der venezianischen Signoria daran erinnert, dass ein Schüler, der von einem Fürsten oder einem Edelmann zu Gabrieli geschickt wurde, niemals ohne ein Geschenk seines Herren an den Meister wieder weggegangen sei. Das führte dazu, dass Gabrieli nachträglich noch eine Anerkennung in Höhe von etwa einem halben Jahreshonorar erhielt.

Es ist gut vorstellbar, dass die Finanzierung von Schütz' Studienaufenthalt in ähnlicher Weise geregelt wurde. Dazu würden zwei jüngst von Gerhard Aumüller aufgefundene Nachweise über Zuwendungen von Landgraf Moritz an die Familie Gabrieli gut passen. Moritz sandte am 7. Februar 1613 ein »kleines Conterfeit« mit vier Diamanten und Rubinen, das 40 Gulden gekostet hatte, an Giovanni; am 15. März folgte ein »kleines Contrefeit« an einen »Melidoro Gabrieli«, über dessen Identität wir nichts wissen, zu dessen »Abzug nach Venedig«¹⁵.

Auf den 1. Mai 1611 ist Schütz' Widmung des Druckes seines *Primo Libro de Madrigali* datiert. Das scheint darauf hinzudeuten, dass die Laufzeit des landgräflichen Stipendiums am 1. Mai 1609 begann, so dass exakt mit dem Ablauf der ursprünglich geplanten Dauer von zwei Jahren das Studienziel als erreicht gemeldet worden wäre. Der Madrigaldruck ist neben dem Marburger Gespräch von 1609 das zweite Ereignis, über das sich Schütz in seinen autobiographischen Mitteilungen ausführlicher ausspricht. Er habe es mit göttlicher Hilfe so weit gebracht, so schreibt er in dem bereits zitierten Memorial, dass

Ich mein Erstes *Musicalisches* Wercklein, in Italianischer sprache, mit sonderbahren lobe, der damahls fürnembsten *Musicorum* zu *Venedig*, daselbst habe drücken lassen, Vnd von daraus Herrn Landgraff Moritzen (deme Ichs auch zu untertäniger Dancksagung *Dedicirt*) zugeschickt habe; Nach welcher *publicirung* Itzo gedachtes meines Ersten Werckleins, Ich nicht alleine von meinem *Praeceptor*, dem *Johann Gabriel*, Sondern auch von dem Capellmeister Vndt andern fürnembsten *Musicis* daselbst vermahnet und angefrischet worden binn, das bey dem *Studio Musices* Ich verharren, und alles glücklichen *successes* hierinnen mich zu getrösten haben solte.

Angesichts solcher – für Schütz eher ungewöhnlicher – Selbstrühmung seines »Werckleins«¹⁶ mag es verständlich sein, dass Denis Arnold in seiner Gabrieli-Monographie von »Schütz's famous madrigals of 1611«¹⁷ spricht. In Wirklichkeit hatte jedoch dieses Opus vor seiner Edition in Spittas Gesamtausgabe so gut wie keine Gelegenheit, berühmt zu werden, da es weitgehend unbekannt war. Das kann man daraus schließen, dass heute nur die zwei Exemplare bekannt sind, für deren Erhaltung Schütz selbst gesorgt hat. Das erste ist das in dem zitierten autobiographischen Memorial erwähnte, das er an den Landgrafen

15 Gerhard Aumüller danke ich herzlich dafür, dass er mich über diese Funde informiert und sich mit ihrer Mitteilung an dieser Stelle einverstanden erklärt hat.

16 Das Wort »Wercklein« bezeichnet weder den geringen Umfang eines Druckwerkes, noch ist es eine Bescheidenheitsfloskel. Es ist vielmehr das deutsche Äquivalent zu »Opus«, das Schütz deshalb verwendet, weil der Ausdruck »Werk« eine umfassendere Bedeutung hatte, etwa entsprechend dem heutigen »Gewerke«. Die Diminutionsform ist nur für den Singular nötig, im Plural schreibt Schütz »Werke«.

17 Denis Arnold, *Giovanni Gabrieli*, London u. Oxford 1974, S. 21.

schickte und das in der Kasseler Bibliothek aufbewahrt wird; ein weiteres Exemplar – vielleicht das letzte, das er damals noch besaß – schickte er 1664 an Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel für dessen Bibliothek¹⁸.

Der Verleger Gardano konnte kaum erwarten, dass sich für das Erstlingswerk des in Italien unbekannteren »Henrico Sagittario Allemanno« (so die Formulierung auf der Titelseite der Madrigal-Stimmbücher) – noch dazu in dem damals nur noch wenig gepflegten Genre des polyphonen Madrigals – eine nennenswerte Anzahl von Käufern finden würde. Vermutlich hat er nur so viele Exemplare gedruckt, wie Schütz ihm abzukaufen bereit war, um sie an Personen seines persönlichen Umkreises¹⁹ zu verschenken²⁰.

Ob Schütz in der Lage gewesen wäre, aus eigenen Mitteln die Druckkosten zu bestreiten, ist wohl zu bezweifeln. Es scheint vielmehr der Landgraf gewesen zu sein, der den Druck finanzierte. Dafür spricht das auf dem Titelblatt abgedruckte (vgl. die Abbildung auf der folgenden Seite) Wappen des Landgrafen Moritz²¹, dessen Verdienst um das »Wercklein« und seinen Komponisten dadurch nicht nur in der Widmung und dem abschließenden Preisgesang *Vasto mar*, sondern schon auf der Eingangsseite des ganzen Druckes anschaulich wird.

III. Die Kasseler-Schütz-Handschriften

Ende März 1617 verließ Schütz Kassel, um in Dresden seine Aufgabe als »Director der Music« zu übernehmen (das Hofkapellmeisteramt war nominell noch mit dem erkrankten Rogier Michael besetzt). Er hat Kassel, soviel wir wissen, nie wieder besucht.

An die Stelle seiner persönlichen Anwesenheit trat schon zu Schütz' Lebzeiten eine andere Art der Präsenz, und zwar durch die Handschriften seiner Kompositionen. Die Kasseler Bibliothek²² besitzt den größten Bestand von handschriftlich erhaltenen Schütz-Werken, die an einer Stelle vereinigt sind. Das Ausmaß dieses Bestandes wurde sogar, obwohl der Israel'sche Katalog²³ schon vorlag, von einem Kenner wie Philipp Spitta offenbar zunächst unterschätzt, als er und der Verlag Breitkopf & Härtel den Umfang der geplanten Schütz-Gesamtausgabe auf zehn Bände veranschlagten²⁴ – ein Umfang, der dann auf mehr als das Anderthalbfache erweitert werden musste.

18 Vom Wolfenbütteler Exemplar sind später die Stimmbücher Canto und Alto verlorengegangen (sie sind heute durch Fotokopien ergänzt); die Erhaltung des vollständigen Notentextes ist also einzig dem Kasseler Exemplar zu verdanken.

19 Zu ihnen gehörte in Venedig offenbar der Kapellmeister des Markusdoms, von dem Schütz in seinem autobiographischen Memorial erzählte, er habe ihn dazu ermutigt, Musiker zu werden.

20 Zu erwähnen ist ein Exemplar des Originaldrucks außer den von Schütz selbst nach Deutschland gebrachten, von dessen einstiger Existenz wir wissen. Es befand sich 1649 in der (nicht erhaltenen) Musikbibliothek des Königs Johann IV. von Portugal; vgl. Mario de Sampaio Ribero, *Livraria de Música de El-Rei D. Joao IV*, Lissabon 1967, S. 91 unter Nr. 406. Wie das Exemplar den Weg nach Lissabon gefunden hat, ist nicht mehr zu eruieren; möglicherweise ist es von einem venezianischen Agenten des Königs direkt vom Verleger gekauft worden. – Den Hinweis auf dieses Exemplar verdanke ich Adolf Watty.

21 Eine Wiedergabe des Wappens des Landgrafen nach einem Ölbild aus dem Jahre 1593 in Eichenzell (Hessische Hausstiftung, Schloss Fasenerie, Inventar B 986) findet sich bei Heiner Borggreve u. a. (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte – Ein Renaissancefürst in Europa*, Eurasburg 1997, S. 43 (dort auch eine Aufschlüsselung der Elemente des Wappens).

22 Der Name, mit dem der Standort zu bezeichnen ist, hat im Zusammenhang mit institutionellen Veränderungen mehrfach gewechselt; er lautet zur Zeit offiziell *Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel*.

23 Carl Israel, *Übersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel*, Kassel 1881.



Abbildung 1: Schütz, Italienische Madrigale, Titelblatt der Canto-Stimme.
Druckfaks. Archiv Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz

24 Wie es scheint, ging man in der Subskriptionseinladung von 1885 davon aus, dass die in Originaldrucken vorliegenden Werke neun Bände beanspruchen würden, die durch einen zehnten für die handschriftlich erhaltenen Werke zu ergänzen wären.

So gut wie alle diese Handschriften sind durch den Komponisten selbst nach Kassel gelangt²⁵. Neuere Forschungen²⁶ haben ergeben, dass der Zugang von Quellen in mehreren Phasen erfolgte. Indizien dafür, zu welcher Zeit welche Werke nach Kassel gelangen, ließen sich gewinnen

1. aus zwei in der Schütz-Zeit entstandenen Inventarien²⁷, die eine erste Grobgliederung der Quellen ermöglichen,
2. aus den Papiersorten und den Schriftzügen der einzelnen Handschriften sowie bis zu einem gewissen Grade aus deren musikalischem Inhalt,
3. aus einem im Februar 1635 geschriebenen Brief des Kasseler Landgrafen Wilhelm V. an Schütz, in dem er um Sendung neuer Kompositionen bittet.

Das erste der beiden Inventarien wurde am 14. Februar 1613 erstellt, d. h. zu einem Zeitpunkt, an dem Schütz vermutlich noch nicht von seinem Venedig-Aufenthalt zurückgekehrt war. Dass dieses Inventar kein handschriftliches Werk von Schütz verzeichnet, lässt darauf schließen, dass Schütz-Werke vor der venezianischen Studienzeit nicht existieren. (Dagegen gehörte zum Bestand bereits der Druck *Il primo di Henrico Sagittario a. 5. voci* – offenbar das Exemplar von Schütz' Opus 1, das der Komponist dem Landgrafen nach dem Erscheinen im Jahr 1611 zugesandt hatte.)

Das zweite Inventar, das vom 22. Januar 1638 datiert ist, verzeichnet den größten Teil der heute vorzufindenden Kasseler Schütz-Handschriften. Dieser Bestand, in dem etwa 50 Schütz'sche Werke²⁸ aufgezeichnet sind, lässt sich in drei Gruppen gliedern.

Zunächst hebt sich eine kleine Gruppe von frühen Quellen heraus. Es sind vier Stimmensätze, die in Kassel in der Zeit zwischen Schütz' Rückkehr aus Italien und seinem Wechsel an den Dresdner Hof entstanden. In diesen Handschriften sind Schütz' früheste erhaltene Kompositionen auf deutsche Texte (SWV 36a, 467, 470 und 474) überliefert – Werke, die für Schütz' Stilentwicklung von großem Interesse sind.

Eine zweite Gruppe bildet eine Anzahl von Handschriften, deren Entstehung sich etwa in die Dresdner Zeit zwischen 1620 und 1632 datieren lässt; sie enthalten die Werke SWV 441, 450, 459, 462, 466, 473, 475, 500 und Anh. 7.

25 Am ehesten könnte man daran zweifeln im Falle der in Kassel befindlichen einzigen Quelle für die *Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* SWV 478. Sowohl die Papiersorte als auch die Schriftzüge sind unter den Kasseler Sagittariana singular. Auch das Werk selbst ist in Schütz' Œuvre schwer einzuordnen, da es in der Dresdner Passionsliturgie wegen der Mitwirkung von Instrumenten eigentlich keinen Platz hatte; vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden – Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 12), S. 208.

26 Joshua Rifkin, Artikel *Schütz, Heinrich*, in: New GroveD 17 (1980), speziell S. 24–31 (Werkverzeichnis); Clytus Gottwald, *Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften*, in: SJB 12 (1990), S. 31–42; ders., *Manuscripta musica*, Wiesbaden 1997 (= Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel 6). Zu möglichen Differenzierungen der Ergebnisse von Rifkin und Gottwald siehe Wolfram Steude, *Ein Schütz-Fragment und Anmerkungen zu Kasseler Schützquellen*, in: Ulrich Konrad (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte, Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, S. 219–233; Konrad Küster, *Die handschriftlichen Quellen zu Schütz' »Kleinen geistlichen Konzerten« und »Symphoniae sacrae« II in Kassel*, in: SJB 25 (2003), S. 71–83.

27 Abdruck der Inventarien bei Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902, S. 99–119 bzw. 119–136.

28 Wegen einer Reihe von Zuschreibungsfragen sind Zahlenangaben nur als circa-Werte möglich.

Die dritte Quellengruppe ist die umfangreichste; es sind die Handschriften, die Joshua Rifkin auf »1635« datiert hat. Diese hypothetische Zeitangabe lässt sich einmal daraus ableiten, dass es sich größtenteils um Frühfassungen aus dem Doppelopus 8/9, den *Kleinen geistlichen Konzerten*, handelt, deren Druck Schütz 1636 in Angriff nahm, zum anderen aus einem Brief, den der Kasseler Landgraf Wilhelm V., der Nachfolger Moritz' des Gelehrten, im März 1635 an Schütz schrieb, der damals noch in Kopenhagen weilte²⁹. Der Landgraf empfahl Schütz einen Musiker und bat ihn zugleich darum, dem Kasseler Hof seine neueren musikalischen Werke zu senden. Schütz habe früher der Kasseler Kapelle seine Kompositionen zukommen lassen, doch in letzter Zeit sei dies unterblieben. Mit den früher gesandten Kompositionen meinte Landgraf Wilhelm vermutlich sowohl Schütz' gedruckte Opera als auch Musikhandschriften unserer Gruppe 2. Der Kasseler Hof besaß Schütz' Druckwerke (erschienen waren bis dahin die Opera bis zum 1. Teil der *Symphoniae sacrae* von 1629) mit Ausnahme der *Auferstehungs-Historie*, die nur in handschriftlichen Auszügen vorhanden ist³⁰, und des Becker'schen Psalters, der textlich als dezidiert lutherischer Reimpсалter für den Gebrauch am reformierten Kasseler Hof nicht geeignet war³¹. Offenbar als Reaktion auf diese Anfrage schickte Schütz eine stattliche Anzahl von Handschriften nach Kassel, wobei als nicht sicher gelten darf, ob dies auf einmal oder in mehreren Sendungen geschah³².

Eine vierte Handschriften-Gruppe schließlich wird von den 15 heute in Kassel vorhandenen Schütz-Handschriften gebildet, die nicht im zweiten Inventar enthalten sind, also erst 1638 oder später in die Bibliothek gelangt sein können.

Schütz war darauf bedacht, seine wichtigsten Werke in sorgfältig redigierten Druckausgaben der Öffentlichkeit vorzulegen und diesen darüber hinaus durch die Deponierung in der Hofbibliothek von Herzog August in Wolfenbüttel einen angemessenen und dauerhaften Aufbewahrungsort zu sichern. Er hat durch dieses Druck-Ceuvre seinen Rang als Komponist und seine musikgeschichtliche Bedeutung in aller Deutlichkeit kenntlich gemacht.

Wenn dies so ist, was vermögen dann die Kasseler Handschriften für die Bereicherung unseres Schütz-Bildes zu leisten? Diese Frage ist für die einzelnen Gruppen von Handschriften unterschiedlich zu beantworten. In den noch in der Kasseler Zeit entstandenen Werken SWV 36a, 467, 470 und 474 haben wir die frühesten deutschsprachigen Kompositionen von Schütz vor uns, Werke, in denen Schütz die Möglichkeiten der Vertonung deutscher Texte an verschiedenen Texttypen (Psalm aus der Luther-Bibel, Kirchenlied, weltliches Lied) erprobt. Es sind Stücke, die die Lücke zwischen den unter Gabrielis Augen entstandenen italienischen Madrigalen und Schütz' erstem deutschsprachigen Meisterwerk, den *Psalmen Davids* von 1619, ausfüllen.

29 Veröffentlicht bei Engelbrecht (wie Anm. 13), S. 127 f.

30 Vgl. SWV, S. 20 f. (Nr. 50, Anm. 1–3).

31 Die *Psalmen Davids* von 1619 stehen zwar im Inventar von 1638 nicht im laufenden Verzeichnis, sind aber wohl gemeint, wenn es in einem Nachtrag heißt »Das rechte Exemplar Henrici Schützens Psalmen, so sich finden wollen« (Zulauf, wie Anm. 27, S. 136).

32 Konrad Küster (wie Anm. 26) hielt es angesichts des Umfangs des Gesamtkomplexes sogar für möglich, dass die auf die Anforderung des Landgrafen folgenden Sendungen eine frühere Notenlieferung ergänzt haben, die bereits vor der Dänemark-Reise abgeschickt wurde. Dann wäre freilich die Bemerkung Wilhelms, die Versorgung des Kasseler Hofes mit Schütz'schen Kompositionen sei ins Stocken gekommen, nicht recht verständlich, besonders da der Landgraf ja über Schütz' Dänemark-Aufenthalt informiert war. Vielleicht ist es nicht undenkbar, dass Schütz nach Erhalt des Briefes aus Kassel noch von Kopenhagen aus dem Hoforganisten Johann Klemm, der für ihn offenbar Famulus-Dienste leistete und an der Herstellung der nach Kassel geschickten Kopien beteiligt war, brieflich beauftragte, die Notensendung nach Kassel vorzubereiten.

Die zweite Gruppe von Werken, die, wie aus der Entstehung der Handschriften zu vermuten, in die Zeit zwischen den *Psalmen Davids* und der ersten Dänemark-Reise entstanden sind, ist dominiert von fünf mehrhörigen Psalmvertonungen, die möglicherweise der Ansatz zu einem 2. Teil der *Psalmen Davids* bilden, in dem Schütz weitere Besetzungsvarianten realisiert hätte³³.

Die dritte Gruppe ist charakterisiert durch die Frühfassungen von Stücken aus den *Kleinen geistlichen Konzerten*, von denen Schütz mit einiger Wahrscheinlichkeit wusste, dass er sie vor der Drucklegung einer Überarbeitung unterziehen würde, sowie aus den wesentlich später veröffentlichten Druck-Opera *Symphoniae sacrae* II und *Geistliche Chormusik*.

Die vierte Gruppe enthält neben Frühfassungen zu Stücken aus den *Symphoniae sacrae* III Exempla für bei Schütz nicht sehr häufige Kompositionstypen: drei Dialogi (SWV 443, 444, 477) und drei weltliche Madrigale (SWV 438, 440, 442). Die gewichtigsten Einzelwerke sind die *Sieben Worte* SWV 478³⁴ und die Komposition über den 85. Psalm, *Herr der du bist vormals genädig gewest* (SWV 461). Wolfram Steude hat vermutet, dass Schütz das Werk für den evangelischen Konvent-Tag von 1631 in Leipzig komponiert hat³⁵. Die späte Überlieferung³⁶ muss nicht gegen eine wesentlich frühere Entstehung sprechen, zumal da der Stimmensatz in Kassel geschrieben wurde, also offenbar als Kopie nach einer von Schütz ausgeliehenen Vorlage. Doch sollten andere Datierungsmöglichkeiten nicht aus dem Auge verloren werden.

*

Zusammenfassend lässt sich über die Bedeutung der Kasseler Handschriften für unsere Kenntnis von Schütz' Schaffen sagen:

Erstens enthält der Handschriften-Bestand eine Anzahl von Werken – dies gilt vor allem für die Psalmvertonungen –, die in Schütz' gedrucktes Œuvre Eingang finden konnten. Die Ursache dafür, dass solche Werke Manuskript blieben, liegt nach Schütz' eigener Erklärung³⁷ in den »Vnordnungen / so der vnselige Krieg mit sich zu bringen pfeget«; sie sind ein Teil »meiner componirten Musicalischen Operum selber / mit welchen ich aus Mangel der Vorlegere biß anhero / wie auch noch anjetzo / zurück stehen müssen / biß vielleicht der Allerhöchste bessere Zeiten förderlichst gnädig verleyhen wolle«.

Eine zweite Gruppe von Handschriften enthält Einzelwerke, für die es in den gedruckten Opera keinen Platz gab; hier ist vor allem an die weltlichen Madrigale und an die Dialoge zu denken.

Die dritte Gruppe bilden die Kompositionen, die Schütz nach einem Revisionsprozess in sein gedrucktes Œuvre aufnahm. (Es waren, wie das Inventar von 1638 zeigt, ursprünglich wesentlich mehr, als heute erhalten sind.) Sie erweitern nicht eigentlich Schütz' Œuvre, aber bieten für das Studium seines Kompositionsprozesses aufschlussreiches Material, das uns um so wertvoller ist, als von Schütz keine Kompositionsskizzen überliefert sind.

33 Merkwürdigerweise erscheint der Titel *Psalmen Davids* im Originaldruck von 1619 nicht mit dem Zusatz »I. Teil«, wohl aber in den Werkverzeichnissen von 1647 und 1664 (dazu vgl. Schütz Dok, S. 257 f. und 412 ff.). – Unter den Werken, die nur nach Titel und Besetzung bekannt sind, befinden sich vermutlich weitere Psalmvertonungen, die für einen eventuellen 2. Teil der *Psalmen Davids* in Frage gekommen wären.

34 Zu diesem Werk s. Anm. 25.

35 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz' Psalmkonzert »Herr, der du bist vormals genädig gewest«*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, Leipzig 1999, S. 35–45; Wiederabdruck in: Wolfram Steude, *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteleuropäischen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. von Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 147–154.

36 Rifkin datiert die Entstehung der Handschrift auf »1650–51«, Gottwald gibt an »Kassel 1652–53«.

37 Widmungsvorrede des 1. Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636); vgl. Schütz Dok, S. 197.

Hatte Schütz selbst ein Interesse daran, in Kassel Kopien seiner ungedruckten Werke zu wissen, ähnlich wie er sich später von Herzog August von Wolfenbüttel wünschte, er möge seinen Druckwerken »ein Räumlein gnädigst gönnen«³⁸? Für die großen Psalmvertonungen kann man sich ohne weiteres vorstellen, dass Schütz sie in Kassel für die Nachwelt erhalten wollte. Anders verhält es sich wohl für die Frühfassungen von Stücken, die er kurze Zeit darauf in überarbeiteten Fassungen der Öffentlichkeit vorzulegen gedachte. Möglicherweise hat Schütz die Anfrage von Landgraf Wilhelm V. für so dringend gehalten, dass er dessen Wunsch auf jeden Fall erfüllen wollte. Da er im Moment nicht über genügend Werke außerhalb von Sammlungen verfügte, hätte er, quasi als Notlösung, Stücke aus den in Vorbereitung befindlichen Druckwerken geschickt. Wäre es so gewesen, so dürften heutige Musikwissenschaftler, die sich für Schaffensprozesse interessieren, in Anlehnung an Brechts *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking* sagen: »Auch dem Landgrafen sei gedankt.«

38 Vgl. Schütz' Brief an den Herzog vom 10. Januar 1664 in Schütz Dok, S. 417f.

Europa in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Georg Schmidt

Im 17. Jahrhundert war »Europa« keine Selbstverständlichkeit – weder geographisch, noch kulturell, noch politisch. Europa war als antiker Mythos, als den anderen überlegener Erdteil oder als Hort der Zivilisation eine intellektuell-künstlerische Abstraktion¹. Nicht einmal Geographen waren sich im 17. Jahrhundert darüber einig, wo Europa endete und Asien begann. Die Uralgrenze verfestigte sich erst im 18. Jahrhundert. Im Süden, Westen und Norden bildete das Meer zwar eine natürliche Grenze, doch Skandinavien und das Eismeer rückten erst in der Neuzeit ins europäische Bewusstsein, der Balkan und Griechenland gehörten zum muslimischen osmanischen Reich und das neu entdeckte Amerika war kulturell ein Teil Europas².

1. Ein virtueller Rahmen

Der Horizont der meisten Menschen endete auch im 17. Jahrhundert nicht an den Grenzen der Gemarkung, des städtischen Mauerringes oder der eigenen Provinz. Doch das Fremde und Andere, von dem sie lasen oder hörten, das ihnen begegnete oder über sie hereinbrach, konnten sie nur gemäß ihren Vorkenntnissen, Erfahrungen und Interessen verstehen. Die wahrgenommene Differenz trug jedoch dazu bei, das Eigene präziser zu fassen und abzugrenzen. Dies galt für die gesellschaftliche Elite ebenso wie für den gemeinen Mann und seine Frau. Fremde wurden anhand eines binären Codes mit vielen Stufungsmöglichkeiten taxiert: gut / böse, arm / reich, selbstständig / abhängig, heimisch / fremd, sesshaft / fahrend, katholisch / evangelisch, lutherisch / reformiert, christlich / mosaisch oder muslimisch, deutsch / ausländisch etc. Die Einschätzungen basierten vorrangig auf kollektiven, mit anderen geteilten Zuschreibungen, die angeblich Nationen und Völker unterschieden: Die Deutschen tendierten demnach zur Trunksucht, die Franzosen zum Leichtsinne, die Spanier zum Hochmut, die Italiener zur Hinterhältigkeit³. In Deutschland galten die Franzosen zudem als hitzig und unbeständig, wenn auch versehen mit guten Manieren, die Italiener als höflich und nett, aber eifersüchtig und untreu, die Spanier als klug, aber hochmütig etc.⁴. Die Deutschen selbst sahen sich als aufrichtig und arbeitsam, ihr Laster war aber eben der Trunk.

Solche dem Nationalcharakter geltende Zuschreibungen waren alt, ließen sich kaum widerlegen und blieben über lange Zeiträume stabil: Sie bestimmten die politische Kultur kleiner und großer Milieus und Gemeinwesen, weil sie schnelle Einschätzungen und dementsprechendes Verhalten ermög-

1 Vgl. Wolfgang Schmale, *Geschichte Europas*, Wien u. a. 2000; Winfried Schulze, *Europa in der Frühen Neuzeit – Begriffsgeschichtliche Befunde*, in: Heinz Duchhardt u. Andreas Kunz (Hrsg.), »Europäische Geschichte« als historiographisches Problem, Mainz 1997, S. 35–65.

2 Vgl. Michael Maurer, *Europäische Geschichte*, in: ders. (Hrsg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften 2: Räume*, Stuttgart 2001, S. 99–197, hier S. 102 ff.; Schmale (wie Anm. 1), S. 51–56.

3 Marie-Louise Plessen, *Völkertafel*, in: dies. (Hrsg.), *Idee Europa. Entwürfe zum »Ewigen Frieden«*, Berlin 2003, S. 155 f.

4 Art. *Europa*, in: Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste* 8, Leipzig 1734, S. 2192–2196.

lichten. Es verwundert nicht, dass die im Lichte solcher Vorverständnisse gewichteten Erfahrungen meist die eigenen Vorurteile bestätigten⁵. Dies gilt gleichermaßen für junge Adlige auf der Kavaliertour, für Studenten auf ihrer peregrinatio academica, für Künstler, die zu den Meistern ihres Faches zogen, für Kaufleute und für Diplomaten, die in entfernten Ländern ihren Pflichten nachgingen. Doch auch der gemeine Mann zog in die Fremde: Handwerksgesellen auf der Walz, Söldner in oder auf der Suche nach Kriegsdiensten, Pilger und Wallfahrer, Matrosen, Fuhrleute, Saisonarbeiter und viele andere. »Fremdes« vermittelte zudem das fahrende Volk der Schausteller, Zahnbrecher oder Wanderhändler. Sie alle überquerten Grenzen, kehrten zurück und erzählten von ihren Wahrnehmungen. Die Verhältnisse im europäischen Raum waren im 17. Jahrhundert »erfahrbar« – höchst konkret und auch im übertragenen Sinne. Die so gewonnenen Anregungen und Fertigkeiten bereicherten die eigenen.

Auch die Glaubensflüchtlinge, die häufig dauerhaft blieben, sorgten mit ihrem Wissen und ihren Techniken für neue Erwerbsmöglichkeiten, waren aber auch Konkurrenten der einheimischen Gewerbetreibenden. Deswegen wurden sie von den einen hofiert, von den anderen abgelehnt⁶. Ihr Beispiel zeigt, wie schnell Mitleid in Ressentiments umschlagen konnte. Die massenhafte Ansiedlung der Hugenotten stieß aufgrund der ihnen gewährten Privilegien vielfach auf Ablehnung: Die Einheimischen waren neidisch, die staatliche Propaganda sprach von großen Erfolgen. Noch nach mehr als einem Jahrhundert wurden die sogenannten Deutschfranzosen beargwöhnt. Ihren Nachbarn waren sie fremd geblieben, denn sie besaßen ihre eigene Sprache, ihre eigene Kirche und auch ihre eigene Gemeindeverwaltung – all dies hatte man ihnen bei der Einwanderung garantiert und all dies behinderte später ihre Integration. Hinzu kamen die äußeren Umstände. Die Hugenotten wanderten im Zeichen erbitterter deutsch-französischer Kriege ein⁷. Viele Flugschriften schalten die Franzosen Erbfeinde. Diese im 16. Jahrhundert in Anlehnung an den türkischen Erbfeind entstandene Vorstellung hatte sich in den Köpfen der Leute festgesetzt und König Ludwig XIV. und seine Armeen schienen diese Zuschreibung bestätigen zu wollen⁸.

Die untereinander rivalisierende und sich trotz vieler interner Kriege langsam formierende »Wirkgemeinschaft« Europa blieb im 17. Jahrhundert ein vielgestaltiges, gelehrtes Postulat, eine homogenisierende Zusammenfassung mit flexiblen geographisch-kulturellen Grenzen. Nach Peter Burke wurde Europa in seiner heutigen Bedeutung erst im 18. Jahrhundert erfunden⁹, und auch danach gab es noch reichlich anti-europäisches Denken¹⁰. Rahmungen wie »Europa« oder die »Christenheit« mobilisierten allenfalls gegen Türken, Tataren oder Russen oder dienten der Abgrenzung gegenüber den anderen, als unterlegen betrachteten Erdteilen. Jede übergreifende europäische Identitätskonstruktion brach sich jedoch an den tatsächlichen oder vermeintlichen nationalen Differenzen. Dies ist heute nicht unbedingt anders, doch Europa hat gelernt, zugleich national und multikulturell sein zu wollen.

5 Vgl. Antoni Maćzak, *The Traveller's View: Perceptions of Europe in the 16th and 17th Centuries*, in: Duchhardt u. Kunz (wie Anm. 1), S. 67–86.

6 Vgl. Klaus J. Bade u. a. (Hrsg.), *Enzyklopädie. Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn 2007.

7 Vgl. zusammenfassend Barbara Dölemeyer, *Die Hugenotten*, Stuttgart 2006.

8 Vgl. Franz Bosbach, *Der französische Erbfeind. Zu einem deutschen Feindbild im Zeitalter Ludwigs XIV.*, in: ders. (Hrsg.), *Feindbilder*, Köln u. a. 1992, S. 117–139; Georg Schmidt, *Geschichte des Alten Reiches. Staat und Nation in der Frühen Neuzeit 1495–1806*, München 1999, besonders S. 216–227.

9 Peter Burke, *Did Europe exist before 1700?*, in: *History of European Ideas* 1 (1980), S. 21–29.

10 Wolfgang Burgdorf, *»Chimäre Europa«. Antieuropäische Diskurse in Deutschland (1648–1999)*, Bochum 1999.

Die Geschichte bietet keine Antwort auf die Frage, ob die Türkei, die Ukraine und Russland politisch und kulturell zu Europa gehören. Ihre sogenannten Lehren werden in der jeweiligen Gegenwart generiert und formuliert. Dies gilt unabhängig vom Vetorecht der Quellen¹¹ und der Verpflichtung zur Objektivität als regulative Idee der historischen (Re)Konstruktion. Wer die Erweiterung der Europäischen Union befürwortet, findet ebenso passende Argumente wie derjenige, der dies für eine Überforderung hält: Letzterer kann auf den Kampf des antiken Griechenlands gegen Asien oder auf den späteren Papst Enea Silvio Piccolomini verweisen, der 1454 für »Europa« ein »Wir-Gefühl« reklamierte und zum Türkenkreuzzug aufrief, weil die Christenheit nun »in Europa, also in unserem Vaterland, in unserem eigenen Haus, an unserem eigenen Wohnsitz aufs Schwerste getroffen« worden sei¹². Die vielen Kriege gegen die Türken, die sogenannten Erbfeinde der Christenheit, sind unvergessen, weil an sie erinnert wird¹³. Die Befürworter des türkischen EU-Beitritts machen dagegen geltend, dass schon die Griechen und Römer Europa und Asien verbanden und in der Frühen Neuzeit Griechenland, die Wiege Europas, und der Balkan lange türkisch geprägt waren. Gerade die Türken gewährten zudem in Glaubensfragen häufig die Freiheit, die Europa heute zu seinem Exportartikel macht. Dennoch waren sie der Katalysator, der all jene Abwehrgefühle beflügelte, die noch am ehesten als Bewusstsein einer europäischen Einheit interpretiert werden können. Seit sie 1453 Konstantinopel erobert hatten, galten sie als das letzte und gewichtigste Argument, um die christlich-europäischen Herrscher und Staaten zu Eintracht und Einigkeit aufzurufen¹⁴. Dann häuften sich vor allem in Deutschland, im christlich gebliebenen Ungarn und in Polen nicht nur Türkengebete, Türkengeläut und Türkensteuern, sondern auch die sogenannten Türkendrucke, die in vielen Sprachen die Christen zum Kampf gegen den Erbfeind christlichen Glaubens aufriefen.

Die Appelle wurden jedoch innerhalb des christlichen Europa nicht selten überhört oder für die internen Konflikte funktionalisiert. Rivalität und Kriege zwischen den Staaten und den herrschenden Dynastien zählten zu den alltäglichen Erfahrungen¹⁵. Überstaatliche, überkonfessionelle und übernationale Bündnisse dienten nicht nur dazu, die innereuropäischen Konflikte zu überbrücken, sondern sollten natürlich auch die eigene Position stärken. Streit, Konflikte und Kriege gehörten zu den alltäglichen Erfahrungen und Wahrnehmungen. Gemeinsamkeiten und Feindschaften überlagerten und kreuzten sich allerdings. Daher ließen sich nie alle Feindseligkeiten auf eine einzige, etwa die konfessionelle oder die dynastische Konfrontation konzentrieren.

Die vorgeblich Identität stiftenden Grundlagen Europas¹⁶ galten demnach stets nur für einen Teil des Kontinents:

11 Reinhart Koselleck, *Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt*, in: ders., *Vergangene Zukunft*, Frankfurt/Main 4/1985, S. 176–207, hier S. 206.

12 Zitiert nach Peter Segl, *Europas Grundlegung im Mittelalter*, in: ders. u. Jörg A. Schlumberger (Hrsg.), *Europa – aber was ist das? Aspekte seiner Identität in interdisziplinärer Sicht*, Köln u. a. 1994, S. 21–43, hier S. 40.

13 Caspar Hirschi, *Boden der Christenheit und Quellen der Männlichkeit. Humanistische Konstruktionen Europas am Beispiel von Enea Silvio Piccolomini und Sebastian Münster*, in: Jürgen Elvert u. a. (Hrsg.), *Leitbild Europa. Europabilder und ihre Wirkungen in der Neuzeit*, Stuttgart 2009, S. 46–66.

14 Josef Köstlbauer, *Europa und die Osmanen – Der identitätsstiftende »Andere«*, in: Wolfgang Schmale u. a., *Studien zur europäischen Identität im 17. Jahrhundert*, Bochum 2004, S. 45–71.

15 Frank Matthias Kammel, *Gefährliche Heiden und gezähmte Exoten: Bemerkungen zum europäischen Türkenbild im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, in: Ronald G. Asch u. a. (Hrsg.), *Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit. Die europäische Staatenordnung und die außereuropäische Welt*, München 2001, S. 503–525.

16 Segl (wie Anm. 12); Martin Wrede, *Europa als plurale Einheit: Grundsignaturen des Kontinents*, in *Enzyklopädie der Neuzeit* 3 (2006), Sp. 600–608.

1. Das Christentum: Im 16. Jahrhundert beendete die Reformation Martin Luthers die fundamentale Einheit des papst-christlichen abendländischen Europa zugunsten von drei, mit den Anglikanern vier Konfessionen, die sich in intensiven und langwierigen Kriegen bekämpften. Die Überwindung dieser Konfessionskonflikte mag eine gemeinsame europäische Erfahrung sein¹⁷, doch sie erfolgte langsam und erst nach 1648.
2. Das Heilige Römische Reich: Das auf Kaiser und Papst bezogene Reich war als abendländisches Europa eine ideelle Größe. Die einzelnen Königreiche und Republiken hatten sich zu autonomen Staaten entwickelt, die gemäß ihrer Staatsräson agierten. Die Einheit von Papst und Kaiser wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sogar zum Auslöser neuer Konflikte, weil Frankreich wie die deutschen Protestanten den Habsburgern zur Durchsetzung der Universalmonarchie ein Bündnis mit dem Papst unterstellte.
3. Ständische Hierarchie und dynastische Herrschaft: Die sozio-ökonomischen Verhältnisse waren in Europa weitgehend einheitlich. Ausnahmen bildeten jedoch die freien Republiken wie die Niederlande, die Schweiz oder die autonomen Kommunen. Zudem hatte sich auch in vielen anderen Gebieten die dynastische Herrschaft zu gemischten Verfassungen bzw. zu limitierten Monarchien relativiert.
4. Das römische Recht: Es galt vor allem in den romanischen Ländern, in anderen Gebieten aber nicht oder nur subsidiär. Tatsächlich existierte in Europa eine Fülle unterschiedlicher Rechtssysteme nebeneinander¹⁸.
5. Das antike Erbe und die zivilisatorische Überlegenheit: Diese Vorstellung einte nach außen. Sie verfestigte sich gegenüber Amerika und Afrika sowie in Abgrenzung von Asien mit seinen despotischen Herrschern und Großreichen, bewirkte aber innerhalb des Kontinents keine Vereinheitlichung.
6. Die Universitäten und die Gelehrtenrepublik: Diese Konstruktion einer übergreifend-gemeinsamen Tradierung und Generierung von Wissen verweist auf Tochtergründungen, Studentenströme und die transnationale Kommunikation der Gelehrten in lateinischer Sprache. Die Inhalte zeigen allerdings – und dies ist entscheidend – eine gemeinsame europäische Position nur hinsichtlich des tradierten antiken und christlichen Erbes. Ansonsten dominieren national-kulturelle Besonderheiten.

Das Ergebnis dieses kurzen Überblicks ist eindeutig: Europa ist im 17. Jahrhundert kein Raum gemeinsamen Denkens und koordinierten Handelns. Wer sich auf Europa berief, bemühte eine seit der Antike bekannte, höchst vage Einheitsvorstellung, um Solidarität über die ausdifferenzierten Herrschaftsbereiche und Staaten hinweg zu erzeugen. Das Heilige Römische Reich war als ein solches der deutschen Nation im eigentlichen Sinne kein Reich, denn es integrierte lediglich die deutschen Lande.

2. Die Idee der Freiheit

Im Europa des 17. Jahrhunderts wurden viele Sprachen und unzählige Dialekte gesprochen und es gab eine unübersehbare Fülle von Sitten, Gebräuchen und Rechten, die sich manchmal von Ort zu Ort grundlegend unterschieden. Eine Einheit darüber existierte nur auf dem Papier oder einer Leinwand.

Der Mythos der von Zeus als Stier entführten Europa war bekannt und wurde auch hin und wieder thematisiert. Weibliche Europadarstellungen auf dem Stier¹⁹, als leidende Frau²⁰ oder als die Erdteile

¹⁷ Maurer (wie Anm. 2), S. 129.

¹⁸ Schmale (wie Anm. 1), S. 194–203.

¹⁹ Vgl. Anna Czarnocka-Crouillère, *Europa*, in: *Idee Europa* (wie Anm. 3), S. 120.

beherrschende Königin²¹ zeigen, dass Europa vor allem dazu diente, die autonomen Staaten etwa als christliche Republik mit Rom als Zentrum²² zu rahmen. Die personifizierte Europa demonstriert in erster Linie die Überlegenheit des eigenen Kontinents über andere Erdteile²³. Sie veranschaulicht aber auch das staatliche Nebeneinander. So werden gerade vor und um 1600 die Länder Europas gerne in Gestalt einer Jungfrau bzw. einer Braut abgebildet²⁴. Sie ist mit kaiserlichen Attributen wie Szepter, Krone und Reichsapfel versehen. Wer diese Braut heimführt, beherrscht Europa²⁵. Dies müssen nicht zwingend die Habsburger sein. Dennoch erscheint Spanien in vielen Darstellungen als Haupt, Böhmen bzw. Deutschland als Herz. In der Regierungszeit Kaiser Rudolfs II. wurde dieses Europa sogar zu einem konkreten politischen Programm. Das Reichsoberhaupt war lange mit der spanischen Infantin Isabella Clara Eugenia verlobt und besaß dadurch die Aussicht, nicht nur das spanische Weltreich, sondern auch das Königreich Frankreich zu erben²⁶. Das Sinnbild hätte Realität werden können: Die Braut konnte den Kaiser zum Herrn Europas machen.

Die Hochzeit zwischen Rudolph II. und Isabella kam aber nicht zustande. Europa blieb plural, ein Gewirr von Staaten und Herrschaftsbereichen. Heutige Geschichtskarten zeigen viele Grenzen und einheitlich eingefärbte Staaten. In der Mitte Europas befindet sich das Heilige Römische Reich deutscher Nation, das im Unterschied zu den anderen Ländern wiederum in vielen bunten Farben schillert. Es ist jedoch eine Frage der Perspektive, ob das Reich in unzählige Staaten und Herrschaften zerfällt, oder ob es diese vereinigt. Wie die europäische Einheit hat auch die des Reiches in der Vielheit viele Gesichter. Die zeitgenössischen Karten Europas²⁷ bilden jedoch nur höchst selten politische Grenzen ab. Dies heißt nicht, dass es sie nicht gegeben hätte, oder dass sie nicht wahrgenommen worden wären. Der Grund für ihr Fehlen ist ganz anderer Natur: Der Stich von Karten war sehr teuer und Grenzen konnten sich schnell verändern. Sie wurden daher allenfalls manuell in das Kartenbild eingefügt.

Angesichts der vielen Grenzen und ständiger Kriege beschäftigte die Gelehrten zwangsläufig die Frage, wie der Frieden auf dem Kontinent zu erreichen und dauerhaft zu sichern sei. Die einen plädierten für eine Universalmonarchie, die anderen dagegen. Beispielsweise empfahl der italienische Dominikaner Tommaso Campanella 1620 in seiner Schrift *Von der Spanischen Monarchy*, die Weltherrschaft dem

20 *Europa Querula Et Vulnerata*, 1631. Vgl. Silvia Serena Tschopp, *Gegenwärtige Abwesenheit. Europa als politisches Denkmodell im 17. Jahrhundert?*, in: Klaus Bußmann u. Elke Anna Werner (Hrsg.), *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 25–36, hier S. 33 ff. Tschopp sieht in der Europa allerdings eine Darstellung des Reichs – deswegen der Titel ihres Aufsatzes. Das Blatt gedruckt: ebd., S. 34. Vgl. auch Elke Anna Werner, *Peter Paul Rubens und der Mythos des christlichen Europa*, in: ebd., S. 303–321, hier S. 312 ff.

21 Sabine Poeschel, *Europa – Herrscherin der Welt? Die Erdteil-Allegorie im 17. Jahrhundert*, in: Bußmann u. Werner (wie Anm. 20), S. 269–287; Werner, *Rubens* (wie Anm. 20), S. 312.

22 Wolfgang Schmale, *Europäische Identität und Europaikonografie im 17. Jahrhundert*, in: ders. (wie Anm. 14), S. 73–115.

23 Poeschel (wie Anm. 21); Margret Kampmeyer-Käding, *Europa*, in: *Idee Europa* (wie Anm. 3), S. 106; dies., *Europa empfängt [...]*, in: ebd., S. 135.

24 Wolfgang Schmale, *Europa. Braut der Fürsten. Die politische Relevanz des Europamythos im 17. Jahrhundert*, in: Bußmann u. Werner (wie Anm. 20), S. 241–267. Vgl. auch Hirschi (wie Anm. 13), S. 55–65.

25 Rolf Felbinger, »Europe, belle Europe, objet de mon amour...«. *Überlegungen zum frühneuzeitlichen Prozess einer europäischen Identitätsbildung zwischen staatspluralistischem und universalmonarchischem Denken*, in: Schmale (wie Anm. 14), S. 21–43, besonders S. 34 ff.

26 Margret Kampmeyer-Käding, *Europa in Frauengestalt*, in: *Idee Europa* (wie Anm. 3), S. 114.

27 Vgl. die gedruckten Beispiele, in: ebd., S. 105, 136, 144.

ohnehin mächtigsten christlichen Herrscher, dem spanischen König, zu übertragen²⁸. Sein Vorschlag stieß bei den Autoren auf Unverständnis, die in der Universalmonarchie ein Völkerjoch sahen und sie als asiatische Regierungsweise ablehnten. Deswegen wurde versucht, die europäische Staatenpluralität nicht zu überwinden, sondern neu zu organisieren. Eines der bekanntesten Projekte entwarf der französische Herzog Maximilien Duc de Sully. Er schlug die Bildung von fünfzehn Staaten vor, die sich als etwa gleich große Mächte gegenseitig in der Balance halten sollten. Sein *Grand Dessein* zählte 1632 auch Länder wie Russland oder die türkischen Teile Ungarns zu Europa, die erst nach Konversion oder Eroberung zu dieser christlichen Republik gehören konnten. Griechenland rechnete Sully hingegen zum osmanischen Reich²⁹. Er orientierte sich an den französischen Interessen und forderte, die habsburgische Macht auf Spanien zu begrenzen³⁰. Eine französische Flugschrift hatte 1631 König Ludwig XIII. wegen seines Kampfes gegen die habsburgische Vorherrschaft »Liberator Christianitatis« genannt³¹. In die gleiche Richtung zielte auch Bogislaw von Chemnitz. Er empfahl 1640 unter dem Pseudonym Hippolithus a Lapide, die Habsburger aus dem Reich zu vertreiben, weil sie es sonst dauerhaft beherrschen würden³². Das seit 1635 erscheinende *Theatrum Europaeum* imaginierte hingegen von vornherein die Nicht-Einheit des Kontinents, denn es fasste Europa als Schauplatz des Mit- und Gegeneinanders von Staaten auf³³. Das Journal bestätigt, dass es im 17. Jahrhundert feste staatliche und nationale Zuordnungen gab. Diese verbanden sich mit kulturellen Zuschreibungen wie Konfessionen und Sprachen, so dass auch in der transnationalen Kommunikation Latein nicht mehr unangefochten dominierte.

Die europäische Diversität wirkt ernüchternd, doch sie spiegelt das, was diesen Erdteil bis heute auszeichnet: Vielgestaltigkeit und Rivalität, Wettbewerb und Freiheit. Die Nicht-Einheit hat Europa in der Frühen Neuzeit einerseits eine lange Reihe von Kriegen beschert, es aber andererseits an die Spitze der Kontinente geführt. Wenn es eine Idee oder Gemeinsamkeit gab, die zwar nicht ganz Europa teilte, doch die fast überall in Anspruch genommen wurde, dann war es die Vorstellung von Freiheit³⁴. Die Abstraktionsebene einer transnational mit anderen geteilten Freiheit erreichte der zeitgenössische Diskurs allerdings nur in Ausnahmesituationen – etwa wenn es galt, eine drohende Vorherrschaft zu verhindern. Normalerweise wurde die Freiheit national konnotiert und abgrenzend funktionalisiert.

Die Idee der politischen Freiheit war in der kleinräumigen griechischen Poliswelt als Grundlage der politischen Partizipation des Bürgers entstanden. Sie wurde, so die gängige Narrative, in Rom unter den Bedingungen eines mächtigen Großreiches zur Libertas transformiert, der Freiheit und Unabhängigkeit von fremdem Zwang, und in den spätmittelalterlichen italienischen Stadtrepubliken endgültig zur Freiheit des sich selbst regierenden Gemeinwesens umgeschmolzen. Von dort trat sie ihren Siegeszug in die Niederlande und nach England an, bevor die Freiheit in der Amerikanischen und der Französischen Revolution

28 Peer Schmidt, *Spanische Universalmonarchie oder »teutsche Libertet«*. *Das spanische Imperium in der Propaganda des Dreißigjährigen Krieges*, Stuttgart 2001, besonders S. 131–136.

29 Kartographische Umsetzung des Sully-Plans: Schmale (wie Anm. 1), S. 84.

30 Kurt von Raumer, *Sully, Crucé und das Problem des Ewigen Friedens*, in: *Historische Zs* 175 (1953), S. 1–39; Anja Victorine Hartmann, *Rêveurs de Paix? Friedenspläne bei Crucé, Richelieu und Sully*, Hamburg 1995, besonders S. 90–96.

31 Schmale (wie Anm. 22), S. 110.

32 Vgl. Schmidt (wie Anm. 8), S. 178f.

33 Gerd Dethlefs, *Schauplatz Europa. Das Theatrum Europaeum des Matthaeus Merian als Medium kritischer Öffentlichkeit*, in: Bußmann u. Werner (wie Anm. 20), S. 149–179.

34 Georg Schmidt u. a. (Hrsg.), *Kollektive Freiheitsvorstellungen im frühneuzeitlichen Europa (1400–1850)*, Frankfurt / M. 2006.

zur vollen Entfaltung kam. Neuere Forschungen zeigen zudem, wie sehr die Idee einer national distinkten Freiheit seit dem 16. Jahrhundert auch in Republiken wie der Schweiz, Venedig oder Ragusa, aber auch in Polen, Schweden, Dänemark, in Ungarn und Böhmen heimisch war und wie sie mit der eigenen politischen Kultur bzw. mit der staatlichen Unabhängigkeit in Verbindung gebracht wurde. Dies gilt ebenso für das Reich, in dem das Schlagwort von der »deutschen Freiheit« zum wichtigen Abgrenzungskriterium gegenüber Frankreich wurde. Doch selbst im absolutistisch regierten Frankreich – aus deutscher Sicht neben den türkisch besetzten und den russischen Gebieten der Hort der Unfreiheit in Europa – wurde Freiheit für das eigene Gesellschaftssystem reklamiert: nicht die politische Freiheit der Selbstregierung, wohl aber die »bürgerliche« Freiheit des privaten Handlungsspielraums, die ein starker König garantiert, unter dem die Untertanen und Bürger in Freiheit ihren Geschäften ohne Angst vor Übergriffen anderer nachgehen können. Von hier weist ein direkter Weg zu den Menschenrechten, wie sie zu Beginn der Französischen Revolution proklamiert wurden³⁵.

Furore machte im frühneuzeitlichen Europa allerdings eher die altrepublikanische Freiheitsvorstellung der Selbstregierung: Die Bürger waren keiner fremden Macht, auch nicht dem eigenen Herrscher, sondern nur den (selbstgegebenen) Gesetzen unterworfen³⁶. Dieser idealtypische Entwurf galt auch in den limitierten Monarchien, wie in England oder dem Reich, denn hier regierte der König im Unterschied zu Frankreich nicht ohne Kontrolle und Mitbestimmung. Die entscheidende Frage – zumindest aus heutiger Sicht – ist allerdings, wer Staatsbürger war und mitbestimmen konnte: Im Reich waren dies letztlich nur die Reichsstände.

Die Vorstellungen und die Ausprägungen von Freiheit haben Europa zu dem gemacht, was es heute ist. Eine englische Flugschrift kennzeichnet 1681 die politische Grundstruktur Europas seit der Antike als Freiheit. Diese sei zwar bei der Entstehung der nationalen Königreiche teilweise verloren gegangen, doch die freiheitsliebenden Europäer kämpften für deren Wiedererlangung. Ihr Freiheitsdrang unterscheide sie von allen anderen Völkern der Erde. In Europa sei es auf Dauer unmöglich, tyrannisch gegen das individuelle und kollektive Freiheitsstreben der Menschen zu regieren³⁷. Diese englische Freiheitsbeschwörung richtete sich konkret gegen Ludwig XIV. von Frankreich, spiegelt aber auch die eigenen Überlegenheitsvorstellungen. Europa, das war der freiheitliche moderne Gesellschaftszustand, während der Rest der Welt auf dem Status des Naturzustandes verharrte, wo Gewalt das Leben bestimmte.

Doch obwohl in Europa die dynastische Herrschaft limitiert und an eine staatliche Ordnung rückgebunden wurde, lagen die souveränen Staaten nicht friedlich nebeneinander, sondern konkurrierten um Gebiete und Einflusszonen und führten immer wieder Kriege gegeneinander. Da jedoch alle Konzepte einer irdischen Universalmonarchie und eines europäischen Staaten-Staates auf Ablehnung stießen, gab es in Europa über den souveränen Staaten oder Herrschern nur Gott. Die Staaten mussten daher lernen, Streit und Konflikte friedlich, durch Verhandlungen und Verträge zu regulieren. Europa entwickelte deswegen Strategien, um Frieden auszuhandeln: Kongresse, Verträge und Völkerrecht sorgten für eine übergreifende Rechtsgemeinschaft in Krieg und Frieden. Wenn zeitgenössische Texte eine personifizierte Europa zu Wort kommen ließen, dann mahnte sie ihre Söhne, die Staaten, zum Frieden³⁸. Viele Texte

35 Georg Schmidt, Art. *Freiheit*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 3 (2006), Sp. 1146–1164.

36 Quentin Skinner, *Liberty before Liberalism*, Cambridge u. a. 1998.

37 Felbinger (wie Anm. 25), S. 39f.

38 Georg Schmidt, *Das Reich und Europa in deutschsprachigen Flugschriften. Überlegungen zur rasonierenden Öffentlichkeit und politischen Kultur im 17. Jahrhundert*, in: Bußmann u. Werner (wie Anm. 20), S. 119–148.

beschwören die rechtliche Hege der Konflikte, die Nichteinmischung in fremde Kriege oder die sich in limitierter Herrschaft äußernde Freiheit als strukturelle Gemeinsamkeit. Europa ging – so die klassische Formulierung Friedrich Schillers – »ununterdrückt und frei« aus dem Dreißigjährigen Krieg hervor, in dem es »sich zum erstenmal als eine zusammenhängende Staatengesellschaft erkannt hatte«³⁹. Je besser die staatliche Pluralität organisiert wurde, desto mehr verblasste der Wunsch nach einer Universalmonarchie. Doch die Angst blieb. Deswegen hatte der Westfälische Friede die gemischte Verfassung und eine limitierte Monarchie im Reichs-Staat festgeschrieben. Dies war eine wichtige Grundlage, auf der sich die souveränen Staaten der Christenheit nebeneinander entwickeln konnten.

Damit schließt sich der Kreis. Die freiheitlich-plurale Organisation der politischen Steuerung in Europa basierte auf im Einzelnen unterschiedlich organisierten Staaten – Republiken, begrenzten und zusammengesetzten Monarchien, absoluten oder despotischen Herrschaftsformen –, die in wechselnden Koalitionen das Entstehen eines Großreiches und einer Universalmonarchie blockierten. Ins Auge springen allerdings die vielen Revolten, Staaten- und Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts, die den Kampf um eine freiheitliche Grundordnung zum Ausdruck bringen. Historiker haben daraus das Deutungsmuster einer »allgemeinen Krise des 17. Jahrhunderts« entwickelt⁴⁰. Die meisten Unruhen lassen sich als Freiheitskämpfe deuten: gegen die spanische Unterdrückung in den Niederlanden und andernorts, gegen den habsburgischen Absolutismus in Böhmen und Deutschland. In England suchte das Land seine Freiheit vom Hof, in Frankreich rebellierte der Adel gegen die absolute Gewalt des Königs. Schweden, Dänen und Franzosen kämpften demnach im Dreißigjährigen Krieg nicht nur für ihre Interessen, sondern auch gegen das drohende Joch einer Universalmonarchie und für ein freies Staaten-Europa.

Die vielen Kriege innerhalb der Staaten und zwischen ihnen halfen, dass Europa seine Grundstruktur des Nebeneinanders bewahrte, die sich mit der Zeit zu einem höchst fragilen und komplexen Staatensystem formte. Eine Flugschrift formulierte dies 1650 wie folgt: Alle Staaten seien von den Machtansprüchen der beiden Vormächte – Habsburg und Bourbon – betroffen, so dass sie ein gemeinsames Schicksal eine. Die Fürsten und Völker müssten deswegen ihre Rechte behaupten und dafür sorgen, dass wieder gelte: »Der Koenig ist Euch ein Diener deß Rechtens die Macht und Gewalt stehet bey euch«⁴¹.

3. Das »eigene« Europa

Die naheliegende Frage, was dieses Europa für Heinrich Schütz, für sein Leben und vor allem für seine Musik bedeutet hat, muss einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben⁴². Sein Europa orientierte sich an der Musik, an Orten, die seiner Aus- und Fortbildung dienten, sowie an solchen, die seine Profession schätzten und ihn dafür bezahlten. Das Europa, das Heinrich Schütz bereiste, war mit Ausnahme

39 Friedrich Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*, in: ders., *Sämtliche Werke* (hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert) 4: *Historische Schriften*, München 7/1988, S. 363–745, das Zitat S. 366.

40 Vgl. zusammenfassend Geoffrey Parker u. Lesley M. Smith (Hrsg.), *The General Crisis of the Seventeenth Century*, London u. a. 1978; Helmut G. Koenigsberger, *Die Krise des 17. Jahrhunderts*, in: *Zs für Historische Forschung* 9 (1982), S. 143–165.

41 Rolf Felbinger, *Quellenautopsie »Anonym [ca. 1650] Zustände«*, in: *Europabegriffe und Europavorstellungen im 17. Jahrhundert*. www.univie.ac.at/igl.geschichte/europaquellen/quellen/17/anonym1650-zustande.htm (letzter Zugriff 13. 2. 2012).

42 Vgl. vorerst Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Berlin 1985; HS-WdF; Otto Brodke, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Berlin 1985 (Erstausgabe Kassel u. a. 1972).

Venedigs ein deutsch und protestantisch geprägtes. England, Frankreich und Spanien hat er nie besucht, Polen und das Baltikum ebensowenig. Ein Aufenthalt in Amsterdam ist nicht sicher belegt. Schütz war Lutheraner und lebte in kriegerischen Zeiten zunächst im reformierten Kassel und dann vorwiegend im lutherischen Dresden. Dieses konfessionelle Spannungsfeld hat sein Leben und sein Europabild ebenso geprägt wie die Konflikte im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges und dieser selbst.

Das Luthertum hat den Wirkungskreis dieses Musikers bestimmt, obwohl der reformiert-calvinistische Landgraf Moritz von Hessen-Kassel Schütz am Beginn seiner Karriere entscheidend förderte und ihm auch den ersten Venedigaufenthalt bei Giovanni Gabrieli ermöglichte. In Venedig konnte er vergleichsweise unbehelligt seinen lutherischen Glauben leben. Über seine außermusikalischen Erfahrungen mit und in der Lagunenstadt ist wenig bekannt. 1613 kehrte Schütz nach Kassel zurück, seit 1615 stand er in Diensten des lutherischen und kaisertreuen Kurfürsten von Sachsen, der im Vorfeld und zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges einen anderen Kurs als Landgraf Moritz steuerte. Für diejenigen, die über beherrschte Fähigkeiten verfügten, besaß auch der angebliche »Konfessionsfundamentalismus«⁴³ Freiräume.

Die Musik öffnete Schütz den Zugang zu den höfischen Gesellschaften Mitteldeutschlands – schon in seinen Dresdner Anfangsjahren wirkte er auch im reußischen Gera⁴⁴. Der sich an den mitteldeutschen Höfen formierende, vor allem kulturell inszenierte Widerstand gegen die rekatholisierenden und universalmonarchischen Bestrebungen Kaiser Ferdinands II. gruppierte sich um die in Weimar gegründete *Fruchtbringende Gesellschaft*. Sie wollte den lutherischen und reformierten höfischen Adel im Geiste der deutschen Sprache und einer nationalen Kultur verbinden. Indem die Fruchtbringer nationales Gedankengut beförderten und die Idee der »deutschen Freiheit« aufgriffen, widersetzten sie sich dem drohenden katholischen Universalismus und politischen Despotismus der Habsburger⁴⁵. Schütz selbst war als Nichtadelliger zwar kein Mitglied, doch er stand vielen von ihnen nahe, die seine Musik rühmten. Er schrieb die Trauermusik für Heinrich Posthumus von Reuß und arbeitete mit Martin Opitz auf der Suche nach komponierfähigen deutschen Texten zusammen, die er ansonsten selber dichten musste⁴⁶.

Beim Kurfürstentag in Mühlhausen konnte Schütz 1627 die Uneinigkeit im Reich hautnah erleben, denn er sorgte für die musikalische Ausgestaltung. Da die Mitglieder der Dresdner Hofkapelle zudem bald nur noch unregelmäßig bezahlt wurden, bat Schütz im Frühjahr 1628 um Urlaub, um sich in Venedig fortzubilden. Er blieb etwa ein Jahr. Seine lange Anreise könnte darauf hindeuten, dass ihn das Kriegsgeschehen einholte. Als er nach Dresden zurückkehrte, begann dort der Krieg, den man bisher mehr aus der Ferne beobachtet hatte, Spuren zu hinterlassen. Die Hofkapelle konnte nur noch unregelmäßig bezahlt werden und verlor wichtige Mitglieder. Schütz bat im Februar 1633 erneut um Urlaub – diesmal nach Niedersachsen und Dänemark, wo er die Hochzeitsfeierlichkeiten des Kronprinzen mit der sächsischen Kurfürstentochter vorbereiten sollte⁴⁷. Er traf im Dezember 1633 in Kopenhagen ein, einem der reichsten Höfe Europas, den er erst im Frühjahr 1635 wieder verließ.

43 Heinz Schilling, *Gab es um 1600 in Europa einen Konfessionsfundamentalismus? Die Geburt des internationalen Systems in der Krise des konfessionellen Zeitalters*, in: Jb des Historischen Kollegs 2005, S. 69–93.

44 Ingeborg Stein, *Ausländische Palmfrüchte oder heimischer Roggen? Reußischer Erntesegen gesiebt und gesichtet – Heinrich Posthumus Reuß, Heinrich Schütz und die Fruchtbringer*, in: Klaus Manger (Hrsg.), *Die Fruchtbringer – eine Teutschhertzige Gesellschaft*, Heidelberg 2001, S. 123–154, hier S. 129 f.

45 Georg Schmidt, *Die Anfänge der Fruchtbringenden Gesellschaft als politisch motivierte Sammlungsbewegung und höfische Akademie*, in: ebd., S. 5–37.

46 Stein (wie Anm. 44), S. 139 ff.; Brodde (wie Anm. 42), S. 103.

47 Ebd., S. 134.

Nun erfasste der Krieg Kursachsen mit voller Wucht: Der Prager Frieden scheiterte schnell, und Kursachsen, das sich mit dem Kaiser verbunden hatte, geriet bald unter massiven schwedischen Druck. Schütz schilderte die negativen Auswirkungen auf die Künste »in unserm lieben Vater-Lande/Teutscher Nation«, die auch ihn und seine Werke betrafen⁴⁸. Er erbat 1637 vergeblich neuerlichen Urlaub nach Kopenhagen. Von 1639 bis 1641 ging er für eineinhalb Jahre an den Welfenhof in Hannover und zwischen 1642 und 1644 noch einmal als Oberkapellmeister nach Kopenhagen. Diese letzte »Flucht«, eine Option, die das vielgestaltige Europa vor allem denjenigen bot, deren Fähigkeiten begehrt waren, führte Schütz aber mitten hinein in den schwedisch-dänischen Krieg. Deswegen verließ er Kopenhagen wohl schon im Mai 1644.

Angesichts der Reisewege und Aufenthaltsorte von Heinrich Schütz sind seine »Europaerfahrungen« begrenzt. Seine Fluchten konzentrieren sich auf den kulturell vom Luthertum geprägten mittel- und norddeutschen Raum, dem im 17. Jahrhundert auch Dänemark mehr oder weniger zugehörte. Allein in Venedig und auf den An- und Abreisen wurde er mit fremden Lebenswelten und dem französisch-spanischen Hegemonialkrieg konfrontiert. In der Lagunenstadt lernte er von und kooperierte mit Meistern seines Fachs. Schütz erneuerte die lutherische Kirchenmusik, indem er sie mit aktuellen italienischen Stilelementen bereicherte. Diese kongeniale Anverwandlung wird als eigenständige deutsche Musik bezeichnet, und dies lange bevor von einer distinkten deutschen Literatur oder Architektur gesprochen werden kann. Die lutherische Kirchenmusik überwand die konfessionellen Grenzen und wurde als deutsche Musik wahrgenommen. Dies war richtungweisend. Das von konfessionellen, sozialen und politischen Krisen und Kriegen erschütterte Staaten-Europa lernte mit der Zeit, die kulturelle Pluralität als produktives Nebeneinander zu schätzen und als übergreifendes Ziel eines geeinten Europas zu definieren.

48 Vgl. Schütz GBr, S. 135. Zitiert nach Stein (wie Anm. 44), S. 150.

Music and Lutheran Devotion in the Schütz Era

Mary E. Frandsen

In the sixteenth century, musical settings of two sorts of German texts – chorales and scripture verses – emerged as a distinctively Lutheran musical response to the Reformation. Both types of pieces can be regarded as consequences of Luther's calls for congregational participation in worship, and for worship resources in the vernacular. The resulting vast repertoires of »Choralbearbeitungen« and »Spruchmotetten« have come to be closely associated with Lutheranism, and rightly regarded as fundamental to its musical identity. But the music inventories of Lutheran courts, Latin schools, and city churches reveal that the sixteenth-century repertoire also included numerous Latin motets, many of which flowed from the pens of such Catholic composers as Josquin, Clemens non papa, and Lasso¹. Many of these texts were also drawn from the Bible, and thus this Latin repertoire also contributed significantly to the body of settings of scripture in Lutheran use.

Early in the seventeenth century, however, Lutheran composers began to expand the range of their textual options by engaging musically with devotional texts. These took the form of prayers – personal supplications that give voice to the individual Christian's ardent expressions of love for Christ in particular². With these prayers, a third type of text – the devotional text – entered the Lutheran repertoire. Musical settings of these Christocentric prayers quickly gained a permanent place in the repertoire of sacred music, and came to constitute a considerable body of music; from the opening years of the century until the emergence of Pietism around 1680, between 700 and 800 settings of devotional texts circulated among Lutherans, mostly in the form of motets and sacred concertos³. This extensive seventeenth-century repertoire also includes music from both sides of the confessional divide. Most of the works by Catholic composers, however, were adopted for Lutheran use without alteration⁴. Such devotional music appears in many prints and in manuscript collections, together with settings of chorales and passages of scripture – music that one might regard as more typically Lutheran. The presence of these devotional works in such large numbers, however, testifies to their centrality in the Lutheran repertoire, and suggests that they too should be regarded as »typically Lutheran«, even though their intimate and often ardent texts set them apart from most of the repertoire. Their presence in these collections reveals a new interest in and emphasis on personal spirituality on the part of Lutherans, and their cultivation

1 This and similar observations throughout this study are based on the author's examination of over one hundred music inventories and other records from Lutheran churches, Latin schools, Kantoreien (Adjuvanten choirs) and court musical ensembles.

2 Early in the eighteenth century, similar devotional texts begin to appear in cantata libretti, now in combination with scriptural passages and chorales; the libretto of Bach's *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 61) forms a prime example.

3 In general, the only works excluded from these numbers are settings of sixteenth-century chorales addressed to Christ, and settings of the Song of Songs (see n. 5).

4 For a discussion of Marian texts that were altered for Lutheran use, see Mary E. Frandsen, *Salve Regina/Salve Rex Christe: Lutheran Engagement with the Marian Antiphons in the Age of Orthodoxy and Piety*, in: MD 55 (2010), pp. 129–218.

represents an important aspect of lay engagement with devotion, in particular mystical devotion, during the era of Lutheran piety. Together with new devotional arias and hymns (both the monophonic originals and later harmonizations), these works form an important aspect of the musical response to Lutheran piety in the seventeenth century⁵.

Although this new devotional music emerged shortly after 1600, its roots can be traced back to the middle of the previous century, when Lutheran theologians began to write and compile edifying literature for lay people in the form of prayer books, devotional manuals, collections of meditations and sermons, and similar resources. Books of this nature, which enjoyed great popularity, continued to appear into the eighteenth century; many titles were reprinted dozens of times⁶. These devotional books bear witness to an emphasis on a highly interiorized sort of piety (»Frömmigkeit«) among Lutherans that continued well into the eighteenth century. For the Schütz era, some of the most significant authors and editors of this literature include Andreas Musculus (1514–1581)⁷, Martin Moller (1547–1606)⁸, Philipp Nicolai (1556 to 1608)⁹, Johann Arndt (1555–1621)¹⁰, Johann Gerhard (1582–1637)¹¹, and Ludwig Dunte (1597 to 1639)¹². Several of these theologians' works saw many editions in numerous languages. And significantly for the musical repertoire of the seventeenth century, much of this devotional literature is infused with the language and concepts of medieval mysticism¹³. While Musculus and Moller included only excerpts of medieval prayers and meditations, many of which they had revised and emended¹⁴, the four later theologians authored texts in which they incorporated themes and ideas borrowed from various medieval

5 Song of Songs texts, which were interpreted allegorically as Christological texts, are often associated with bridal mysticism, and also form part of the larger devotional repertoire; see the discussion in Isabella van Elferen, *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*, Lanham (Maryland) 2009 (= Contextual Bach Studies 2), pp. 160–175. In the present study, only direct (non-allegorical) prayers to Christ are considered, as they form the majority of texts in the repertoire.

6 See the survey of literature in Paul Althaus d. Ä., *Forschungen zur evangelischen Gebetsliteratur*, Gütersloh 1927; reprint Hildesheim 1966. Other important early examinations of this literature include Hermann Beck, *Die Erbauungsliteratur der evangelischen Kirche Deutschlands von Dr. M. Luther bis Martin Moller*, Erlangen 1883, and Constantin Große, *Die alten Tröster. Ein Wegweiser in die Erbauungsliteratur der evangelisch-lutherischen Kirche des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Hermannsburg 1900.

7 *Precandi formulae piae et selectae*, Frankfurt/Oder 1553; subsequent editions (from 1559) entitled *Precationes ex veteribus orthodoxis Doctoribus*. See the discussion of the various editions in Angela Baumann-Koch, *Frühe lutherische Gebetsliteratur bei Andreas Musculus und Daniel Cramer*, Frankfurt/Main etc. 2001 (= Europäische Hochschulschriften 23/725), pp. 35–37. For this study, the author consulted an edition published in Leipzig in 1575.

8 *Meditationes sanctorum patrum* I and II, Görlitz 1584 and 1591.

9 *FrewdenSpiegel deß ewigen Lebens*, Frankfurt/Main 1599; *Theoria Vitae Aeternae, Das ist: Historische Beschreibung deß gantzen Geheimnisses vom ewigen Leben*, Hamburg 1606.

10 *Vier Bücher von wahrem Christenthumb*, Magdeburg 1610; *Paradiß Gärtlein Voller Christlicher Tugenden*, Magdeburg 1612.

11 *Quinquaginta Meditationes Sacrae*, Jena 1606 [Latin], *Meditationes Sacrae*, Magdeburg 1607 [German].

12 *Wahre und rechtmässige Übung des Christenthumbs*, Lübeck 1630.

13 Musculus is often credited with having introduced medieval mysticism into Lutheranism with his publications of the 1550s; see Baumann-Koch (note 7), p. 12. Elke Axmacher, however, identifies Martin Moller as the »most important disseminator of medieval mysticism into Protestantism«: *Die Rezeption mittelalterlicher Mystik durch Martin Moller*, in: *Jb für Schlesische Kirchengeschichte*, Neue Folge 68 (1989), pp. 5–26, here p. 6.

14 On the emendations and omissions made by Musculus and Moller, see Baumann-Koch (note 7), and Axmacher (note 13), both *passim*.

writings. All sought consciously to bring medieval mysticism into a new Lutheran context, and to reconcile it with Lutheran justification theology¹⁵.

As the new, introspective sort of spirituality displayed in these devotional books gradually took root in Lutheran lay religious culture, it began to manifest itself in hymns and other music for home devotions, and in sacred art music for public worship services. As the seventeenth century progressed, devotional music assumed an increasingly important place in the repertoire performed during Lutheran liturgies. While these devotional pieces never supplanted settings of scripture and chorales in the overall repertoire, they did come to represent between ten and fifty percent of the selections in a significant number of music prints, and were equally well represented in the manuscript collections of many Lutheran institutions. But despite their near ubiquity in the Lutheran repertoire of the seventeenth century, these devotional works have received little scholarly attention, with the result that the picture of Lutheran art music during this period remains incomplete. In an effort to begin to address this lacuna in scholarship, the following essay traces the first appearance of such pieces, and examines their relationship to Lutheran piety, and the role they played in the sacred music of the Schütz era.

*

The history of Christocentric devotional music in the Lutheran context seems to begin with Melchior Franck (1579–1639), Kapellmeister at the court of Coburg. As Anna Amalie Abert pointed out many years ago, Franck included a considerable number of musical settings of mystical-devotional texts – more than a third of the total – in his *Tomus tertius melodiarum sacrarum* of 1604¹⁶. In his selection, Franck shows a distinct preference for prayers of a penitential nature. One of his motets is a setting of the prayer »O Domine Jesu Christe, memento quod tu dixisti«, the source of which remains unidentified. In two other motets, Franck set the text »O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum«, drawn from the second petition of the traditional Passion prayer of St. Gregory, which appears in the *Precationes* of Musculus¹⁷; it also appears in a popular music anthology with which Franck was probably familiar: Caspar Hassler's *Sacrae symphoniae, diversorum excellentissimorum authorum* (Nürnberg 1598), in a setting by Giovanni Gabrieli¹⁸.

15 On this subject see Baumann-Koch (note 7), pp. 35–435; Axmacher (note 13), pp. 5–26; Theodor Mahlmann, *Die Stellung der unio cum Christo in der lutherischen Theologie des 17. Jahrhunderts*, in: Matti Repo and Rainer Vinke (eds.), *Unio. Gott und Mensch in der nachreformatorischen Theologie*, Helsinki 1996, pp. 72–199; Matti Repo, *Die christologische Begründung der Unio in der Theologie Johann Arndts*, in: *ibid.*, pp. 249–274; Johann Anselm Steiger, *Johann Gerhard (1582–1637). Studien zu Theologie und Frömmigkeit des Kirchenvaters der lutherischen Orthodoxie*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1997 (= *Doctrina et pietas*, Abt. I, Johann Gerhard-Archiv 1), pp. 17–124; and Martti Vaahtoranta, *Restauratio Imaginis Divinae: Die Vereinigung von Gott und Mensch, ihre Voraussetzungen und Implikationen bei Johann Gerhard*, Helsinki 1998.

16 Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935 (= *Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft* 2), p. 98.

17 Musculus, *Precationes* (note 7), pp. 136–137. The opening petition of the prayer begins »O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce pendentem«.

18 A setting also appears in Hans Leo Hassler's *Sacri concentus quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 et 12 vocum*, Augsburg 1601, 2/1612.

Melchior Franck, »O Domine Jesu Christe« (*Tomus tertius melodiarum sacrarum*, 1604)

O Domine Jesu Christe,	O Lord Jesus Christ,
adoro te in cruce vulneratum,	I worship you [who have been] wounded on the cross,
felle et aceto potatum, deprecor te,	[who have] drunk gall and vinegar, I entreat you,
ut vulnera tua sint remedium animae meae.	that your wounds might be the remedy for my soul ¹⁹ .

The most striking work in this collection, however, is the lengthy three-part motet on the text »O bone Jesu, o piissime Jesu, O Jesu Fili Mariae virginis«. At least three other Lutheran composers – Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt, and Julius Johann Weiland – would later set brief excerpts from this extended prayer to Christ; Franck, however, seems to have been the only Lutheran to set the prayer in its entirety²⁰. In dividing the text into three parts, Franck may well have followed the pattern of sixteenth-century composers such as Philipp de Monte, whose three-part setting of the text also appears in Hassler's 1598 anthology²¹; Franck's textual divisions conform to those of de Monte²². Franck may also have found this deeply penitential prayer with its soft mystical overtones in a devotional book, but he did not draw it from the collection of Musculus, for there one finds a different version of this »Oratio ad Jesum«²³.

Melchior Franck, »O bone Jesu« (*Tomus tertius melodiarum sacrarum*, 1604)

Prima pars

O bone Jesu, o piissime Jesu,	O good Jesus, o most kind Jesus,
o dulcissime Jesu,	o most sweet Jesus,
O Jesu fili Mariae virginis,	O Jesus, son of the Virgin Mary,
plene misericordia ²⁴ et pietate,	full of mercy and pity.
O dulcis Jesu, secundum magnam	O sweet Jesus, according to thy great
misericordiam tuam miserere mei.	loving-kindness, have mercy on me.
O clementissime Jesu,	O most merciful Jesus,
deprecor te per illum sanguinem pretiosum	I pray thee that by that precious blood
quem pro nobis peccatoribus effundere voluisti,	which Thou willingly shed for our sins,

19 Unless otherwise indicated, the translations of Latin texts are by Nicole Eddy.

20 Schütz: SWV 52–53, 308, and 471; Hammerschmidt: *Dritter Theil geist- und weltlicher Oden und Madrigalien*, Leipzig 1649; a motet entitled »O bone Jesu« also appears in Hammerschmidt's *Motettae, unius et duarum vocum*, Dresden 1649, and may also be a setting of this text; Weiland: *Deuterotokos, Hoc est sacratissimarum odarum partus*, Bremen 1656. Monteverdi and other Italian composers also set portions of this prayer.

21 De Monte's motet also appears in the anthology edited by Georg Victorinus, *Thesaurus litaniarum. Quae a praecipuis hoc aevo musicis [...] compositae*, Munich 1596.

22 The same divisions appear in an earlier setting of the text (à 19) by Robert Carver (ca. 1487– after 1566).

23 *Precaiones* (note 7), pp. 50–51 (attributed by Musculus to Bernhard of Clairvaux), opening: »O bone Jesu, o dulcis Jesu, O Jesu fili Mariae virginis, plenus misericordia et veritate, O dulcis Jesu miserere mei, secundum magnam misericordiam tuam. [...] Hoc nomen Jesus, nomen dulce est, hoc nomen Jesus, nomen salutare est. Quid est enim Jesus nisi Salvator?« According to Baumann-Koch (note 7, p. 138 n. 432 and p. 442 ff.), the version of the meditation published by Musculus also appears in Daniel Cramer's *Flores fragrantissimi meditationum precumque sacrarum, Ex Hortulo Animae Veteri [...] excerpti*, Hamburg 1611; Baumann-Koch indicates that the version published by both Musculus and Cramer agrees word for word with the version in the earlier Catholic prayer book *Hortulus animae* (she cites an edition published in Nürnberg in 1516).

24 Most versions of the text give the word as »misericordia«.

ut abluas omnes iniquitates meas:
 et in me respicias miserum et indignum,
 humiliter veniam petentem,
 et hoc nomen dulce Jesu invocantem.
 O bone Jesu, nomen dulce,
 nomen Jesu, nomen delectabile,
 nomen Jesu, nomen confortans;
 quid est enim Jesu nisi Salvator?²⁵

Secunda pars

Ergo Jesu, propter nomen sanctum tuum,
 esto mihi Jesus, et salva me:
 non permittas me damnari,
 quem tu de nihilo creasti.
 O bone Jesu, ne perdat me iniquitas mea,
 quem fecit omnipotens bonitas tua.
 O dulcis Jesu, recognosce quod tuum est,
 et absterge quod alienum est.
 O benignissime Jesu, miserere mei
 dum tempus est miserendi,
 ne damnas me in tempore judicandi.
 Quae utilitas in sanguine meo,
 dum descendero in aeternam corruptionem?
 Non mortui laudabunt te Domine,
 neque omnes qui descendunt in infernum.

Tertia pars

O amantissime Jesu²⁶, o mitissime Jesu.
 O Jesu, dimitte me intrare
 in numerum electorum tuorum.
 O Jesu, salus, in te credentium.
 O Jesu, solatium, ad te confugentium.
 O Jesu, dulcis remissio omnium peccatorum.
 O Jesu, fili Mariae Virginis,
 infunde in me gratiam²⁷, sapientiam,

Thou wilt wash away all my offenses:
 and look upon me, a miserable and unworthy sinner,
 as I humbly come to seek
 and call upon the sweet name of Jesus.
 O name of Jesus, sweet name,
 name of Jesus, beloved name,
 name of Jesus, comforting name;
 for what is Jesus but a savior?

Therefore, Jesus, for the sake of Thy holy name,
 be to me Jesus, and save me:
 let me not be damned,
 whom Thou hast made out of nothing.
 O good Jesus, let not my sin ruin me,
 whom thou madest in Thy omnipotent goodness.
 O sweet Jesus, recognize in me what is thine,
 and remove what is foreign.
 O most kind Jesus, have mercy on me
 when it is time for mercy,
 do not condemn me in the time of judgement.
 Of what value is my blood
 when I descend into eternal corruption?
 The dead will not praise Thee, Lord,
 nor all those that descend into hell.

O most loving Jesus, o most gracious Jesus,
 O Jesus, admit me to enter
 into the number of Thy elect.
 O Jesus, my health, in Thee I believe.
 O Jesus, my comfort, in Thee I take refuge.
 O Jesus, sweet redeemer of all sins.
 O Jesus, son of the Virgin Mary,
 pour into me grace, wisdom,

25 The text also resonates with a passage from Augustine's *De contritione* ch. 5: »Jesu, propter nomen tuum fac mihi secundum nomen tuum. Jesu, obliviscere superbum provocantem, respice miserum invocantem nomen dulce, nomen delectabile, nomen confortans peccatorem, et nomen beatae spei. Quid est enim Jesus, nisi Salvator? Ergo propter temetipsum [...]« (MPL 40, col. 946).

26 Franck omits the second phrase, »o desideratissime Jesu« (o most desirable Jesus).

27 Baumann-Koch (note 7, p. 139 n. 436) points out that Musculus »certainly did not understand this pouring in of grace in the sense of a pouring in of a gratia habitualis, which Luther rejected« (»Musculus verstand diese Eingießung der Gnade sicherlich nicht im Sinne der Eingießung einer gratia habitualis, die von Luther abgelehnt wurde«). She points out (ibid., p. 140) that in his German version of this prayer for the *Betbüchlein*, Musculus made a number of changes,

charitatem, castitatem, et humilitatem,
 ut possim te perfecte diligere,
 te laudare, te perfrui, tibi servire
 et in te gloriari;
 et omnes, qui invocant nomen tuum,
 quod est Jesus.

charity, chastity, and humility,
 that I may perfectly love thee,
 praise Thee, value Thee, serve Thee
 and glory in Thee;
 and all who call upon Thy name,
 which is Jesus.

Three years later, in 1607, Franck brought out his *Melodiarum sacrarum*, a set of motets for 5–12 voices. Here the percentage of devotional settings is much lower than in the *Tomus tertius*; the collection includes only one setting of a penitential prayer, »Domine Jesu Christe, respicere digneris super me, miserum peccatorem«, among its thirty-five motets. In the same year, however, another early contribution to the devotional repertoire appeared, Stephan Faber's *Cantiones aliquot sacrae trium vocum* (Nürnberg 1607)²⁸. In contrast to Franck, however, Faber drew his texts from a highly mystical source, the hymn »Jesu dulcis memoria«; as a result, he seems to have been the first Lutheran composer to have focused on a mystical text. Faber set twenty-four stanzas drawn from the hymn in twelve two-part tricinia, and underlaid both Latin and German texts. Five years later, in 1612, Andreas Hakenberger set twenty-two stanzas drawn from the same hymn, also as tricinia²⁹. Hakenberger was himself a Catholic, but served as Kapellmeister in Lutheran Danzig. His collection was first published in Leipzig, suggesting that it was directed at the Lutheran market; the 1628 reprint appears in a number of Lutheran inventories. Although both collections may be seen as didactic in nature (Faber's in particular is intended to teach students the qualities of the twelve modes), both nevertheless served to expose youths to this important devotional text, which in its entirety constitutes »a logically constructed treatise on the pre-mystical and the mystical steps [to union with Christ]«³⁰. According to Walter Blankenburg, no other medieval mystical text enjoyed more musical settings in the seventeenth century than »Jesu dulcis memoria« (the »Jubilus Bernhardi«)³¹. Neither Faber nor Hakenberger, however, set the entire text as it circulated at the time³².

and omitted this sentence entirely, all to avoid any misunderstanding on the part of his »non-learned readers« (»nicht-gelehrten Lesern«).

28 Modern edition by Andreas Traub, Munich 2001 (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 10). According to Traub (p. xvi), the author of the German paraphrase remains unknown; it may have been Faber himself. See also Werner Braun, »Jesu, dulcis memoria« in *Tonsatzreihen zwischen 1600 und 1650: evangelische Autoren*, in: JbLH 44 (2005), pp. 163–173, here pp. 164–166.

29 *Odaria suavissima ex mellifluo D. Bernardi Jubilo*, Leipzig 1612, Frankfurt/Main 2/1628. See Werner Braun, »Jesu, dulcis memoria« in *Tonsatzreihen zwischen 1600 und 1650: katholische Autoren*, in: Herbert Schneider (ed.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption: Festschrift für Wolf Frobenius*, Hildesheim etc. 2005, pp. 173–190, here pp. 185–187.

30 Heinrich Lausberg, *Der Hymnus »Jesu dulcis memoria«*, Munich 1967, p. 363: »ein logisch aufgebauter Traktat über die vormystischen und die mystischen Stufen [zur Einswerdung mit Christus]«.

31 Walter Blankenburg, *Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz*, in: SJb 6 (1984), pp. 62–71, here p. 68: »[...] kein zweiter auf die mittelalterliche Mystik zurückgehender Text wurde im Laufe des 17. Jahrhunderts so vielfach musikalisch bearbeitet wie der *Jubilus Sancti Bernhardi de nomine Jesu*«. On the musical settings of this important hymn, see the two studies of Braun cited in notes 28 and 29.

32 The number of stanzas in the hymn in sources published in the sixteenth and seventeenth centuries typically ranges between forty-seven and fifty; the hymn has forty-seven stanzas (two of which are identical) in Georg Fabricius's *Poetarum veterum ecclesiasticorum opera Christiana*, Basel 1564, but forty-eight in Johann Arndt's *Paradis Gärtlein* (note 10). The version published in the popular Catholic prayer book of Jacob Merlo Horstius, *Paradisus animae chris-*

And while Hakenberger does maintain the original order of the selected stanzas, so that his *tricina*, if performed in sequence, convey a sense of the mystical narrative inherent in the hymn, Faber does not. Instead, he pairs together various stanzas with related content (see the text to the fourth motet, »Hypophrygius«, below³³):

Prima pars (st. 13/11³⁴)

Amor Jesu dulcissimus
et vere suavissimus,
plus millies gratissimus
quam dicere sufficimus.

The love of Jesus [is] most sweet
and truly most agreeable,
more than a thousand times
more pleasing than we are able to say.

Secunda pars (st. 24/19)

Desidero te millies,
mi Jesu, quando venies?
Me laeto quando facies;
et de te quando saties?

I desire you a thousand times,
my Jesus, when will you come?
When will you make me happy;
when will you fill me up out of yourself?

In 1613, Franck made additional contributions to devotional music with his *Viridarium musicum*³⁵; here settings of prayers to Christ comprise almost thirteen percent of the collection³⁶. For this group of compositions, the composer selected a greater variety of prayers than seen in his earlier prints. He included

tianiae, Cologne 1630, 2/1644, includes fifty stanzas, while the version published by Jean Mabillon in *S. Bernardi Abbatis Primi Clarevallensis, Et ecclesiae Doctoris, Opera omnia, in sex tomos distributa*, Paris 1667–1669, has only forty-eight.

33 (1) Jesu du lieb und lieblichkeit,
mein tausent freud zu aller zeit,
dein lieb ich nit außsprechen kan,
ob ich schon will das beste than;
(2) Wol tausent mal verlanget mich,
ach Jesu mein wann sih ich dich,
wann wirstu dann erfreuen mich,
mit deiner schön holdseliglich.

34 Philipp Wackernagel published a version of the poem with fifty stanzas, forty-eight of which he took from the version published by Mabillon in 1667, and two others that appeared in the version published by Georg Fabricius in 1564 (note 32); see Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied. Von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts* 1, Leipzig 1864, reprint Hildesheim 1964, pp. 117–119. In 1944, André Wilmart collated versions of the poem found in nearly ninety manuscripts, and published a definitive version with forty-two stanzas; he also included a version of seventy-nine stanzas that incorporates all of the stanzaic material that he encountered: *Le »Jubilus« dit de Saint Bernard*, Rome 1944, pp. 146–155, 183–197. Both the Wackernagel and Wilmart numberings are included in this study (as x/x), as the settings under consideration include some stanzas excluded by Wilmart that appeared in contemporary versions of the hymn.

35 *Viridarium musicum, continens amēnissimos et fragrantissimos ex sacra scriptura decerptos flosculos, quos ad Dei ter Optimi Maximi laudem, Ecclesiae usum quotidianum, depellendamque animae tristissimae melancholiam internam*, 5. 6. 7. 8. 9. & 10. *vocibus, harmonia suavissima composui*, Nürnberg 1613.

36 The previous year, Franck published his *Suspiria Musica/Hertzliche Seufftzen und Inbrünstige Gebetlein zu Jesu Christo unserm Erlöser und Seeligmacher*, Coburg 1612, the title of which suggests that it also includes settings of devotional texts. The author has not yet seen this volume.

another motet on the portion of the Prayer of St. Gregory that he had set in 1604, as well as settings of the joyous Easter hymn, »Jesu nostra redemptio«, and the confident motto of St. Bernhard, »Turbabor sed non perturbabor, quia vulnerum Christi recordabor«, a setting of which Schütz later included in his *Cantiones sacrae* (with the phrase »Salvatoris mei« for »Christi«)³⁷. Franck also included a setting of part of the *Rhythmica oratio* of Arnulf of Louvain (d. 1250), an extended poetic meditation on Christ's body as He hangs on the cross which figures prominently in Buxtehude's *Membra Jesu nostri*³⁸. Franck may have drawn the text from the volume of Samuel Cuno, *Oratorium B. Bernhardi Abbatis Clarevallensis Latino-germanicum*, which first appeared in Halle in 1609 and was reprinted there in 1610³⁹. For his setting, which is likely the first musical treatment of a portion of this hymn by a Lutheran composer, Franck selected stanzas from the final section of the hymn, »Ad faciem« (»To the face«), the same portion that later served as the basis for Paul Gerhardt's famous German paraphrase »O Haupt voll Blut und Wunden«⁴⁰. In these stanzas (below), the speaker looks ahead to his own death, which suggests that Franck's selection may well have been inspired by one of the books on the ars moriendi that were authored by Martin Moller, Johann Gerhard, and others⁴¹.

Melchior Franck, »Morti tuae tam amarae« (*Viridarium musicum*, 1613)

Morti tuae tam amarae
grates ago, Jesu chare;
qui es clemens, pie Deus,
fac quod petit tuus reus,
ut absque te non finiar.

For your death so bitter
I give thanks, dear Jesus;
you who are merciful, pious God,
bring about that which your petitioner entreats,
namely that I not be separated from you.

37 The maxim, which does not appear in Musculus, derives from Sermon 61 on the *Canticum canticorum* of St. Bernhard of Clairvaux: »Peccavi peccatum grande: turbabitur conscientia, sed non perturbabitur, quoniam vulnerum Domini recordabor«; Heide Volckmar-Waschk, *Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz: Entstehung, Texte, Analysen*, Kassel etc. 2001, p. 218. Volckmar-Waschk cites Theo Bell (*Divus Bernhardus. Bernhard von Clairvaux in Martin Luthers Schriften*, Mainz 1993, p. 231, n. 249), who points out that Luther seems not to have known this text derived from Bernhard, as he always attributed it to Augustine, and cited it a number of times. The text appears in the works of Luther at least five times in at least four related formulations, none of which is identical to the versions set by Franck and Schütz: »Turbabor, sed non perturbabor, quia vulnerum domini recordabor« (WA 8, 602, 28–29; WA Br 12, 193, 91–92); »Turbabor, sed non conturbabor, quia speravi in dominum« (WA 39 / 2, 99, 3–4); »Turbabor (inquit), sed non perturbabor, Vulnerum Domini recordabor« (WA 54, 114, 22–23); »Turbabor, sed non perturbabor, quia vulnerum dei recordabor« (WA Tischreden 5, 280, 1–2); citations from Bell (ibid.) and Heiko Oberman, *Headwaters of the Reformation: Initia Lutheri—Initia Reformationis*, in: ibid. (ed.), *Luther and the Dawn of the Modern Era: Papers for the Fourth International Congress for Luther Research*, Leiden 1974, pp. 40–88, here p. 85, n. 3.

38 See Desideer A. Stracke SJ, *Arnulf van Leuwen, O[rdo] Cist[er]ciensis] versus gelukz[alige] Hermann Jozef, O[rdo] Praem[on]stratensis]*, in: *Ons Geestelijk Erf* 24 (1950), pp. 27–50, 133–169.

39 See Ernst Koch, *Die Bernhard-Rezeption im Luthertum des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: Kaspar Elm (ed.), *Bernhard von Clairvaux. Rezeption und Wirkung im Mittelalter und in der Neuzeit*, Wiesbaden 1994 (= *Wolfenbütteler Mittelalter-Studien* 6), pp. 333–351, here 344–345. Koch indicates that the volume includes both »Jesu dulcis memoria« and the *Rhythmica oratio*, in both Latin and German.

40 Melchior Franck, *Acht lateinische Motetten*, ed. by Knut Gramß, Wolfenbüttel 1993 (= *Das Chorwerk* 140), pp. 16–23.

41 Martin Moller, *Manuale de praeparatione ad mortem*, Görlitz 1593; Johann Gerhard, *Enchiridion consolatorium morti ac tentationibus in agone mortis opponendum*, Jena 1611.

Dum me mori est necesse,
 noli mihi tunc deesse;
 in tremenda mortis hora
 veni, Jesu, absque mora,
 tuere me et libera.

While it is necessary for me to die,
 do not then abandon me;
 in the terrible hour of death,
 come, Jesus, without delay;
 watch over me and free me.

One of Franck's textual selections, however, highlights the potential hazards of lay engagement with medieval mystical texts that had not been sanctioned or edited by Lutheran theologians. The prayer »Domine Jesu, noverim me, noverim te« (below) is rife with expressions of longing and desire for Christ, as well as of self-abnegation, all of which stem from the mystical tradition. Contemporary Lutheran theologians, however, cautioned their readers to keep the role of self-denial in its proper perspective. While Johann Gerhard (for example) embraced »the abnegation of the self and the imitation of Christ as integral aspects of the new obedience resulting from faith«, he also »at the same time, warned against imagining that these sorts of asceticism are to be regarded as the same as the principal means to godliness – the sermon and the sacraments – or can be of a meritorious nature«⁴². In this prayer, however, the Gospel context emphasized by Gerhard is missing entirely, as neither Word nor Sacrament receives any mention.

Melchior Franck, »Domine Jesu Christe« (*Viridarium musicum*, 1613)

Domine Jesu Christe,
 noverim me, noverim te,
 nec aliquid cupiam nisi te,
 ut odio habeam me et amem te.
 Quicquid agam propter te.
 Humiliem me et exaltem te,
 Nihil cogitem nisi te.
 Mortificem me, et vivam in te.
 Quaecumque veniant,
 accipiam a te.
 Persequar me, sequar te,
 semper optem sequi te.
 Fugiam me, confugiam ad te,
 dignus sim, defendi a te.
 Timeam mihi, timeam te,
 simque de electis a te,
 Diffidam mihi, fidam in te.
 Obedire velim propter te.

Lord Jesus Christ,
 let me know myself, [and] let me know you,
 and let me desire nothing except you,
 so that I hold myself in contempt and love you.
 Let me do everything on account of you.
 Let me abase myself and exalt you,
 let me think of nothing except you.
 Let me mortify myself and live in you.
 And whatever [things] may come,
 let me receive [them] from you.
 Let me take vengeance on myself, let me follow you,
 let me always desire to follow you.
 Let me flee myself, let me seek refuge with you,
 let me be worthy to be defended by you.
 Let me fear myself, let me fear you,
 and let me be [one] of those chosen by you,
 let me distrust myself, let me have faith in you.
 Let me want to obey [because of] you.

⁴² »Allerdings ist Gerhard aufgrund seines Studiums der mystischen Tradition bereit, »sui abnegatio & Christi imitatio« als integrale Bestandteile des aus dem Glauben folgenden neuen Gehorsams programmatisch in den Mittelpunkt zu rücken. Er zählt darum die »Beteubung vnnnd Zehmung des Leibes« unter die »Hülffsmittel«, die zur Gottseligkeit führen [...]. Gerhard warnt aber gleichzeitig davor, sich einzubilden, daß derartige Askese den vornehmlichen Hilfsmitteln wie der Predigt und den Sakramenten gleichzuachten sei oder verdienstlicher Art sein könnte«, Steiger (note 15), pp. 79–80. See also Steiger's discussion of Luther's criticism of self-abnegation on p. 65.

In nullo afficiar nisi in te.
 Aspice me, ut diligam te,
 voca me, ut videam te,
 et in aeternum potiar te. Amen.

Let me be influenced by no one except by you⁴³.
 Look on me so that I might love you,
 call me, that I might see you,
 and so that I might possess you forever.

Given the devotional nature of much of the content of this volume, it is not insignificant that Franck, by including the phrase »Ecclesiae usum quotidianum« in the title, recommended these pieces for use during the worship service. Various hymnologists have advanced the view that new hymns of this era, many of whose texts spring from the same mystical-devotional sources, were not sung in public liturgies until very late in the seventeenth century⁴⁴. Thus the introduction of motets and sacred concertos with devotional texts into a worship context at this early date would represent an important development, one that bridged the private and public realms of Lutheran spirituality.

In the same year, Franck's colleague in Coburg, the cantor Heinrich Hartmann, published his *Ersten Theil Comfortative sacrae symphoniacae*⁴⁵. While Hartmann drew the majority of his texts from scripture, he also included settings of several devotional texts, including a motet on the fourth stanza of Martin Moller's mystical hymn »Ach, Gott, wie manches Herzeleid«, in which the suppliant delights in the sweetness of the Name of Christ (see the text below)⁴⁶. Moller's hymn first appeared in the second edition of his *Meditationes sanctorum Patrum* I (Görlitz 1587), and was subsequently also included by Johann Arndt in his popular and widely disseminated prayer-book of 1612, the *Paradiß Gärtlein*⁴⁷, as well as in many hymnals. The hymn became very popular in the era of piety; both Franck and Johann Thüring included settings of stanzas in collections that appeared a few decades later (discussed below).

Heinrich Hartmann, »Jesu mein Herr und Gott allein« (*Erster Theil Comfortative sacrae symphoniacae*, 1613)

Jesu mein Herr und Gott allein,
 Wie süß ist mir der Name dein.
 Es kan kein trauren sein so schwer,
 dein süsser Nam erfreut viel mehr.
 Kein Elend mag so bitter sein,
 dein süsser Trost der linderts fein.

Jesus, my Lord and God alone,
 How sweet your name is to me.
 There can be no sorrow so great,
 your sweet name delights much more.
 No distress may be so bitter,
 your sweet comfort soothes it well.

43 Literally »let me be influenced in no one except in you«.

44 See, for example, Irmgard Scheidler, *Geistliches Lied und persönliches Erbauung im 17. Jahrhundert*, in: Dieter Breuer (ed.), *Frömmigkeit in der frühen Neuzeit. Studien zur religiösen Literatur des 17. Jahrhunderts in Deutschland*, Amsterdam 1984 (= Chloe: Beiheft zum Daphnis 2), pp. 129–155, here pp. 135–140.

45 The collection was reprinted in 1618.

46 The text itself includes some quotations from »Jesu dulcis memoria«. On the sources of Moller's hymn text and its mystical theology, see Elke Axmacher, *Mystische Frömmigkeit und reformatorische Theologie. Zu Martin Mollers Lied »Ach Gott, wie manches Herzeleid«*, in: Alfred Dürr and Walther Killy (eds.), *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert. Text-, musik- und theologiegeschichtliche Probleme*, Wiesbaden 1986 (= Wolfenbütteler Forschungen 31), pp. 39–47.

47 Arndt, *Paradiß Gärtlein* (note 10). In the edition published in Magdeburg in 1615, the hymn appears on pp. 680–685 as »Ein LobSpruch des Namens JESU«; Moller is not identified as the author.

Hartmann also included a motet on the text »Ach, mein herzliebes Jesulein«, the thirteenth stanza of Luther's Christmas hymn, »Vom Himmel hoch«. While the congregational hymn continued to be sung throughout the seventeenth century, this stanza was frequently excerpted and treated to a polyphonic setting during this era of piety, due to its association with the mystical idea of »the indwelling of Christ in the hearts of men«⁴⁸.

The year 1615 saw several collections that made only minor contributions to the devotional repertoire. For his *Reliquiae sacrorum concertuum*, an anthology of polychoral motets of Giovanni Gabrieli and Hans Leo Hassler⁴⁹, the Nürnberg anthologist Georg Gruber selected the motets »O Jesu Christe« and »O Jesu mi dulcissime« of Gabrieli. Both are written in a corporate voice; the first, in which Christ is addressed as the »archbishop of the church«, represents a petition for intercession with the Father, protection from enemies, and eternal life, while the second is a mystically tinged panegyric to the Christ child. In the same year, Hakenberger published his *Sacri modulorum Concentus*⁵⁰; while he drew most of his texts from scripture, Hakenberger also included an eight-voice setting of a text drawn from the opening section (»Ad pedes«) of the *Rhythmica oratio*, »Dulcis Jesu, pie Deus, ad te clamo licet reus«. 1615 also saw the publication in Leipzig of Johann Hermann Schein's *Cymbalum sionium*. Schein drew all but one of the texts for these eight-voice motets from scripture; the above-mentioned section of the Prayer of St. Gregory, »O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum«, forms the sole exception.

Far more intimate in tone than the works from 1615 are the devotional pieces in Franck's *Geistlichen Musicalischen Lustgartens Erster Theil* of the following year. Here the composer devotes about a third of the collection to settings of Christocentric texts, and once again recommends the music for use in worship⁵¹. Ten of the texts are drawn from a hymn steeped in Passion mysticism, »Herr Jesu Christ, der du für mich am Oelberg kämpffst so ängstiglich«, the author of which remains unidentified (see the example below). This text, like Latin and German settings of the *Rhythmica oratio*, resonates strongly with sixteenth- and early seventeenth-century Lutheran devotional writings, for Passion contemplation forms one of the predominant themes in these volumes⁵². Essential to both the Passion meditations in this

48 See Markus Rathey, *Johann Rudolph Ahle 1625–1673, Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, pp. 190–196, esp. p. 192. Other seventeenth-century composers who set this stanza of Luther's hymn include M. Altenburg, Ahle (three settings), Bernhard, Capricornus, M. Coler, J. J. Drückenmüller, M. Franck, H. Grimm, Hammerschmidt, J. A. Herbst, G. Hoffmann (two settings), Knüpfer, A. F. Roscius, Rosenmüller, Sartorius, Scheidt (two settings), Schelle, M. Schildt, J. Schop, S. Seidel (two settings), M. Seidemann, D. Selich, and C. Werner. Some of these compositions are not extant, but appear in music inventories.

49 *Reliquiae sacrorum concertuum Giovan. Gabrielis, Johan-Leonis Hasleri, utriusque praestantissimi Musici* [...], Nürnberg 1615.

50 *Sacri modulorum Concentus de festis solemnibus totius anni et de tempore qui octonis vocis non minus instrumentorum quam vocum harmonia, choris & conjunctis & separatis, suaviter concini possunt*, Stettin 1615.

51 Franck's title reads *Geistlichen Musicalischen Lustgartens Erster Theil: Darinnen allerley schöne liebliche Harmonien, von Psalmen vnd andern trostreichen Texten zu singen, so Gott dem Allmächtigen zu sonderlichem Lob, Ehr vnd Preiß, vnd seiner Kirchen zur Auffbauung, publicè vnd privatim, so wol voce als instrumentis zu musiciren vnd zu gebrauchen* [...].

52 See, for example, Baumann-Koch (note 7), pp. 174–207 (on the Passion prayers in Musculus's collections); Elke Axmacher, *Praxis Evangeliorum. Theologie und Frömmigkeit bei Martin Moller (1547–1606)*, Göttingen 1989 (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 43), pp. 168–189 (on Moller's *Soliloquia de passione Jesu Christi* of 1587); Axmacher, »... daß Passio Christi sey Satisfactoria, Meritoria, Monitoria«. *Die Passionsgebete in Johann Arndts »Paradiesgärtlein«*, in: idem, *Johann Arndt und Paul Gerhardt, Studien zur Theologie, Frömmigkeit und geistlichen Dichtung des*

literature and the Passion texts set to music is the Christian's metaphorical presence before the cross, upon which hangs the crucified Christ. As Steiger has pointed out, »already for Luther this was the first and most important act of pastoral care and the *ars moriendi*: to imagine Christ on the cross before oneself and to find comfort in this image«⁵³.

Melchior Franck, »Herr Jesu Christe« (*Geistlichen Musicalischen Lustgartens Erster Theil*, 1616)

Herr Jesu Christe, Gottes Lamb,
der du da hangst am Creutzes stamm,
zwischen Himml vnd Erden außgespant,
vns allen bietend deine Hand,
trägst so ein hertzliches verlangen,
all arme Sünder zu vmbfangn,
Küß mich auch mit dem Kusse dein,
schleuß mich in dein fünff Wunden nein,
daß ich fürm Sathan sicher sey,
vnd aller meiner Sünden frey.
Für solch dein vnaußsprechlich Lieb,
ich mich dir gantz zu eygen gib,
mach mich tüchtig, daß ich mög dir
hertzlich dancksagen für vnd für.

Lord Jesus Christ, Lamb of God,
you who hang there on the trunk of the cross,
stretched out between heaven and earth,
offering your hand to us all,
you bear such a heartfelt desire
to embrace all sinners;
Kiss me also with your kiss,
enclose me in your five wounds,
that I might be safe from Satan,
and free from all my sins.
For such thy inexpressible love,
I devote myself entirely to you;
make me able, that I might
sincerely give you thanks for ever and ever.

Passion prayers and meditations in devotional books and in music from this era focus on the salvific and healing properties of Christ's blood and wounds, and often employ the »mystical senses« – the Christian's ability to see, hear, smell, taste, and touch Christ (in this case, as He hangs on the cross) – to add a sense of immediacy. These »mystical senses« are clearly reflected in Franck's »Herr Jesu Christe«, which also trades on familiar Bernardinian mystical allegories in the speaker's use of Song of Songs 1:2 (»O that you would kiss me with the kiss of your mouth«) to express his desire for Christ's kiss, and his desire to be enclosed in Christ's wounds. Both allegories were taken up by Luther in the service of justification theology⁵⁴, and later by theologians such as Arndt and Gerhard in the service of mystical theology. In his *Paradiß Gärtlein*, Arndt weaves the kiss into an ecstatic prayer in which the suppliant expresses the desire for Christ's mystical presence: »O you ever-blooming rose, o you paradise of all sacred, heavenly bliss; o you most sweet fruit from the pleasure garden of God, let me taste you forever; kiss me with the kiss of your mouth.«⁵⁵ And Gerhard explains that »divine comfort, the *consolatio* imparted by the Word of God, is the kiss with which the Bridegroom Christ (Song of Songs 1:2) as Pastor caresses the Bride«⁵⁶. St. Bernard also allegorized the dove in the cleft of the rock (Song of Songs 2:14) as the Christian taking refuge in the wounds of Christ; this theme, in the justification context established by Luther, appears

17. *Jahrhunderts*, Tübingen 2001 (= Mainzer hymnologische Studien 3), pp. 43–71; Steiger (note 15), pp. 81–92; van Elferen (note 5), pp. 94–95, 125–126.

53 Steiger (note 15), p. 86.

54 Ibid., p. 63–64.

55 See the citation with the longer excerpt from this prayer below.

56 Steiger (note 15, p. 66), quoting Gerhard's *Zwei kleine Trostreiche Tractätlein* (Jena 1624).

already in Gerhard's *Meditationes sacrae* of 1606 (Latin), and is developed much more extensively in his writings from 1624 and 1631⁵⁷; it also appears in Arndt's *Paradiß Gärtlein*⁵⁸.

Between 1611 and 1621, the cantors Abraham Schadaeus and Erhard Bodenschatz each edited multi-volume anthologies of polychoral motets⁵⁹. The collections of Bodenschatz in particular would prove to be mainstays of the Lutheran Latin school repertoire for more than a century, but those of Schadaeus were also owned by a significant number of Lutheran institutions. Although the overall percentage of devotional texts is rather low in these volumes, one does find several settings of penitential prayers to Christ, particularly in the volumes of Schadaeus⁶⁰.

Carl Luython, »Domine Jesu Christe« (*Promptuarii musici* I, 1611)

Domine Jesu Christe,	Lord Jesus Christ,
respicere digneris super me,	may you deign to look down on me,
miserum peccatorem,	a wretched sinner,
oculis misericordiae quibus respexisti	with the eyes of pity with which you looked on
Petrum in atrio,	Peter in the courtyard,
Mariam Magdalenam in convivio,	Mary Magdalene at the meal,
et latronem in crucis patibulo.	and the thief on the gibbet of the cross.
Concede mihi, omnipotens Deus,	Allow me, all-powerful God,
ut cum Petro digne fleam,	that together with Peter I might fittingly weep,
cum Maria Magdalena perfecto amore	together with Mary Magdalene might love you
te diligam,	with a perfect love,
et cum latrone	and together with the thief
in secula seculorum te videam.	might see you in eternity.

In the years and months just prior to the publication of Schütz's *Cantiones sacrae*, at least two other collections appeared in which devotional works of a mystical nature predominate. In Copenhagen in 1620, the Danish composer Thomas Schattenberg published his *Jubilus S. Bernhardi de nomine Jesu Christi*, a collection of four-voice motets with texts drawn mainly from the hymn »Jesu dulcis memoria«⁶¹. Schattenberg's

57 See the discussion in Steiger (note 15, p. 63–69), in which he discusses this allegory in Luther, as well as in Gerhard's *Tractätlein* of 1624 and *Postilla Salomonaea* of 1631.

58 For example, in prayer no. 16 (note 10; 1615 ed., p. 76): »Umb die Ruhe der Seelen in Gott und Christo: »Komm, meine Taube, meine Taube in den Steinrißen und Felßlöchern, das sind deine Wunden, HErr Jesu! O du Felß deß Heils, in welchen meine Seele ruhet [...].« (Come, my dove, my dove in the cleft of the rock and covert of the cliff, these are your wounds, Lord Jesus! O you rock of salvation, in which my soul rests [...].)

59 Abraham Schadaeus (ed.), *Promptuarii musici* I–IV, Strasbourg 1611–1617; Erhard Bodenschatz (ed.), *Florilegium Portense*, Leipzig 1618; *Florilegii musici portensis [...] pars altera*, Leipzig 1621.

60 Schadaeus, vol. I: »Domine Jesu Christe, exaudi me«; Gabrieli, »O Jesu mi dulcissime«; Leoni, »O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce pendentem«; Luyton, »Domine Jesu Christe«; Nocetti, »O suavitas et dulcedo«; Walliser, »Domine Jesu Christe non sum dignus«; vol. II: Bagni, »O Domine Jesu Christe«; Bianciardi, »O pretiosum et admirandum«; Piccioni, »O Jesu mi dulcissime«; Stefanini, »Ardens est cor meum«; Valcampi, »O quam suavis est«; Vecchi, »O dulcis Jesus«. Bodenschatz included just two settings of sections of the Prayer of St. Gregory and several older penitential texts.

61 Thomas Schattenberg, *Jubilus S. Bernhardi*, ed. by Esther Barfod et al., Copenhagen 1988 (= Musik i Danmark på Christian IV's tid 7). The edition includes a translation of the Latin text by Sten Ebbesen. See also the discussion in Braun (note 28), pp. 166–168.

collection includes thirty-nine motets; nos. 1–2 and 38–39 are settings of Christocentric devotional texts that are independent of the hymn, and serve as a frame for the hymn settings in nos. 3–37; in the opening motet, the speaker's expression of an insatiable desire for Christ establishes the mystical tone that infuses the entire collection⁶²:

<p>O dulcissime Jesu, nobilissime Salvator, Christe, vulnera animam meam. O piissime Jesu, amator mei, inebria cor meum incendio amoris tui, desidero te millies, ah, mi Jesu, quando me laetum facies?</p>	<p>O sweetest Jesus, most noble savior, Christ, wound my soul. O most pious Jesus, my lover, inebriate my heart with the fire of your love. I desire you a thousand times, ah, my Jesus, when will you make me glad?</p>
---	--

In nos. 3–37, Schattenberg set forty-two different stanzas of the hymn, six of which appear in two different compositions. Most of the motets include just one stanza of the text, but in a few compositions, Schattenberg combined two, three, or even five stanzas; in all but one of these combinations, however, he presents groups of successive stanzas in order⁶³. But in his overall approach to the set, Schattenberg (like Faber) subjected the hymn text to a considerable amount of manipulation, and devised his own order for the presentation of the stanzas, and thus his own version of the mystical narrative.

Another collection of interest here appeared just months before Schütz's *Cantiones sacrae*: Rostock cantor Daniel Friderici's *Viridarium musicum sacrum*, the preface of which is dated January 1625. Here well over a third of the 53 motet texts are prayers to Christ (including a number addressed to the baby Jesus). Penitential texts, however, are generally absent; instead, one finds a number of expressions of the same sort of intimate relationship with Christ that one finds in »Jesu dulcis memoria«, and a similar emphasis on the joy of loving Christ, expressed in effusive language. In fact, some texts, such as no. 13 (below), are clearly allusive of the famous hymn. Friderici's volume is also notable in that it doubles as a miniature devotional manual: each piece is prefaced by a German maxim (»Spruch«) in the form of a rhymed couplet that sums up the content of the accompanying Latin motet text. Some of these maxims are based on scripture, while others appear to be freely composed.

Daniel Friderici, »Jesus laetitia« and maxim (*Viridarium musicum sacrum*, 1625)

Maxim:

<p>Mein Jesus mir viel lieber ist, Denn Honigseim zu jeder frist.</p>	<p>My Jesus is much more dear to me than virgin honey at any time.</p>
---	--

Motet text:

<p>Jesus laetitia est in corde, in mente voluptas. Jesus in ore mel est, Jesus in aure melos.</p>	<p>Jesus is joy in the heart, pleasure in the mind. Jesus is honey in the mouth, Jesus is a melody in the ear⁶⁴.</p>
---	---

62 Translated by Sten Ebbesen.

63 In no. 8, the five stanzas are not successive: 23/18, 21/16, 28/23, 11/10, 36/31. In addition, in two motets (nos. 19 and 34), Schattenberg combines lines from two different stanzas.

One of the most prominent German Lutheran composers to engage musically with devotional texts was of course Heinrich Schütz. Schütz's first foray into the area of Christocentric prayer is probably his motet *Jesu dulcissime*, SWV Anh. k, a parody of a Gabrieli motet that Schütz may have composed before 1625⁶⁵:

<p>Jesu dulcissime, salve fugientes ad te, Christe longanimis, exaudi nos deprecantes, O Jesu dulcissime, paternae gloriae splendor, noli nos condemnare, sed libera nos, et defende nos ab hostium insidiis, et dona nobis vitam aeternam. Alleluia.</p>	<p>Sweetest Jesus, save us who are fleeing to you, long-suffering Christ, hear us who are entreating you, Oh, most sweet Jesus, splendor of the glory of the Father, do not condemn us, but liberate us, and keep us from the snares of our enemies, and give us eternal life. Hallelujah.</p>
---	--

With its corporate voice and supplicatory tone, the text of Schütz's *Jesu dulcissime* closely resembles the sort of prayers to Christ preferred by Lutheran composers and anthologists of the early seventeenth century discussed above. However, the suppliants' twofold appeal to »sweetest Jesus« also lends this text a muted mystical quality, for Christ's »sweetness« is a common mystical trope⁶⁶. In fact, the opening phrases in lines 1 and 3 above are likely allusions to an internal stanza (»O Jesu mi dulcissime«) of the mystical hymn »Jesu dulcis memoria«.

In his *Cantiones sacrae* of 1625, however, Schütz ventured into a considerably different realm of Lutheran spirituality. It is well known that in this collection of motets (or sacred madrigals) Schütz set a number of medieval devotional texts, many of which derived ultimately from three volumes, the pseudo-Augustinian *Manuale, Meditationes, et Soliloquia*⁶⁷. Schütz probably drew most of his texts from the compilation of Andreas Musculus, *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus*⁶⁸. The Dresden Kapellmeister is the first Lutheran composer to have shown a musical interest in the texts published by Musculus, which had been in Lutheran circulation already for seven decades at the time of the publication of the *Cantiones sacrae*⁶⁹. Despite its age, however, Musculus's collection still enjoyed currency in the

64 Compare stanzas 1/1 and 23/18 of the hymn: »Jesu dulcis memoria, dans vera cordi gaudia, sed super mel et omnia eius dulcis praesentia« (Sweet is the memory of Jesus, giving true joys to the heart; but sweet is his presence above honey and all things); »Jesu decus angelicum, in aure dulce canticum, in ore mel mirificum, in corde nectar angelicum« (The angelic beauty of Jesus is a sweet song to the ear, marvelous honey to the mouth, an angelic nectar in the heart).

65 See Werner Breig: *Heinrich Schütz' Parodiemotette »Jesu dulcissime«*, in: Heinrich Hüschen and Dietz-Rüdiger Moser (eds.), *Conviviorum musicorum – Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag*, Berlin 1974, pp. 13–24. The motet is based on Giovanni Gabrieli's *O Jesu Christe, o archiepiscopo Ecclesiae*.

66 See, for example, the discussion of »dulcedo« (sweetness) as a theme in the hymn »Jesu dulcis memoria« in Heinrich Lausberg, *Zum Hymnus »Jesu dulcis memoria«*, in: Otto Semmelroth, with Rudolf Haubst and Karl Rahner (eds.), *Martyria, Leiturgia, Diakona*, Mainz 1968, pp. 361–369, here p. 363.

67 The collection circulated under the name of Augustine, but actually included writings of Anselm von Canterbury, Hugo von St. Viktor, Bernhard von Clairvaux, as well as Augustine (some of the Soliloquies), and other writers; see Blankenburg (note 31), p. 64.

68 See Volckmar-Waschk (note 37), pp. 15–24, and Abert (note 16), pp. 2–3.

69 Schütz was also one of the few composers to engage with Musculus; only in the later *Theatrum musicum* of Samuel Capricornus, which appeared posthumously in 1669, do we find a comparable selection of these meditations. Other composers who set passages likely drawn from Musculus include Johann Rosenmüller, whose »Amo te, Deus meus, amore magno«, »Christum ducem, qui per crucem«, and »O dulcis Christe« appear in his *Andere Kern-Sprüche*, Leipzig 1652–1653, and David Pohle, whose »Amo te, Deus meus« is found in the Düben collection (S-Uu vmhs 82: 35 no. 6).

seventeenth century: in the 1630s, the chancellor in Upper Hesse, Anton Wolf, wrote to his son (then studying in Jena) and exhorted him to maintain an active life of prayer, and recommended that he use the »Augustinian« prayers published by Musculus⁷⁰.

In the *Cantiones sacrae*, Schütz concentrates his attention on the more penitential expressions found in these medieval writings; in this respect, he is continuing in the tradition already established by composers such as Melchior Franck. But as Heide Volckmar-Waschk has revealed in her detailed study of the collection, one aspect of Schütz's publication sets it apart from others of this era, for the first eleven motets (nos. 1–18) form »[a] closed, symmetrically organized block of motets [...] in which five motets [SWV 53–64] speak of the temptation of men, and five motets [SWV 66–70] express their hope in God and in salvation through Christ. [...] In the center, however, stands a motet [»Heu mihi, Domine« SWV 65], which, in the penitent recognition of one's own guilt, marks (in a manner of speaking) the passage from temptation to hope«⁷¹. In its inclusion of a progressively ordered series of compositions Schütz's collection is quite remarkable, and stands apart from most of the other seventeenth-century prints that include devotional texts. As a rule, the texts in these collections do not form any sort of progression, but are included in random fashion together with settings of scripture and chorales. The only exceptions to this are complete settings of the hymn »Jesu dulcis memoria« in consecutive order, which achieve an analogous narrative shape.

Schütz opens his collection with the two-part motet »O bone, o dulcis, o benigne Jesu«, which exemplifies the penitential focus of the medieval texts in the volume. He drew this prayer from a passage that Musculus attributed to St. Bernard of Clairvaux, but which does not appear in the works of the latter⁷². From the passage given in Musculus, Schütz formed a prayer in which the suppliant entreats a »good, sweet, and kind« Christ for forgiveness of sins and salvation:

Schütz, *Cantiones sacrae*, nos. 1–2 (SWV 53–54)⁷³

Prima pars

O bone, o dulcis, o benigne Jesu,
te deprecor per illum tuum
sanguinem pretiosum,
quem pro nobis miseris
effundere dignatus es in ara crucis,
ut abjicias omnes iniquitates meas.

O good, o sweet, o good Jesus,
I implore you by your
precious blood,
that you would consider [it] for worthy, for us pitiful ones
to shed [your blood] on the altar of the cross,
in order that you might cast down all of my offences.

70 Baumann-Koch (note 7), p. 38: »Liebes Kind, ich beschließe gegenwärtigen Brief mit dieser Lehr, daß du nämlich das heilige Gebet in großem Befehl haben und sehr oftmals allerandächtigt brauchen wollest. Bete aus des Augustini in dem Musculo befindlicher precatation vielmals um Gnad, daß der heil. Geist dir also beistehe, ut nunquam non labia tua Deum non collaudent, mens meditetur, vita glorificet, anima benedicat [...]«

71 Volckmar-Waschk (note 37), p. 42–43: »[ein] geschlossene[r], symmetrisch angelegte[r] Motettenblock [...], in dem] fünf Motetten [...] von der Anfechtung des Menschen sprechen, und fünf Motetten [...] ihre Hoffnung auf Gott und die Erlösung durch Christus ausdrücken [...]. Im Zentrum aber steht eine Motette, die in dem bußfertigen Bekenntnis der eigenen Schuld gewissermaßen den Übergang von der Anfechtung zur Hoffnung markiert.«

72 Many years later, Schütz would again draw upon this same text in his *O bone Jesu, fili Mariae virginis* (SWV 471). See note 23 above on the different versions of this text.

73 English translations of the *Cantiones sacrae* by the author, based on the German translations of Volckmar-Waschk (note 37).

Secunda pars

Et ne despicias humiliter te petentem,	And that you would not despise him who bids you humbly,
et hoc nomen tuum sanctissimum	and to this, your most holy name,
Jesus invocantem.	Jesus, appeals.

In its focus on such penitential prayers, Schütz's collection distinguishes itself significantly from those of later Lutheran musicians, who preferred expressions of longing, desire, and mystical love for Christ. Although one finds many such expressions in the *Manuale, Meditationes, et Soliloquia*, Schütz here seems to have largely eschewed setting this sort of prayer⁷⁴. Thus the suppliant in Schütz's *Cantiones sacrae* is still much more the remorseful sinner in search of forgiveness than the love-sick soul seeking blissful union with Christ who would soon come to dominate Lutheran devotional music. A few prayers in the collection, however, do reveal the latter orientation, and in this respect, Schütz's collection adumbrates the later repertoire. When one compares »O bone, o dulcis, o benigne Jesu« to »Dulcissime et benignissime Christe« (no. 15, below), for example, one sees that the suppliant has moved beyond his urgent plea for forgiveness, and would now purge himself of everything except the love of Christ⁷⁵. And then in »Veni, rogo in cor meum« (no. 31, below), he expresses his longing for mystical union: »come, I bid you, into my heart, and with the abundance of your joy and delight intoxicate my soul, that I might forget everything that is only earthly«. Both »Dulcissime et benignissime Christe« and »Veni, rogo« fully characterize the texts that one finds in Lutheran devotional music after ca. 1635; such expressions predominate in the concertos and motets published by Ambrosius Profe in the 1640s, for example. But whereas many similar texts in later collections focus on the desire for the mystical experience itself, and make little or no reference to the suppliant's arrival at the point of mystical union as part of a spiritual journey through contrition and pardon, Schütz contextualizes these expressions as the culmination of this journey, the consequence of repentance and forgiveness.

Schütz, *Cantiones sacrae*, no. 15 (SWV 67)⁷⁶

Dulcissime et benignissime Christe,	Sweetest and most gracious Christ,
infunde, obsecro,	earnestly I bid you,
multitudinem dulcedinis tuae	pour the fullness of your sweetness
et charitatis tuae pectori meo,	and your love into my breast,
ut nihil terrenum,	that I might nothing earthly,
nihil carnale desiderem vel cogitarem	nothing fleshly desire or have in my mind,
sed te solum amem,	except only to love you,
te solum habeam in ore	and to have you alone in my mouth
et in corde meo.	and in my heart.

⁷⁴ Baumann-Koch (note 7, pp. 38–39 and passim) indicates that in his Latin version, Musculus included some prayers that the reader would have to read through the lens of Lutheran theology, and apparently trusted his educated readers to do so; however, in his German version of the prayers (the 1559 *Betbüchlein*), which was aimed at »simple Christians«, Musculus made extensive changes to bring the texts into harmony with Lutheran theology.

⁷⁵ Musculus, however, significantly dampened the passion of the suppliant by sharply reducing the chain of superlatives found in the original text; in the *Meditationes*, the text reads »Dulcissime, benignissime, amantissime, charissime, pretiosissime, desiderantissime, amabilissime, pulcherrime: infunde, obsecro, multitudinem dulcedinis tuae« etc.; MPL 40, col. 931.

⁷⁶ Source: Musculus, *Precationes* (note 7), p. 41, from the *Meditationes*, ch. 36.

Schütz, *Cantiones sacrae*, no. 31 (SWV 83)⁷⁷

Veni, rogo, in cor meum,
 et ab ubertate voluptatis tuae inebria illud,
 ut obliviscar ista temporalia.
 Adiuva me, Domine, Deus meus,
 et da laetitiam in corde meo,
 veni ad me, ut videam te.

Come, I bid you, into my heart,
 and intoxicate it with the fullness of your joy,
 so that I might forget these temporal things.
 Help me, Lord, my God,
 and give me joy in my heart,
 come to me, that I might see you.

One characteristic of the texts Schütz selected for his 1625 collection remained typical throughout the century, however: despite the fact that many chapters in the pseudo-Augustinian writings are addressed to God rather than Christ, prayers and petitions addressed to God the Father are drawn primarily from the Psalms. Although medieval writers regularly appealed to God in effusive, superlative-laden prayers, the seventeenth-century Lutheran composer did not; when addressing God, his language remained much more sober. In fact, the entire repertoire of devotional sacred art music includes very few settings of non-scriptural texts addressed to God. In stark contrast, the prayers to Christ found in the music collections of seventeenth-century Lutherans betray the considerable influence of various medieval writings in their intimate, ardent language. At times the prayers are drawn directly from these sources, as in Schütz's collection; more often, however, they seem to have been freely written in direct imitation of various mystical-devotional works, or compiled from passages drawn from the medieval texts.

In the year following the appearance of Schütz's *Cantiones sacrae*, Melchior Franck published another set of motets based on »Jesu dulcis memoria«⁷⁸. Franck, however, was the first Lutheran court Kapellmeister to set all forty-eight stanzas in the order found in the hymn⁷⁹. As Faber had done earlier in the century, Franck set the Latin original, and also provided the text in German. However, he underlaid two German versions for each Latin strophe (see below)⁸⁰. On the title page Franck indicated that the pieces were intended to promote both piety and industry in the young⁸¹. Unfortunately, only the

77 Source: Musculus, *Precationes* (note 7), p. 167, from the *Soliloquia*, ch. 23.

78 *Assaphus Bernhardinus, lingua binus voce trinus, hoc est jubilus D. Bernhardi poeticus, sancta devotione hactenus commendatus, ternis vocibus, utroque stilo tam latino quam germanico emphatico tamen compositus*, Nürnberg 1626. Werner Braun (note 28, pp. 168–171) discovered this previously unknown print of Franck.

79 Franck's source for the Latin text remains unknown; he sets the same forty-eight stanzas (in the same order) as given in Arndt's *Paradiß Gärtlein*, but some textual differences exist between the two (the author consulted an edition of Arndt published in Magdeburg in 1615).

80 Braun (note 28, pp. 168–169) postulated that the text stemmed from the circle of Johann Matthäus Meyfart (1590–1642), then rector at the Gymnasium Casimirianum in Coburg, and pointed to the fact that in his *Tuba novissima* of 1626, Meyfart quoted str. 48/41 of the Latin hymn, and appended two German strophes. These German strophes are not identical to those in Franck's setting, however. Braun also indicated (*ibid.*, p. 169, n. 30) that in his *Das himmlische Jerusalem* of the following year, Meyfart quoted the same Latin stanza, and appended a somewhat different German version; this version also does not agree with that used by Franck (the author examined an edition of Meyfart's volume from 1664). In his study of Meyfart's life and works, Erich Trunz makes no mention of these paraphrases, but admits that he has not examined most of Franck's works for »Meyfartiana«; *Johann Matthäus Meyfart. Theologe und Schriftsteller in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges*, Munich 1987, p. 362 n. 48.

81 Braun (note 28), p. 169. The inscription on the title page reads »Ed ad Promovendum tum pietatem, tum industriam juventutis literaria editus«.

Cantus part book survives from this collection, but its music clearly demonstrates that in many cases Franck created highly florid settings of musical intensity that match the fervor of this mystical text.

Franck, »Tunc amplexus« (*Assaphus Bernardinus*, 1626)

Tunc amplexus, tunc oscula,
 quae vincunt mellis pocula,
 tunc felix Christi copula,
 sed in his parva morula.

Then there will be embraces, then there will be kisses,
 which exceed draughts of honey;
 then there will be the happy union with Christ,
 but there is a small delay in these things.

Da wird Er hertzlich küssen mich,
 vor Hönig das nicht neme ich,
 als denn werd ich mit ihm vereynt,
 die zeit ein kleines stündlein scheint.

Then he will kiss me affectionately,
 with kisses sweeter than honey⁸²,
 as then will I be united with him,
 the time seems like the twinkling of an eye⁸³.

Freundlich wird Er empfahen mich,
 mit mir sich freuen inniglich,
 ich will auff diese hertzhlichkeit
 verziehen noch ein kleine zeit.

He will receive me kindly,
 will rejoice with me very intimately,
 I will wait for this affection
 yet a little while.

In these collections of Schattenberg, Friderici, Schütz, and Franck from the 1620s, the percentage of devotional texts is considerably higher than in the majority of the other prints surveyed so far. And in their passion and intimacy, the prayers set in these four prints far exceed those in the majority of others published by this date. But while they might represent the first peak in the history of Lutheran devotional music, these four prints do not seem to have exerted an immediate influence on sacred music: publications with musical settings of devotional texts do not increase markedly until more than a decade after the appearance of these four collections, and no one followed Schütz's lead in the exploration of these pseudo-Augustinian sources.

As the decade of the 1620s wore on, however, Lutheran composers did continue to engage with these devotional texts. In 1627, Franck brought out his collection *Rosetulum musicum*, in which he set Christocentric prayers in a fifth of the compositions. Perhaps most interesting here is his homophonic setting of Meyfart's »O Jesu, wie ist dein Gestalt«, a Passion hymn written in imitation of (or inspired by) the *Rhythmica oratio*⁸⁴. Like his earlier setting of a portion of the Latin text, Franck's musical treatment of a German version of this text may also be the first by a Lutheran composer. In his selection of Meyfart's hymn, Franck may have been influenced by the fact that Passion meditation continued to form a strong theme in devotional books of this period. In his *Schola pietatis* of 1622, for example, Johann Gerhard recommended the Passion as a theme for meditation, and provided various models for his readers to follow, including the by-now familiar *Rhythmica oratio*⁸⁵. Franck's setting includes ten stanzas; the first

82 Lit.: »I would not mistake [his kisses] for honey.«

83 Many thanks to Gregory Johnston and Gerhard Dünnhaupt for help with the translation of this stanza.

84 Trunz indicates that Meyfart quoted the first line of the German hymn in his *Rhetorica*; the hymn was also published in the Gotha *Cantionale Sacrum* of 1646–1648 (reprinted 1657). Trunz (note 80, pp. 280–281, 290–291, 362 n. 48) also points out that the hymn borrows its meter and rhyme scheme from Philipp Nicolai's »Wie schön leuchtet der Morgenstern«.

85 See Udo Sträter, *Meditation und Kirchenreform in der lutherischen Kirche des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1995 (= Beiträge zur historischen Theologie 91), p. 48.

and last form the introduction and conclusion to the work, while the internal stanzas are addressed to the seven *membra*. Franck makes the association with the medieval text explicit by prefacing seven of the eight interior stanzas with Latin titles borrowed from the hymn: »Ad pedes«, »Ad genua«, »Ad manus«, »Ad latus«, »Ad pectus«, »Ad cor«, »Ad faciem«⁸⁶. Meyfart's intimate, unaffected poetry captures the emotions of the suppliant who stands metaphorically before the cross, and in this respect looks forward to the famous German paraphrases of the *Rhythmica oratio* by Johann Rist and Paul Gerhardt.

Franck, »O Jesu, wie ist dein gestalt« (*Rosetulum musicum*, 1627), str. 2: »Ad pedes«

Weil du denn angeheftet bist,
Erscheine ich zu dieser Frist,
zu schawen deine Wunden:
Die du für mich an diesem Stamm,
O Gottes Sohn, O Gottes Lamb,
gar williglich empfunden;
setz mich
erstlich
ohne Schewe,
doch mit Rewe
zu den Füßen,
wil aus Gegenlieb sie küssen.

Because you have been crucified,
I shall appear at this appointed time
to behold your wounds,
which you on this trunk,
O Son of God, o Lamb of God,
so willingly suffered for me;
I shall set myself,
before all else,
without fear,
yet with remorse,
at your feet;
I shall kiss them out of reciprocal love⁸⁷.

In the following year, it seems that only Johann Staden published any settings of devotional texts in a music collection; his *Harmoniae novae* include sacred concertos on such penitential prayers as »Mi Domine Jesu«, »Veni, Domine Jesu Christe«, and »O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum«. In 1629, however, Melchior Franck made yet another significant contribution to the repertoire with his *Votiva columbae Sioniae suspiria*; of its eighteen compositions, twelve comprise settings of the stanzas of Moller's mystical hymn »Ach, Gott, wie manches Herzeleid«⁸⁸. Significantly, Franck's German subtitle, which alludes to the anguish created by the ongoing war, also provides one of the first examples of the use of the word »devotion« (»Andacht«) in the title of a collection of sacred art music: »devotional sighs of the heart of the much afflicted, worthy Christendom, written in some comforting little rhymed prayers, and to be used profitably in Christian churches, schools, and at home in the approaching distressing times, to ward off well-deserved punishment«⁸⁹. With such subtitles, composers could easily associate the works included in the collection with the larger »Frömmigkeitsbewegung«. The subtitle is also significant in its inclusion

⁸⁶ The title »Ad manus« is associated with two stanzas (hence there are eight interior stanzas rather than seven).

⁸⁷ Thanks to Gregory Johnston for help with the translation.

⁸⁸ Some of the stanzas require four voices, while others require eight. Another 1629 print may also include devotional works: Erasmus Widmann, *Piorum suspiria: andechtige Seufftzen unnd Gebet umb den lieben Frieden* [...]; *darbey auch etliche nach der [...] viadanischen Art gesetzte Moteten*, Nürnberg 1629. The author has not yet been able to examine this collection.

⁸⁹ *Andächtige Hertzenseufftzer der hochbetrangten werthen Christenheit / in etlichen Trostreichen Reimgebetlein verfasst / vnd zu bevorstehenden betrübten Zeiten / vnd Abwendung der wolverdienten Straffen / in Christlicher Kirchen / Schulen vnd zu Hauß nützlich zu gebrauchen*. Widmann's 1629 volume also uses the term in the title (see n. 88). Most of the earlier examples of the use of the term »Andacht« date from the 1620s, and involve collections of »Hausmusik« by composers such as M. Altenburg and S. Besler.

of Franck's recommendations for the use of the collection; while these may well have been advanced primarily for marketing purposes, they also provide evidence of the view that Christocentric devotional music was appropriate for performance in both public worship services and in private surroundings⁹⁰.

The noticeable increase in activity in the realm of Lutheran devotional music in the 1620s was followed by sustained cultivation during the following decade. Franck continued his series of regular contributions with his *Dulces mundani exilij deliciae* of 1631, in which he included settings of three Christocentric texts among the twenty-eight motets, the majority of which are settings of scripture⁹¹. Three years later, Johann Thüring of Willerstedt also selected devotional texts for a number of compositions in his *Sertum spirituale musicale*. These include a Christologized version of Ps. 73:25, »Herr Jesu, wenn ich nur dich habe« (Lord Jesus, if I only have you) as well as the sixth stanza of Moller's ever-popular hymn »Ach, Gott, wie manches Herzeleid«⁹², and a prayer, »O Jesu mein Trost«, in which the individual expresses his longing for the joy of eternal life in Christ's presence in language that is somewhat Arndtian in conception⁹³:

Johann Thüring, »O Jesu mein Trost« (*Sertum spirituale musicale*, 1634)

O Jesu mein Trost, mein Frewde, mein Wonne, du aller Liebster, aller Schönester, aller Holdseeligster in meinen Augen, laß mich sehen den Tag der ewigen Wonne, den Tag der Frewden und deß Heils den du gemacht hast, daran wir uns frewen und frölich seyn sollen.	O Jesus, my comfort, my joy, my delight, you most dear, most beautiful, most lovely in my eyes, let me see the day of eternal delight, the day of joy and of salvation, which you have created, on which we shall rejoice and be joyful.
--	--

On his title page, Thüring included an extended subtitle in which, like Franck, he suggested performance contexts for his pieces, and also sought to associate his works with the important concept of devotion (»Andacht«): »thirty lovely pieces which, because of [their] beautiful underlaid sacred texts, can [...] be sung pleasantly and joyously in all Christian and honorable gatherings for the awakening of the special devotion and joy of the heart«⁹⁴.

Two years later, in 1636, the first volume of Schütz's *Kleine geistliche Konzerte* appeared on the market. At this time, as Schütz himself conceded in his preface, the »continual, dangerous events of war« had

90 Music for the home, or »Hausmusik«, also formed an important part of the musical response to Lutheran piety. Franck's colleague in Coburg, Johann Dilliger, published a significant amount of such music; his collections include settings of texts similar to those under examination here. For example, his *Musica Christiana-Cordialis-Domestica, Oder/Christliche Hauß vnd Hertzens MUSICA*, Coburg 1630, includes works for three and four voices, nearly a fifth of which are dedicated to Christ. Most of the texts are German, but the collection also includes some Latin penitential prayers, including »O Jesu Christe, miserere mei, o misericordissime Jesu, sis mihi Jesus Domine, Salvator amantissime, o Jesu mi dulcissime, ah noli me despiciere, etiamsi peccator maximus, o bone Jesu, miserere mei« (Oh Jesus Christ, pity me, oh, most merciful Jesus, be Jesus for me, oh Lord, most loving Savior, Jesus, my sweetest one, do not, I pray, disdain me, even if I am the greatest sinner, oh good Jesus, pity me).

91 »Ach, mein Herr Christe, Gottes Sohn«, »O Jesu Christe, Gottes Sohn«, and »Auf dein Zukunft, Herr Jesu Christ«.

92 Also set by Hartmann in 1613 and Franck in 1629; see the text above.

93 Compare the excerpt from Arndt's *Paradiß Gärtlein* below.

94 *Dreissig lieblicher Cantionen so wegen schönen unterlegten geistlichen Texten in allen Christlichen und Ehrlichen Zusammenkunfften zu Erweckung sonderlicher Hertzens Andacht und Freude anmutig und fröliche können gesungen [...] werden.*

devastating consequences for the »praiseworthy [art of] music«⁹⁵. Now more than a decade after the appearance of the *Cantiones sacrae*, Schütz included only two settings of devotional texts, both now in German translations: a deeply mystical prayer from the *Manuale* in the version of Martin Moller, »O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe« (SWV 285), and a text from the *Meditationes*, which he had already set in Latin in his *Cantiones sacrae*: »Siehe, meine Fürsprecher ist im Himmel« (SWV 304)⁹⁶. For the majority of the concertos, however, he selected psalms and other scriptural texts.

In the two years between the appearance of the first and second volumes of Schütz's *Kleine geistliche Konzerte* (1636 and 1639), at least six other prints appeared, three of which included settings of Christocentric prayers⁹⁷. The first of these are the two volumes of so-called »Nordhausen concertos«, the work of one or more anonymous editors that appeared in 1637 and 1638, and that include many few-voiced works by Italians such as Viadana and Finetti, as well as Germans such as Schein, Scheidt, and Schütz himself⁹⁸. In these volumes, the portion of settings of Christocentric texts totals about seven percent, and a number of those included reveal a distinct move away from the penitential and toward an increasingly mystical manner of expression. For example, volume I is apparently the earliest Lutheran print to include a setting of the medieval communion prayer »Transfige, dulcissime Jesu«, here as a concerto by Viadana⁹⁹. In volume II, the editor(s) included Monteverdi's setting of a portion of the »Oratio ad Jesum« set in its entirety by Franck back in 1604, and in part by Schütz in 1625 (see both texts below).

Lodovico Viadana, »Transfige, dulcissime Jesu« (*Fasciculus primus geistlicher wolklingender Concerten*, 1638)

Transfige, dulcissime Jesu,

medullas et viscera animae meae

suavissimo ac saluberrimo

amoris tui vulnere,

vera, serenaque,

et apostolica sanctissima caritate,

ut languat et liquefiat anima mea

solo semper amore et desiderio tui,

te concupiscat et deficiat in atria tua,

Pierce, O most sweet Jesus,

the marrow and inmost part my soul

with the most delightful and healthful

wound of Thy love,

with true, serene,

and most holy apostolic charity,

that my soul may ever languish and melt

with love and longing only for Thee,

that it may yearn for Thee and faint for Thy courts,

95 Schütz GB, p. 135: »Welcher gestalt vnter andern freyen Künsten / auch die löbliche Music / von den noch anhalten-den gefährlichen Kriegs-Läufften in vnserm lieben Vater-Lande / Teutscher Nation / nicht allein in grosses Abnehmen ge-rathen / sondern an manchem Ort gantz niedergeleget worden [...].« Translation from Gregory S. Johnston, *A Schütz Reader* (forthcoming from Oxford University Press).

96 The Latin version of 1625 (»Ecce advocatus meus«) is clearly addressed to God concerning Christ; the German version is written in a more anonymous third-person form of address.

97 The three that include no specifically Christocentric devotional pieces are Tobias Michael's *Musicalische Seelenlust* II, Leipzig 1637, Michael Lohr's *Neue Teutsche Kirchen Gesänge* II, Dresden 1637, and Caspar Kittel's *Arien und Cantaten*, Dresden 1638.

98 See Werner Braun, *Bemerkungen zu den »Nordhäusischen Concerten« von 1637/38*, in: *SJb* 25 (2003), pp. 85–104. The dating of the extant volumes is curious: vol. I is dated 1638, while vol. II carries the date 1637. Either the date of vol. I was misprinted, or it represents a second edition.

99 The so-called »Oratio Sancti Bonaventurae« or Prayer of Saint Bonaventure (1218–1274). Two settings appear in Pirna 54a, which may be earlier; see below.

cupiat dissolvi et esse tecum.
 Da ut anima mea te esuriat,
 panem Angelorum,
 refectionem animarum sanctarum;
 panem nostrum cotidianum,
 supersubstantialem,
 habentem omnem dulcedinem
 et saporem,
 et omne delectamentum suavitatis.

and long to be dissolved and to be with Thee.
 Grant that my soul may hunger after Thee,
 the bread of angels,
 the refreshment of holy souls,
 our daily
 and superstantial bread,
 having all sweetness
 and savor
 and every delight of taste¹⁰⁰.

Claudio Monteverdi, »O bone Jesu« (*Fasciculus secundus geistlicher wolklingender Concerten*, 1637)

O bone Jesu, o piissime Jesu,
 O Jesu, fili Mariae Virginis,
 plene misericordiae et pietatis.
 O Jesu, nomen dulce, nomen delectabile,
 nomen confortans;
 quid est enim Jesu nisi Salvator?
 Ergo Jesu, propter nomen sanctum tuum,
 esto mihi Jesus, et salva me.

O good Jesus, o most kind Jesus,
 O Jesus, son of the Virgin Mary,
 full of mercy and pity.
 O name of Jesus, sweet name, beloved name,
 comforting name;
 for what is Jesus but a savior?
 Therefore, Jesus, for the sake of Thy holy name,
 be to me Jesus, and save me.

The second volume also includes an intensely mystical, anonymous setting of two stanzas (28/23 and 31/26) from »Jesu dulcis memoria«, in both Latin and German. In the first stanza, the suppliant is seeking Christ, while in the second, he has found Him, and has progressed to the experience of mystical union. Here the text has been expanded with encomiastic prose insertions that function in the manner of tropes (the added texts, which are nearly identical in the two stanzas, appear in italics below):

Anonymous, »O Jesu mi dulcissime« / »O du süßer Jesu mein« (*Fasciculus secundus geistlicher wolklingender Concerten*, 1637)

O Jesu mi dulcissime,
 spes suspirantis animae,
Jesu, fortis, mitis, et admirande:
 Te quaerunt piae lacrymae,
 te clamor mentis intimae.
O Jesu, adorande,
fortissime, piissime, mitissime,
suavissime, charissime, dulcissime,
o Jesu.

Oh, my sweetest Jesus,
 hope of the sighing soul,
Jesu, strong, gentle and worthy of wonder.
 pious tears seek you,
 the cry of the innermost mind seeks you.
Oh, Jesus, you who are to be adored,
the strongest, the most pious, the most gentle,
the most pleasing, the most dear, the sweetest,
oh, Jesus.

Jam quod quaesivi video,
 quod concupivi teneo.

Now I see that which I have sought,
 I hold that which I have desired;

100 Text and translation (with some alterations) from <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/PostMissam/Bonaventurae.html>.

Jesu, fortis, mitis, et admirande:

Amore Jesu languéo,
et corde toto ardeo.

*O Jesu honorande,
fortissime, piissime, mitissime,
suavissime, charissime, dulcissime,
O Jesu*¹⁰¹.

Jesus, strong, gentle, and worthy of wonder.

I languish with the love of Jesus,
and I wholly burn in my heart.

*Oh, Jesus, you who are to be honored,
the strongest, the most pious, the most gentle,
the most pleasing, the most dear, the sweetest,
oh, Jesus.*

Also worthy of note is the dedication to the second volume, in which the unknown editor makes a close association between music (in the form of sacred concertos) and devotion: »Consider it indeed undeniable, that through such beautiful concertos a greater devotion will ever and always be awakened than through [motets]«¹⁰². The dedication also indicates that Duke Georg of Braunschweig-Lüneburg, the volume's dedicatee, heard pieces from these collections in services in his chapel, and also during services celebrated during the »princely meeting« (»fürstliche Convent«) held at Pentecost 1635 in Nordhausen, and that they were eventually heard in cities (presumably city churches) as well.

The association between music and devotion is also inherent in the design of both volumes of the anthology, for each piece is accompanied by a concise, two-line prayer. Thus, like Friderici's *Viridarium musicum sacrum*, both Nordhausen volumes are themselves designed to double as devotional books. In this manner they resemble some of the hymnals of the period¹⁰³. Monteverdi's »O bone Jesu«, for example, is accompanied by the sentence »Most gentle Jesus, son of the spotless Virgin, save me; I will rejoice in your name«¹⁰⁴. As the examples below reveal, the brief prayer encapsulates the text of the concerto, and may have been conceived to help the singer establish the proper mental affect before performing the concerto.

Concerto incipits and prayers from *Fasciculus secundus geistlicher wolklingender Concerten*, 1637

Concerto no. 18 (Anonymous)

Incipit: »Liebstes Jesulein, liebliches Mündlein, schöner als alle glänzende Sternlein.« (Dearest little Jesus, loveliest little face, more beautiful than all shining little stars.)

Prayer: »Jesule, lucidulus, stellis fulgentior ipsis, ne me, nam morior, desere, defer opem!« (Little Jesus, you who are a shining little one, brighter than the stars themselves, do not forsake me, for I am dying, but bestow your help!)

101 German text: »O du süßer Jesu mein, meinr armen Seelen Hoffnung allein, *Jesu starcker frommer vnd Wunderbahrer*: Mein Augen thränen stets nach dir, nach dir schreyt meines Hertz Begier. *O Aller höchster Jesu, du stärckester, du frömmester, du freundlichster, du lieblichster, du liebester, du süsster, O Jesu*. Nu, was ich such daß sehe ich, wornach ich trachte, daß findet Jesu. *Jesu starcker* [...]. Mein Hertz liebt dich gar ängstlich, mein Seel windet sich fäst vmb dich, *O Jesu voller Ehren, du stärckester* [...].«

102 *Fasciculus secundus* (1637), dedication, [i]: »Massen ja vnleugbar / daß durch solche liebliche Concerten eine grössere Andacht je vnd allezeit erwecket wird / denn etwas durch [Moteten].« The quote occurs in the context of a comparison of motets and sacred concertos.

103 See Ingeborg Röbbelen, *Theologie und Frömmigkeit im deutschen evangelisch-lutherischen Gesangbuch des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1957 (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 6), p. 64; Patrice Veit, *Das Gesangbuch als Quelle lutherischer Frömmigkeit*, in: Archiv für Reformationsgeschichte 79 (1988), pp. 206–229, here p. 207.

104 »Virginis intactae Fili mitissime Jesu Me salva: Hoc nomen gaudet habere tuum.«

Concerto no. 35 (Anonymous)

Text: »O Domine Jesu Christe, Fili Dei, qui passus es pro nobis, miserere mei.« (Oh, Lord Jesus Christ, Son of God, who suffered for us, have mercy on me.)

Prayer: »Coram te ploro, te pauper et orbis adoro: Jesu Gnate Dei, sit tibi cura mei.« (I weep before you, I, poor and bereft, adore you: Jesus, Son of God, have a care for me.)

Concerto no. 47 (Anonymous)

Incipits: »O Jesu mi dulcissime« / »O du süsser Jesu mein«¹⁰⁵ (O my sweetest Jesus / O you my sweet Jesus)

Prayer: »Quem quaeram potius, quam te, dulcissime Jesu, in cujus mea sors statque caditque manu?« (Whom should I seek other than you, sweetest Jesus, in whose hand my fate both stands and falls?)

In the late 1630s, another composer who would quickly become an important player in the market for devotional music made his first appearance: the organist Andreas Hammerschmidt of Freiberg, later organist in Zittau. In 1638, Hammerschmidt published the first of five volumes entitled *Musicalische Andachten* (1638–1653); the first volume apparently enjoyed such strong sales that a reprint was issued already the following year¹⁰⁶. By characterizing these five volumes as »musical devotions«, Hammerschmidt responded to the ever-increasing demand for devotional materials, and drew a connection with devotion even more explicitly than his predecessors had done. In this first volume, the devotional content forms fourteen percent of the collection, twice that of the Nordhausen anthologies. The prayers to Christ set by Hammerschmidt here display a range from simple »Christologized« psalm verses to expressions of mystical love. For example, in one concerto, Hammerschmidt set two verses from Ps. 73, but with Christ as addressee, as Thüring had done in 1634: »O Lord Jesus Christ, if I only have you«¹⁰⁷. In another concerto, he set an unidentified chorale stanza in which the suppliant beseeches Christ for eternal life:

O frommer Gott, Herr Jesu Christ,
weil du sogar barmhertzig bist,
ich bitte dich demütiglich,
mit deinem Trost erquicke mich,
gib mir nach diesem Creutz und Leid,
die ewige Frewd und Seligkeit.

O gentle God, Lord Jesus Christ,
because you are so merciful,
I beg you most humbly,
revive me with your comfort,
give me, after this affliction and suffering,
eternal joy and blessedness.

But Hammerschmidt also included a setting of a prayer, »O Jesu mein Wuntsch«, in which the formulation of the exhortation to Christ also recalls the long chains of superlatives found so commonly in the *Manuale* and *Meditationes*¹⁰⁸.

105 See the text and translation above.

106 Further reprints appeared in 1651 and 1659.

107 »O Herr Jesu Christe, wenn ich nur dich habe«.

108 Compare the following passage from the *Meditationes*, ch. 37 (»Precatio ad Christum Dei desiderio flagrans«): »Dulcissime, benignissime, amantissime, charissime, pretiosissime, desiderantissime, amabilissime, pulcherrime, ascendisti in coelum cum triumpho gloriae, sedes ad dexteram Patris«; MPL 40, col. 933.

Andreas Hammerschmidt, »O Jesu mein Wuntsch« (*Musicalischer Andacht Erster Theil*, 1638)

<p>O Jesu mein Wuntsch, mein Heil, mein Leben, mein Trost, meine Frewde, meine Zuversicht, O Jesu, ich preise dich, du Gnadenkönig, daß du alles was zu meiner Seelen Seeligkeit von Nöthen ist, vollbracht hast, Alleluja.</p>	<p>O Jesus, my desire, my salvation, my life, my comfort, my joy, my confidence; O Jesus, I praise you, you King of grace, that you have accomplished everything that is necessary for the salvation of my soul, hallelujah.</p>
--	---

Did the content of these volumes from Hammerschmidt and the anonymous Nordhausen editor(s) inspire Schütz to increase the number of devotional settings in his second collection of *Kleine geistliche Konzerte*? In this volume, which appeared in 1639, such prayers now constitute more than a fifth of the total content. Here Schütz again set texts from the *Meditationes* and *Soliloquia*, now often in German translations, and also set prayers found in other sources. But in this volume he was also one of the first to include texts that draw upon multiple sources; as the century progressed, such composite texts would become quite common. For example, in »O Jesu, nomen dulce«, a deeply felt meditation on the Name of Jesus, the text opens with lines from the »Oratio ad Jesum«, but then continues with expressions that are developed primarily from the hymn »Jesu dulcis memoria«¹⁰⁹. In the third line of the text, »quid enim canitur suavius«, the text's compiler effects a seamless transition from the meditation to the hymn (see the text and its sources below)¹¹⁰.

Schütz, »O Jesu, nomen dulce«, SWV 308 (*Kleine geistliche Konzerte II*, 1639)

<p>O Jesu, nomen dulce, nomen admirabile, nomen confortans, quid enim canitur suavius, quid auditur jucundius, quid cogitatur dulcius, quam Jesus, Dei filius. O nomen Jesu, verus animae cibus, in ore mel, in aure melos, in corde laetitia mea. Tuum itaque nomen, dulcissime Jesu, in aeternum in ore meo portabo.</p>	<p>O Jesus, sweet name, name full of wonder, comforting name, what more dulcet can be sung, what more pleasant can be heard, what is sweeter to contemplate than Jesus, Son of God? O name of Jesus, true food for the soul, honey in the mouth, a song in the ear, joy in my heart. Then will I, o sweetest Jesus, keep your name in my mouth for eternity.¹¹¹</p>
---	---

Sources:

1. Pseudo-Bernard, »Oratio ad Jesum«: O nomen Jesu, nomen dulce: nomen Jesu, nomen *delectabile*: nomen Jesu, nomen confortans. Quid enim Jesus est, nisi Salvator?¹¹²
2. Ps. 8, 10: Domine Dominus noster, quam *admirabile* est nomen tuum in universa terra.

109 The prayer also has lines in common with Monteverdi's motet »O bone Jesu« (see text above).

110 Compare the excerpt from the »Oratio ad Jesum« to str. 2 of »Jesu dulcis memoria«.

111 English translation developed by the author from the German translation in *Heinrich Schütz: Kleine geistliche Konzerte* (Weser-Renaissance Bremen, Manfred Cordes, dir.); cpo 999 675-2, 2000.

3. »Jesu dulcis memoria«, Str. 2/2:
 Nil canitur suavius,
 nil auditur jucundius,
 nil cogitatur dulcius,
 quam Jesus Dei filius.
4. Bernard of Clairvaux, »Sermone XV super *Canticum canticorum*«, ch. 6: »Nec tantum lux est nomen Jesu, sed est et cibus«.
5. »Jesu dulcis memoria«, Str. 23/18, lines 3, 2, 4:
 in ore mel mirificum,
 in aure dulce canticum,
 in corde nectar angelicum.
6. Ps 85:12: Confitebor tibi, Domine Deus meus, *in toto corde meo* et glorificabo *nomen tuum in aeternum*.
7. Ps 88:2: Misericordias Domini in aeternum cantabo [...] veritatem tuam *in ore meo*.

Of the other devotional texts in this volume, only »Bone Jesu, verbum Patris« (SWV 313) shares its rapturous tone with »O Jesu, nomen dulce«. For the most part, however, the theme of penitence continues to dominate Schütz's textual choices, in contrast to the three prints discussed above; in »O misericordissime Jesu« (SWV 309), for example, the suppliant brings an urgent plea to Christ for the salvation of his soul:

O misericordissime Jesu,
 o dulcissime Jesu,
 o gratiosissime Jesu,
 o Jesu, salus in te sperantium,
 o Jesu, salus in te credentium,
 o Jesu, salus in te confugientium,
 o Jesu, dulcis remissio omnium peccatorum,
 o Jesu, propter nomen sanctum tuum
 salva, salva me, ne peream.
 O, o Jesu, miserere, dum tempus est miserendi,
 neque me damnes in tempore judicandi.
 Si enim admisi, unde me damnare potes,
 tu non amisisti, unde me salvare potes.
 Sis ergo mihi Jesu,
 propter hoc nomen tuum,
 et miserere mei,
 fac mihi secundum hoc nomen tuum,
 respice me miserum invocantem
 hoc nomen amabile tuum: JESUS.

O most merciful Jesus,
 o sweetest Jesus,
 o most gracious Jesus,
 o Jesus, salvation of those that put their trust in thee,
 o Jesus, salvation of those that believe in thee,
 o Jesus, salvation of those that seek refuge in thee,
 o Jesus, sweet remission of all sins,
 o Jesus, for thy blessed name's sake
 save, save me that I might not perish.
 O, o Jesus, have mercy, whilst mercy may be given,
 that I not be condemned on the Day of Judgment.
 It is my own fault that thou canst condemn me,
 yet thou cease not to save me.
 Therefore be Jesus to me
 for thy name's sake,
 and have mercy on me,
 for thy name's sake behold me,
 poor wretch, as I call upon
 thy dear name: JESUS.

112 Schütz may have drawn this text from another musical setting, or from a devotional book, such as that of Jacob Merlo Horstius (note 32); in an edition published in Cologne in 1716, the text appears on pp. 403–404. On the version of this text published by Musculus, see note 23.

After ca. 1630, Lutheran cantors also began to collect settings of Christocentric prayers in manuscript, a trend that provides further evidence of the growing Lutheran interest in »musical devotion«. In a manuscript anthology from the city of Pirna (near Dresden)¹¹³, for example, the settings of Christocentric prayers, which are predominantly works of Italian composers, show the same new intensity and mystical inclination that one finds in the prints of the 1630s. For example, this volume includes settings of the »Transfige« prayer by Bastian Miserocca and Seraphinus Patta¹¹⁴. Among the works in another Pirna manuscript, Mus. Pi 8, one finds a number of mystically-oriented prayers, including two by anonymous composers, »O amantissime, o dulcissime Jesu Christe« and »O bone Jesu, o dulcissime [Jesu]«¹¹⁵.

These prints and manuscripts of the 1630s signal the beginning of a long period of increased interest in mystical devotional texts among Lutherans, a period that lasted from around 1635 until at least 1680. Between 1640 and 1649 alone, at least sixteen prints with such content were published: six volumes of predominantly Italian motets and concertos edited by the Breslau organist Ambrosius Profe¹¹⁶, three prints of Hammerschmidt¹¹⁷, including his best seller, the *Musicalische Andachten Ander Theil*¹¹⁸, two prints of Johann Rudolf Ahle¹¹⁹, prints of Heinrich Grimm, Johann Werlin, Christoph Werner, and Johann Rosenmüller¹²⁰, and a collection from Dresden, *Varii variorum*, the work of an unidentified editor. This trend increased in the 1650s and 1660s with publications by Weiland, Havemann, Capricornus, Rosenmüller, Ranisius, Ahle, Hammerschmidt, Sartorius, Pflieger, and Jahn. In these collections, Christocentric devotional texts always constitute between fifteen and fifty percent of the content; the share reaches one hundred percent in complete settings of »Jesu dulcis memoria«, such as those by Capricornus (1660), Jahn (1664), and Kress (1680). At this same time, cantors and Kapellmeisters amassed extensive manuscript collections that included numerous motets and concertos with devotional texts, many of which were composed by Italians. One thinks, for example, of the collections of St. Michael's School in Lüneburg, and that of the court of Brandenburg-Ansbach¹²¹. And evidence of the regular

113 The manuscript is now housed in SLUB (Mus. Pi 54a, only the basso continuo part survives); see Wolfram Steude, *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), pp. 188–192; the manuscript also includes a copy of Schütz's *Symphoniae sacrae* I of 1629. Of the 206 pieces in the manuscript, only about four percent have devotional texts in the form of prayers addressed to Christ; far more prevalent here are settings of texts from the Song of Songs, which comprise fourteen percent of the collection.

114 *Ibid.*, p. 189 (Miserocca, »O dulcissime Jesu transfige«) and p. 190 (Patta, »Transfige dulcissime Jesu«). The latter may have been copied from Donfrid's *Promptuarium musicum* I of 1622.

115 *Ibid.*, pp. 180–183.

116 RISM B I 1641², 1641³, 1642⁴, 1646³, 1646⁴, and 1649⁶.

117 *Musicalische Andachten* II, Freiberg 1641; *Dialogi, oder Gespräche zwischen Gott, und einer gläubigen Seelen*, Dresden 1645; *Motettae, unius et duarum vocum*, Dresden 1649. Hammerschmidt's *Geistlicher Dialogen Ander Theil*, Dresden 1645, contains primarily settings of Opitz's poetic paraphrases of the Song of Songs, and is not included here.

118 To date, the author has found this print in more music collections (forty-one) than any other; it was reprinted in 1651 and 1659, and was purchased by some institutions as late as the 1670s.

119 *Harmonias protopaideumata*, Erfurt 1647, *Himmel-süsse Jesus-Freude [...] aus dem Jubilo B. Bernhards*, Erfurt 1648.

120 Grimm, *Vestibulum Hortuli Harmonici sacri*, Braunschweig 1643 (published posthumously); Werlin, *Melismata sacra*, Nürnberg 1644; Werner, *Praemessa musicalia*, Königsberg 1646; and Rosenmüller, *Kern-Sprüche* I, Leipzig 1648.

121 Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1907–08), pp. 593–621; Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Anbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 1).

performance of devotional music in liturgies during the 1660s and 1670s survives from at least one Lutheran musical center, the Dresden court¹²².

Absent from these later printed collections is the emphasis on penitence, confession, and forgiveness of sins so frequently encountered earlier in the century. Instead, these collections display a firm preference for ardent expressions of unquenchable love for Christ, and the desire for His mystical presence. In this way they clearly distinguish the Lutherans of this era from their co-religionists of earlier decades. Now entirely typical are texts such as these set by Donati (and published by Profe) and Hammerschmidt¹²³:

Ignazio Donati, »Dulcis amor, Jesu« (Profe, *Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien*, 1641)¹²⁴

Dulcis amor, Jesu,	Sweet love, Jesus,
dulce bonum, dilecte mi,	sweet goodness, my beloved,
languero pro te.	I languish before you.
Sagittis tuis confige me,	Pierce me with your arrow,
moriar pro te,	that I might die for you,
O mi Jesu,	o my Jesus,
tu spes, tu lux, tu vita,	you hope, you light, you life,
tu bonitas infinita.	you infinite goodness.

Hammerschmidt, »Jesu, ach du mein allerliebster« (*Musicalischer Andachten Dritter Theil*, 1642)

Jesu, ach du mein allerliebster, bester,	Jesus, ah, you my dearest, best,
und höchster Schatz,	and highest treasure,
sey mir nahe im Gemüthe, nahe im Hertzen,	be near to me in my mind, near in my heart,
nahe im Munde, nahe im Ohren,	near in my mouth, near in my ear,
nahe in der Hülffe,	near in help,
denn ich bin krank vor Liebe.	for I am sick with love.
Jesu, ohne dich sterbe ich,	Jesus, without you I die,
wenn ich aber deiner gedencke,	but when I think of you,
werde ich lebendig.	I become alive;
Jesu, ach du Leben meiner Seelen,	Jesus, ah, you life of my soul,
wie hertzlich verlanget mich nach dir,	how I do desire you with all my heart,
wie sehn ich mich nach dir,	how I long for you,
wenn werde ich kommen,	when will I come
und vor dir erscheinen?	and appear before you?
O du meine Frewde,	O you my joy,

¹²² See below.

¹²³ One body of repertoire does represent an exception to this partiality toward mystical prayers, however: settings of de-Marianized texts (in particular the Marian antiphons) that appear in seventeenth-century manuscript collections, whose texts are somewhat more penitential in nature. Overall these account for about ten percent of the devotional repertoire. See Frandsen (note 4), pp. 182–197.

¹²⁴ From Donati's *Motetti in concerto* (Venice 1616; reprinted 1622, 1626); see Kristin M. Sponheim, *The Anthologies of Ambrosius Profe (1589–1661) and the Transmission of Italian Music in Germany*, Ph. D. Diss. Yale University 1995, p. 231.

warumb verbirgestu dein Antlitz vor mir,
dessen ich doch so hertzlich begehre?

why do you hide your face from me,
which I so desire with all my heart?

In both of these prayers one encounters the sort of rapturous language typical of Johann Arndt, particularly as found in his *Paradiß Gärtlein* (see the text below). While scholars have examined the influence of Arndt's popular prayer book on contemporary hymnody¹²⁵, its impact on sacred art music has yet to be assessed. Yet this and other texts discussed in this essay strongly suggest that the anonymous authors of these prayers drew upon both the style and the font of ideas in Arndt's collection, which was itself influenced by various medieval mystical texts.

O Jesus Christ, my love, my joy, my light, my salvation, my ornament, my king, my shepherd, my bridegroom, my eternal high priest, my life, my wisdom, my peace and tranquillity, my soul, my righteousness, my sanctification, my salvation, my offering, my advocate, my throne of grace, my own mediator, my own helper in time of need, my own hope, my highest treasure, my strong protection, and my own refuge, how shall I worthily praise you? [...] Come, my joy, into my heart, and delight me; come, you comfort of all the nations, and comfort me; come, my love, and revive me; come, my life, and strengthen me; come, my light, and enlighten me; come, my sweetness, that I might taste your pleasantness; come, you beautiful, precious figure, that I might see you; come, my loveliness, that I might hear you; come, you noble flower, that I might smell you [...]. O you ever-blooming rose, o you paradise of all sacred, heavenly bliss; o you most sweet fruit from the pleasure garden of God, let me taste you forever; kiss me with the kiss of your mouth [...].¹²⁶

The prominence of mystical prayers such as these set by Donati and Hammerschmidt in a repertoire whose primary performance venue was the Lutheran liturgy raises important questions about the role of private devotion in general, and mystical devotion in particular, in public worship services at this time. In this regard, a consideration of common musico-liturgical practices together with the content of various devotional books reveals some potential associations that are ripe for exploration. A number of seventeenth-century theologians, for example, exhorted Lutherans to meditate during church services, particularly before and after the sermon and during the distribution of Holy Communion¹²⁷. And Nicolai,

125 Patrice Veit (note 103, pp. 210–211), for example, points out that the prayers in Arndt's *Paradiß Gärtlein* served as models for »countless« hymns.

126 Johann Arndt, *Paradiß Gärtlein*, Magdeburg 1615, pp. 651–652, »In praise of our Lord Jesus Christ because of his love and blessings« (»Ein Lob vnsers HErrn JESu Christi / wegen seiner Liebe vnd Wolthaten«). German Text: »O Jesu Christe, meine Liebe, meine Frewde, mein Liecht, mein Heyl, mein Schmuck, mein König, mein Hirte, mein Breutgam, mein ewiger Hoherpriester, mein Leben, meine Weißheit, mein Friede vnd Ruhe meiner Seelen, meine Gerechtigkeit, meine Heiligung, meine Erlösung, mein Opffer, mein Fürsprecher, mein Gnadenthron, mein einiger Mittler, mein einiger Nohthelffer, mein einige Hoffnung, mein höchster Schatz, mein starcker Schutz, vnd einige Zuflucht, wie sol ich dich wirdiglich loben? [...]. Kom meine Frewde, in mein Hertz, vnnd erfrew mich, kom du Trost aller Heyden, vnd tröste mich, kom meine Liebe vnnd erquicke mich, kom mein Leben vnd stercke mich, kom mein Liecht vnnd erleuchte mich, kom meine Süßigkeit, daß ich deine freundlichkeit schmecke, kom du schöne edle Gestalt, daß ich dich sehe, kom meine lieblichkeit, das ich dich höre, komm du edle Blume, daß ich rieche, [...]. O du immerblüende Rose, O du Paradiß aller Geistlichen Himlischen Wollust, O du aller süsseste Frucht aus dem Lustgärtlein Gottes, laß mich dich ewig schmecken, küsse mich mit dem Kuß deines Mundes [...].«

127 See Sträter (note 85), pp. 57–58, 70, 80–81, 87–93.

Arndt, and Gerhard all identified the sermon (the preaching of the Word) and Holy Communion as the principal loci of mystical union¹²⁸. Quite strikingly, these are the precise liturgical junctures at which sacred art music was performed in many Lutheran churches. While the types of records that could establish whether devotional music was presented at these points in the liturgy generally do not survive (if they ever existed), the frequent performance of such works, often with mystical content, in the context of the Gospel and sermon can be documented for a slightly later period in at least one prominent Lutheran chapel, that of the Saxon court in Dresden¹²⁹. For most locations, however, one must rely on the ownership of devotional music, as reported in inventories, as a potential indicator of its use in liturgies.

At the same time that Lutheran musical interest in mystical prayers to Christ began to surge, however, Schütz seems to have retreated from texts of this nature, and turned back to scripture for his important and well-received collections of the late 1640s. Outside of three compositions that appeared in anthologies published by Profe, including his devotional concerto »O du allersüßester und liebster Herr Jesu«, Schütz did not publish any music between 1639 and 1647. And when he reentered the market in the late 1640s with his *Symphoniae sacrae* II of 1647 and *Geistliche Chormusik* of 1648, both of which were very successful, he included no settings of Christocentric prayers. Thus after 1639, Schütz appears to have largely withdrawn from the front ranks of a new and important development in Lutheran music, despite the burgeoning market for such compositions. During the decade of the 1640s, the prints of Hammerschmidt and other composers sold extremely well, as did the anthologies of Profe; all aroused significant interest among cantors and Kapellmeisters. But Schütz apparently opted not to take advantage of this trend, a decision that is both noteworthy and difficult to explain.

In the third part of his *Symphoniae sacrae* (1650) and in the *Zwölf geistliche Gesänge* (1656; edited by Christoph Kittel), however, Schütz made a few additional contributions to the repertoire of devotional music with three settings of stanzas from different German poetic paraphrases of »Jesu dulcis memoria«. In the view of Blankenburg, these later works demonstrate that »Schütz never completely escaped the burning intensity and ardor of such piety, as it is reflected in the *Cantiones sacrae*, even if he became more serene and sober with age«¹³⁰. Blankenburg's observation is particularly well borne out in the piece that represents Schütz's final return to the realm of Christocentric devotion, his sublime late motet, »O bone Jesu, fili Mariae Virginis« (SWV 471), composed sometime after 1660¹³¹. The text, a compilation of excerpts from various sources that include the hymn »Jesu dulcis memoria«, the *Manuale* and *Meditationes*, the »Transfige«, and other mystical prayers, stands as a miniature compendium of devotional thought¹³². In light of its late date of composition, complex text, fervent manner of expression, stylistic

128 See Steiger (note 15), pp. 74–75, 88–90, 101–102 and pass.; van Elferen (note 5), pp. 192–208 and pass.

129 See Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York 2006, pp. 419–432. Orders of worship for the court chapel from the 1660s and 1670s (found in court diaries) reveal that twenty to thirty percent of the morning services throughout the year included at least one sacred concerto (out of a possible two) with a devotional, often mystical text; these percentages increased slightly during the Trinity season. In addition, compositions with devotional texts were frequently performed at Vespers on feast days.

130 Blankenburg (note 31), p. 67: »Vorstellen kann man sich nun aber gut, daß Schütz von der glühenden Intensität und Inbrunst solcher Frömmigkeit, wie sie die *Cantiones sacrae* widerspiegeln, nie wieder völlig losgekommen ist, auch wenn er beim Älterwerden abgeklärter und nüchterner wurde.«

131 Bruno Grusnick dated the piece, which is found in the Düben collection, to ca. 1664; see *Die Dübensammlung: Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: *STMf* 46 (1964), pp. 27–82, here p. 53.

132 In this manner is the text not unlike the devotional texts set by Albrici and Peranda that were so popular at the

variety, and musical splendor, one might easily regard »O bone Jesu« as the culmination of Schütz's life work in this area – perhaps as his »devotional swan song«.

*

In these musical realizations of Christocentric prayers, Lutheran composers and anthologists, like the hymn-writers of the period, responded to new directions and developments in Lutheran spirituality. The musical consequences of this response came to constitute an extensive repertoire of devotional music, the nature of which raises a host of complex and intriguing questions. For example, what factors might explain the long period of gestation between the introduction of mystical texts in Lutheran devotional literature and their first appearance in music? Why did Lutheran composers focus so exclusively on prayers to Christ, which form only one portion of the body of prayers found in the devotional books¹³³? Why did they first explore more penitential prayers, and then turn their attention to those with more overtly mystical content, and why did this shift occur in the 1630s? Were these devotional texts cultivated more heavily in courts than in schools and city churches? Did they enjoy more popularity in some Lutheran regions than others? Given the period in which this repertoire began to emerge, one also wonders how its appearance might relate to the protracted war that gripped the region. At first glance, the connection between the two phenomena appears elusive, as an attempt to map the patterns detected in the musical repertoire onto historical events reveals: settings of penitential prayers begin to appear about fifteen years before the outbreak of the war, and the new attention to mystical prayers begins during some of the war's worst years, when one might expect to see an increased focus on penitence and supplication¹³⁴. And finally, how well did Lutheran lay people – including composers – understand the Lutheran interpretation of mysticism and mystical union, which differed in certain respects from the traditional Catholic understanding? Are all of the texts in Lutheran circulation – whether set by Lutherans or by Catholics – compatible with this interpretation¹³⁵? To what extent were Lutheran composers influenced by the musical approaches of Italian composers, particularly in the setting of devotional texts, and do the settings of mystical texts by the former differ appreciably from those of the latter¹³⁶? These are just some of the fascinating questions to be addressed in a longer study of this repertoire.

Dresden court at this time; see Mary E. Frandsen, »Schütz and the Young Italians at the Dresden Court« *Revisited: Roman Influences in »O bone Jesu, fili Mariae virginis« (SWV 471)*, in: *SJb* 26 (2004), pp. 133–154.

133 This stress may well be related to the stress seen in contemporary prayer books. Baumann-Koch (note 7, p. 100) points out that Musculus's collections have a distinct Christological focus, and include more prayers to Christ than to God or the Holy Spirit; the chapter devoted to Passion prayers is the longest section in both his Latin and German prayer book.

134 This contrasts with sermons of the war years, which frequently focused on penance; see Sträter (note 85), pp. 80–81. On the relationship between Lutheran hymnody and the impact of the war and other crises (climate, agricultural, etc.) on the population, see Hans-Georg Kemper, *Das lutherische Kirchenlied in der Krisen-Zeit des frühen 17. Jahrhunderts*, in: Dürr and Killy (note 46), pp. 87–108.

135 See, for example, »O Amor qui semper ardes« by Samuel Capricornus (*Theatrum musicum* I, 1669) and Axmacher's (note 13, pp. 14–23) discussion of Moller's Lutheran interpretation of this text (drawn from the pseudo-Augustinian *Manuale*). Similarly, see the settings of »Amo te, Deus meus« by Johann Rosenmüller (*Andere Kern-Sprüche*, 1652–1653) and David Pohle (S-Uu 82:35/6) and Baumann-Koch's (note 7, pp. 128–129) discussion of the distance between this text (which is drawn from the pseudo-Augustinian *Meditationes*) and Lutheran theological precepts.

136 Recently van Elferen (note 5, pp. 231–263) has argued that Lutherans attempted to convey aspects of the Lutheran understanding of mystical union in their own settings, and analyzes some works of Schütz, Schein, and Buxtehude from this perspective.

Although these musical settings of Christocentric prayers never formed the majority of works in Lutheran use during the seventeenth century, they did command a healthy share of the market, and regularly appeared in prints and manuscript collections alongside musical realizations of more traditional texts. And just as not all theologians shared the same level of enthusiasm for medieval mystics as did a number of their colleagues, not all composers elected to engage musically with this Christocentric prayer literature¹³⁷. Those who stood apart from this sort of devotional repertoire, however, may still have viewed their settings of scripture and chorales as musical responses to Lutheran piety, and thus their works should be viewed as contributions to the same basic enterprise¹³⁸. But it was the prayer settings of Franck, Schütz, Hammerschmidt, and their contemporaries that forged the closest musical connection with the Lutheran piety movement, and that laid the groundwork for the musical engagement with devotional texts throughout the century.

137 In the period under discussion here, these include Melchior Vulpius, Michael Praetorius, Christoph Demantius, Johann Crüger (in his figural music; his hymnal *Praxis pietatis melica*, however, included much new devotional hymnody), Schein, Scheidt, Michael Lohr, Tobias Michael, Thomas Selle, Johann Vierdanck, and others. For a discussion of a popular prayer book that does not betray the influence of medieval mysticism, Johann Habermann's *Christliche Gebette für allerley Not und Stende*, Wittenberg 1567, see Christopher Boyd Brown, *Devotional Life in Hymns, Liturgy, Music, and Prayer*, in: Robert Kolb (ed.), *Lutheran Ecclesiastical Culture 1550–1675*, Leiden 2008, pp. 205–258, here pp. 247–253.

138 On this subject see Janette Tilley, *Gospel Settings in Seventeenth-Century Lutheran Germany: Meditation in the Service of Musical Homiletics*, in: *SJb* 31 (2009), pp. 147–163, and *Meditation and Consolatory Soul-God Dialogues in Seventeenth-Century Lutheran Germany*, in: *ML* 88 (2007), pp. 436–457.

»Mein Schall aufs Ewig weist«: Das Jenseits und die Kirchenmusik der lutherischen Orthodoxie

Konrad Küster

Einleitung

Heinrich Schütz schrieb in seinem Trauergedicht auf Heinrich Posthumus von Reuß Folgendes¹:

Nun aber seydt Ihr hin von uns gerissen worden:
Jedoch Jhr euch befindt dort in dem Meister-Orden
Deß Himmelschen Chors, wo Asaph immerdar,
Sampt Heman, Jedithun, vnd anderer Sängers Schaar,
Den drey mahl Heiligen GOtt lobsingens, rühmens, preisen
Durch wundersüssen Tohn, und allerschönste weisen,
Mit welchen Ihr zugleich auch eure Stimm erschwingt,
Vnd zu desselben Lob ein Newes Lied erklingt.

Schütz geht also davon aus, dass der Verstorbene nicht nur in den Himmel kommen wird, wie es einem gläubigen Christen nach lutherischem Verständnis verheißen ist – als Ergebnis der Rechtfertigung allein aus Gnade. Vielmehr wird der Graf dort das himmlische Musizieren erleben, und zwar nicht als Hörer, sondern als Mitwirkender. Dafür ist er nicht etwa als Musiker qualifiziert, sondern eben als gläubiger Christ lutherischen Verständnisses.

Bezieht man dies auf die zeitgenössische Musiklehre, verwundert diese Vorstellung zunächst kaum. Rolf Dammann fasst sie so zusammen²: »Der Musiker des deutschen Barock ist von der Vorfreude der himmlischen Musik überwältigt, die herabbeschworen wird in die Welt der Diesseitigkeit.« Und doch ist damit ein echtes Problem umrissen. Denn während Dammann vom Musiker spricht, gilt Schütz' Vision einem Christen allgemein. Für wen gilt diese Vision also wirklich? Lenkt die Musiklehre dann, wenn sie die Vorfreude auf die himmlische Musik beschwört, den Verdacht auf sich, unlautere Reklame für die eigene Sache zu betreiben, indem sie sich mit Mitteln der Theologie als wirkungsmächtiges Fach legitimiert? Auch Schütz' Wort lässt sich so verstehen; er argumentiert als Musiker³.

Kirchenmusik jedoch ist primär liturgische Musik. Musik des mittelalterlichen Gottesdienstes ist davon geprägt, dass sie mit genau definierten Texten an genau definierten Stellen eintritt; freie Zusätze sind Ausnahmen. Dies war daher zwangsläufig der Erfahrungshorizont, in dem sich auch die Reformatoren

1 Zitiert nach Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien*, hrsg. von Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart 1973 (= SSA 8), Faks. S. LII.

2 Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 448.

3 Das gleiche gilt für die Widmungsvorrede Johann Andreas Herbsts (*Musica moderna prattica, ouero Maniera del buon canto*, Frankfurt/Main 1658) an die Stadt Nürnberg mit ihren zahlreichen theologischen Verweisungen, unter ihnen auch der Hinweis darauf, »wie hoch sie [diese hochlobliche Kunst] über alle freye Künste erhaben, indem alle andere ein Ende nehmen und auffhören werden, diese holdselige Musica aber alsdann am meisten flouiriren wird«. Zitiert nach

bewegten: Sie konnten an diese Tradition anknüpfen; die Alternative war, das Erbe auszuschlagen und die traditionelle Rolle der Musik in Frage zu stellen – teilweise oder ganz. Von der lutherischen Kirche erwartet man die »mildere« Haltung, und sie scheint somit der Kirchenmusik Freiräume eingeräumt zu haben – in der Textwahl, ebenso in der Entfaltung künstlerischer Pracht, also als ästhetisches Konzept, das dem Glauben lediglich nicht widersprechen dürfe. Dies hätte die lutherische deutsche Musiklehre folglich verteidigt, indem sie sich eschatologischer Ideen bediente.

Bei näherer Betrachtung ist dies nicht plausibel. Allein Eigenreklame mit Hilfe einer essentiellen Glaubensvorstellung hätte in der Liturgie keine Freiräume schaffen können, die die Musiker gewissermaßen nur nach ästhetischem Gutdünken füllten. Folglich muss man Schütz' Formulierung anders lesen: Wie weit ist denkbar, dass er nicht das Selbstverständnis eines Musikers zum Ausdruck brachte, sondern das eines lutherischen Christen allgemein?

Die Fragestellung ist deshalb wichtig, weil die Musik in der lutherischen Lebensauffassung nicht unter die wirklich glaubensfördernden Aspekte gerechnet worden ist: Sie gehört zur breiten Gruppe der *Adiaphora*, der Mitteldinge des Lebens, die zwar nicht des Teufels sind, aber auch nicht göttlich. Wenn man bedenkt, dass dieser Gruppe auch das Äußere der gottesdienstlichen Zeremonien angehörte, das somit ebenfalls ambivalent gesehen wurde, wirkt diese Einschätzung nicht ganz so ablehnend, wie es scheinen kann. Dennoch ist dieser Frage weiter nachzugehen. Denn sobald der Musik eine echte eschatologische Rolle zufällt und diese jenseits des Musikerstandes allgemein akzeptiert ist, stellt sich auch die *Adiaphora*-Frage in anderem Licht dar.

Als These lässt sich die Lösung folgendermaßen umschreiben: Die Bewertung der Musik als *Adiaphoron* ist theologische Theorie; die herausgehobene Rolle der Kirchenmusik resultierte hingegen aus praktischem Verständnis des Glaubens. Glaubensverständnis ist dabei wörtlich zu nehmen; es geht nicht um eine ästhetisch fundierte Freude im diesseitigen Alltag – also darum, schöne Musik, die eigentlich ihren Platz außerhalb der Kirche hat, in den Gottesdienst zu implantieren. Musik ist auch nicht nur Transportmittel für religiöse Texte (dies beides beschrieb ein *Adiaphoron*). Vielmehr lässt sich zwischen Glaube und Musik nicht trennen: Musik verkörpert einen Grundgedanken christlicher Heilslehre in deren lutherischer Auslegung; sie selbst ist Ewigkeit, daher ein Zentralstück eschatologischer Botschaft. Musik in lutherischer Auffassung hat daher eine so starke Jenseits-Funktion, dass dadurch die Diesseits-Bewertung als *Adiaphoron* gesprengt wird.

In der lutherischen Lebensanschauung spiegelt sich diese Sichtweise schon in Johann Walters Gedicht *Lob und preis der löblichen Kunst Musica* von 1538. Dort heißt es am Ende⁴:

Die Music mit Gott ewig bleibt
 Die andern künst sie all vertreibt,
 Im Himel nach dem Jüngsten tag,
 Wird sie erst gehn in rechter wag,
 Jtzt hat man hülsen nür daruon
 Dort wird der kern recht auffgethan,
 Im himel gar man nicht bedarff
 Der kunst Grammatic Logic scharff,

Florian Grampp (Hrsg.), *Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2006 (= DM I/43), Faszikel 2, fol. [A] 1^v–A 2^v, besonders A 2^v.

4 Johann Walter, *Lob und preis der löblichen Kunst Musica*, Faks. hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel o. J. [1938], fol. C 3^v.

Geometrij, Astronomiey,
 Kein medicin, juristerey,
 Philosophiey, Rethorica
 Allein die schöne Musica,
 Do werdens all Cantores sein
 Gebrauchen dieser kunst allein,
 Sie werden all mit rhum vnd preis
 Gott loben hoch mit gantzem fleis,
 Vnd dancken seiner grossen gnad
 Die er durch Christ erzeiget hat,
 Sie singen all ein liedlein new,
 Von Gottes lieb vnd hoher threw,
 Solchs singen ewig nicht vorgeht
 Wie jnn Apocalipsi steht,
 Gott helfff vns allen auch dohin
 das wir bey Gott jnn einem sin,
 Vnd allen auserwelten gleich
 Singen mit freud jnn Gottes reich [...].

Hinsichtlich der Frage nach der Selbstreklame erscheint der Musiker Walter als unverdächtig, weil er dem engsten reformatorischen Kreis angehörte. Tatsächlich bezieht sich seine Sichtweise auf den zeitgenössischen theologischen Diskurs. Wenn am Jüngsten Tag die Sprachen und die Erkenntnis, die nach zeitgenössischem Verständnis in den Sieben Freien Künsten konzentriert sind, untergehen werden (vgl. 1. Korinther 13,8), wird doch die Sprache des Psalters und dessen Musik übrig bleiben. Auf die Formulierungen des Psalters wird in Offenbarung 19 angespielt⁵, und zum Psalmenvortrag (im hebräischen Urtext) ist die Musik, wie aus dem Alten Testament ererbt, notwendig; dieselbe Beziehung wird im Kolosserbrief (3,1–17) mit der Verknüpfung zwischen irdischem Leben und Himmel einerseits und den Psalmen und Lobgesängen andererseits deutlich gemacht⁶.

Aus dieser Konstellation ergibt sich, dass diese Gedankenwelt sämtliche Gläubigen betreffen müsse. Auch Walter stellt klar, dass im Himmel alle zu Sängern werden, gleichviel, welcher Profession sie auf Erden nachgingen. Das Denken, das er äußert, wirkt also noch 100 Jahre später in Schütz' Erwartung nach, als er formuliert, welche Rolle dem Reußen im Jenseits zufallen werde.

So kommt für die Zeit zwischen Walter und Bach die Frage nach der Tragweite dieser Ideen hinzu: Wie lange wirkt die theologische Idee fort, die sich bei Walter zeigt? Und wie lange gilt der Grundsatz, dass diese Vision für alle gläubigen Christen gilt, nicht also nur für Musiker, denen sich in der Folge, wenn sie jene Gedanken äußern, ein bloßer Versuch der Selbstlegitimation unterstellen ließe?

Bei der Suche nach Antworten sollten Schriften ausgespart bleiben, die aus der Feder professioneller Musiker stammen. Ebenso müssen an dieser Stelle theologische Lehrschriften außer Betracht bleiben, nicht zuletzt weil in ihnen auch die Adiaphora-Diskussion Berücksichtigung gefunden haben müsste.

⁵ Besonders in Vers 4, der auf Ps. 106,48 bezogen wird, ferner in der Diktion des Verses 5 sowie in Vers 7 (vgl. Ps. 118,24 oder Ps. 68,4).

⁶ Für einen lebendigen Austausch in theologischen Detailfragen danke ich Sven Rune Havsteen (Kopenhagen) und Johann Anselm Steiger (Hamburg).

Ins Zentrum gerückt werden also Dokumente der praktischen Theologie: Predigten, mit denen die eschatologische Idee an eine Gemeinde vermittelt wird, ebenso kirchliche Bilder, die die Gemeindeglieder quasi aus sich selbst heraus, im Glaubensalltag, zu entschlüsseln hatten.

Johann Renner (Arnstadt 1690) und Johann Meißner (Wittenberg 1664)

1690 starb in Arnstadt der erst 16-jährige Friedrich Ernst Heindorff. Er galt als hoffnungsvoller Tastenmusiker und war Sohn des Stadtkantors Ernst Dietrich Heindorff. Die Trauerpredigt über das Psalmwort »Herr, wenn ich nur dich habe« hielt der Stadtprediger Johann Renner; als Trauermusik erklang die Motette gleichen Texts von Johann Michael Bach, die im *Altbachischen Archiv* überliefert ist⁷. In der Trauerpredigt heißt es⁸:

Freylich ist kein Zweifel, daß weil er hier die Music wohl verstanden, und vielmals so wohl auff denen Orgeln in unsern Kirchen und auff andern Musicalischen Instrumenten, als auch mit seiner Stimme GOtt hertzlich gelobet, daß er ein desto angenehmerer und willkommener Gast denen heiligen Engeln und Außerwehlten seyn werde.

Das ist ein anderer Ansatz als derjenige Walters und Schütz'. Aus Friedrich Ernst Heindorff wird nicht ein Normalmitglied der Himmelsmusik, also unter »denen [...] Außerwehlten«, sondern lediglich ein Gast; und ihn qualifiziert dazu, pointiert formuliert, nicht die »Rechtfertigung allein aus Gnade«, sondern seine Erfahrung als irdischer Musikvirtuose.

Diese Sicht bestätigt Renner im einleitenden Trostwort an die Hinterbliebenen; er spricht davon, dass sie »ein sehnlich Verlangen tragen solten bald zu ihm [dem Verstorbenen] zukommen und daselbst die Englische *Music* und *Cantorey* der Außerwehlten zuhören«. Während also der Sohn zum himmlischen Gastmusiker werde, werden die Eltern im Jenseits die Musik lediglich hören (auch der Vater als Kantor).

Indem Renner die Musik anders sieht als Walter oder Schütz, relativiert er den Gedanken, dass die Himmelsmusik eine quasi automatische Perspektive der Gläubigen sei. Vielmehr sieht er tatsächlich innerhalb des Glaubenslebens (und demnach auch in der Kirche) eine musikalische Professionalität, die der Vater Heindorff als Kantor (d. h. als Lateinschullehrer) nicht hatte.

Einen zweiten Zugang eröffnet im Jahr 1664 Johann Meißner, Wittenberger Theologieprofessor und Schlosskirchenpropst, in der Trauerpredigt für Regina Leyser (bzw. Lyser), Frau seines Professorenkollegen Wilhelm Leyser und Tochter des Wittenberger Theologen Abraham Calov. Die Predigt trägt den Titel *MUSICA CHRISTIANA, Daß ist, Der Christen Singe-Kunst*; Meißner schreibt in ihr zu Beginn der eigentlichen »Tractatio«⁹:

Es möchte sich wohl nicht unbillich jemand verwundern, wie sich doch die Music zum Leichen-Text und Predigt reimet? Denn in der Singe-Schule gehets alles frölich und lustig zu,

⁷ Max Seiffert (Hrsg.), *Altbachisches Archiv*, Erster Teil: *Motetten und Chorlieder*, Leipzig 1935 (= RD, Sonderband 1); zur weiteren Quellengeschichte vgl. Konrad Küster, *Bachs Quellen zu Vokalmusik Thüringer Komponisten*, in: Rainer Kaiser (Hrsg.), *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen: Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000*, Eisenach 2001 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 4), S. 112–126, hier S. 119.

⁸ Johann Renner, *Geistliche Wohlklingende Davids-MOTETA, Oder Musicalisches Kunst-Stück*, Arnstadt 1690, S. 75 (Exemplar der Superintendatur Arnstadt, Signatur 993 Nr. 22).

⁹ Johan Meißner [Meisner], *MUSICA CHRISTIANA, Daß ist, Der Christen Singe-Kunst*, Wittenberg 1664, fol. F I^v (<http://vd17.bibliothek.uni-halle.de/pict/2006/39:103303M/>, Foto 22).

da singet man, da springet man, da jubiliret und jauchzet man, Im Gegentheil aber wird einem bey den Begräbnüssen und Leichen gehen das singen wohl verboten, da ist kein Cantate, sondern lauter Ejulate, heulen und weinen.

Diese Eingangsperspektive lässt für eine Himmelsmusik keinen Raum. Und so verwundert nicht, dass dieser eschatologische Gedanke auch fast die ganze Predigt über unberücksichtigt bleibt, obgleich der Text auf vielerlei Weise den kirchlichen Vorzügen der Musik gilt. Erst am Ende schreibt Meißner, ausgehend von einem Luther-Zitat, im Übergang zum »Lebens Lauff« der Verstorbenen¹⁰:

Ach was wird da vor eine Freude, vor eine Herrlichkeit seyn, wenn wir dermahleins die himmlische Music hören werden? wenn die Cherubim und Seraphim vor Gottes Thron stehen, und mit Englischen Zungen, mit Englischen Stimmen, mit Englischen Thon ihr Sanctus, sanctus, sanctus, Heilig, Heilig, Heilig ist GOtt der HErr Zebaoth, intoniren und moduliren werden?

Und dort, so steht es für Meißner außer Zweifel, ist die Verstorbene als Mitwirkende aufgenommen – dort, wo »sie mit viel hellerer Stimme, als zuvor, singet«.

Dass Meißner die eschatologischen Gedanken deshalb nicht herleitete, weil er sie in der Trauergemeinde als bekannt vorausgesetzt hätte, wirkt kaum glaublich; denn auch die anderen Argumentationen – etwa zur Musik Davids – waren theologischer Standard. Für Meißner stand der endzeitliche Aspekt der Musik daher im Hintergrund, und zwar im doppelten Sinne: teils (im Rahmen seiner Exegese) als etwas Zweitrangiges, teils (im Jenseitsglauben) als etwas Selbstverständliches. Doch das Selbstverständliche hatte Risse bekommen; Meißner erwähnt eingangs Widerstände sogar gegen ein Leichensingen¹¹, das, in diesem Kontext genommen, eigentlich als die letzte individuelle Verknüpfung zwischen irdischem und ewigem Leben (und Musizieren) unverzichtbar ist.

Folgte man Renner und Meißner, müsste man also annehmen, dass Musiker und Musiktheoretiker die eschatologische Bedeutung ihres Berufs pointierter sahen als die Theologen. Das lässt sich nicht bestätigen; vielmehr scheinen Renner und Meißner ein gewandeltes Denken zu repräsentieren, das vor allem den mitteldeutschen Raum kennzeichnet. Denn es lassen sich Alternativpositionen finden – im älteren mitteldeutschen Verständnis, ebenso im gleichzeitigen norddeutschen.

Joseph Pipping (Altenbruch / Cuxhaven, 1653)

Besondere Bedeutung haben hier die klassischen Kirchenmusik-Predigten, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Elbmündungsgebiet entstanden.

In Altenbruch, einem reichen Marschendorf mit ausgeprägter Musiktradition (heute ein Stadtteil Cuxhavens), starb 1653 der örtliche Rektor Johannes Hoch; gemeinsam mit dem Spieler einer gigantischen Orgel hatte er – von der örtlichen, nur zweiklassigen Lateinschule aus – für das Musikleben des Ortes gesorgt¹². Die Trauerpredigt hielt Joseph Pipping, der zweite Pastor (»Archidiakon«); sie erschien als *Musica Filiorum DEI in Coelis suavissima. Das ist: Himmlische Frewden-Music Der seligen Kinder Gottes*

10 Ebd., Fotos 38 u. 39, fol. K 2^r.

11 Wie Anm. 9.

12 Ähnlich wie Thomas Selle in dessen Wirkungszeit in Wesselburen (Dithmarschen) zwischen 1625 und 1634.

*im ewigen Leben*¹³. Pipping¹⁴ stammte aus dem Vogtland; 1601 in Langenfeld geboren, wechselte er schon als Schüler von Schneeberg aus nach Greifswald und verbrachte sein gesamtes weiteres Leben in Norddeutschland.

Ähnlich Meißner begründet auch Pipping umfassend, weshalb die Musik für die kirchlich-lutherische Praxis unverzichtbar sei; Ziel seiner Argumentation ist aber, himmlisches Musizieren begreiflich zu machen. Pipping arbeitet daher mit gezielter Vergegenwärtigung: Er nutzt die ästhetischen Potentiale idealer irdischer Musik, um aus ihnen Rückschlüsse auf die himmlische zu ziehen. So entwickelt er eine erste Musik-Vision, die sich aus dem Vergleich mit der Musik des Königs Salomo ergibt (S. 16):

Der allerweiseste König Salomon hat [...] bey der Einweihung des newerbaweten Tempels seine Capellenmeister Assaph, Heman und Jedithun, mit allen ihren Adjuvanten und Brüdern versamlet, welche auf wolklingenden Instrumenten, als Cymbalen, Psalteren, Harpffen und allerley Saitenspielen und darein musiciret und gesungen; Bey denen 120. Priester gewesen, die mit Drometen geblasen, so artig und künstlich, als were es einer der drometet und singe, als hörete man nur einige Stimme zu loben und zu dancken dem HERREN, so eine schöne und einhällige Harmoni oder Zusammenstimmung hat es gegeben, wie davon zu lesen 2. Chron. 5. Wie vieltausend und aber tausend mal wird die Himmlische Frewden-Music fürtrefflicher und herrlicher seyn, weil unzehliche tausendmal tausend Musicanten in höchster Himmlischer perfection und Vollenkommenheit, ohne einigen Fehl, dissonantz und übelklingenden Thon gantz rein und fein musiciren, jubiliren, singen und klingen werden?

Ähnlich widmet er sich wenig später konkreten Musikwerken der Gegenwart, die in Altenbruch zur Aufführung kamen; eindeutig identifizierbar, geht er auf drei Werke Heinrich Grimms, Andreas Hammerschmidts und Thomas Selles ein, die er als Idealbeispiele irdischer Musik analysiert¹⁵. Erneut fährt er fort (S. 25 f.):

Aber wie viel tausend und unzählich tausendmal lieblicher, anmutiger und beweglicher [= bewegender] wird es lauten und klingen, wenn man der Himmlischen Frewden-Music im ewigen Leben wird beywohnen?

Eine praktische Anwendung erfährt dies für Pipping zuallererst darin, dass von den Hinterbliebenen das Sterben als Übergang zum Lob Gottes, darunter zu »lauter Halleluja singen«, aufgefasst werden solle (S. 27, direkt zuvor; Bezug nehmend auf Ps. 126,1–3):

Wer wolte denn nun seinen lieben Freunden solche Seligkeit mißgönnen? Wer wolte sich zu Tode trawren, wenn er höret, daß die im HERRN verstorbene zu solcher freudenreichen Herrligkeit geführet und gebracht werden? welche ebenmässig zu erlangen alle Gläubige Christen ungezweiffelte Hoffnung haben.

13 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 4 CONC FUN 109, 10; ebenso Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Db 2257-27 (als Mikrofiche Wolfenbüttel 2005).

14 Johann Martin Müller, *Das gelehrte Hadeln oder Historische Nachrichten von Gelehrten Hadelern*, Otterndorf und Hamburg 1754, S. 85–87.

15 Zu Details und zu deren Interpretation: Konrad Küster, »*Wolbestimmte Musica ... nach Davids Manier und Gebrauch*« – Eine Altenbrucher Trauerpredigt von 1653 als Schlüssel zu norddeutscher Musikkultur, in: Stader Jb 2007, S. 55–92 (<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/4668>).

Der Text liest sich folglich so, als wären die Visionen der Musiktheorie zu einer Predigt geworden – oder richtiger: Pippings Predigt entkräftet den Verdacht einer unlauteren musikalischen Eigenreklame. Bibel und Gegenwart dienen ihm beide dazu, einen ästhetischen Unterschied zwischen irdischer und himmlischer Musik zu erläutern. Dass beim Begräbnis »lauter Ejulate, heulen und weinen« anzunehmen sei, wie Meißner es zehn Jahre später schrieb, muss auch Pipping klar gewesen sein, liegt für ihn aber nicht als theologisches Modell auf der Hand.

Schließlich hätten »alle Gläubige Christen« Aussicht auf Anteilnahme an der Himmelsmusik: als direkte Folge der Rechtfertigungslehre, in der es keinen Professionsunterschied gibt. Dennoch soll man sich als Christ auf die Musik als eschatologisches Paradigma einlassen. Daher fordert Pipping unter anderem (S. 29 f.):

Musicam amemus, Deumq; piè laudemus & celebremus. das ist: Wollen wir der Himmlischen Frewden-Music beywohnen; so müssen wir die edle Musicam, als eine Gabe Gottes hoch achten und lieben, dieselbige auch fleissig üben und GOTT den HERRn damit loben und preisen. [...] In erwegung dessen soll billig ein jeder mit singen und klingen GOTT den HERRn zu loben in diesem Leben den Anfang machen, damit er folgendes im ewigen Leben Gottes Lob frölich und vollenkömlich möge helfen hinaus singen.

Damit ist sein Konzept perfekt: Musikpflege ist nicht den Virtuosen vorbehalten, sondern Aufgabe aller gläubigen Christen; alle werden daraufhin »im ewigen Leben Gottes Lob frölich und vollenkömlich [...] helfen hinaus singen«. Eine, wie Rolf Dammann schrieb, »Vorfrende der himmlischen Musik [...], die visionär herabbeschworen wird in die Welt der Diesseitigkeit«¹⁶, war also nicht allein die typische Position barocker lutherischer Musiker; Pipping zufolge gilt sie für alle Christen, die demnach alle dermaleinst zu Musikern werden – insofern im gleichen Sinne, wie dies Johann Walter in seinem Gedicht formuliert hat.

So wirkt in der Kunst der Übergang von der irdischen Unvollkommenheit, die bereits Bewunderung findet, zu himmlischer Perfektion als Analogie zur lutherisch elementaren Vorstellung der Rechtfertigung allein aus Gnade. Sie ist Anlass zum Lob Gottes auf Erden wie im Himmel; dieses Lob ist im Himmel untrennbar mit Musik verknüpft, und daher ist Musik auch auf Erden unverzichtbar.

Hector Mithobius (Otterndorf 1665) und Christoph Frick (Burgdorf 1615)

Mit dieser exegetischen Radikalität steht Pipping nicht allein. Wesentliche Ideen hat er aus dem *Music-Büchlein* von Christoph Frick entnommen, das dieser aus zwei Orgelpredigten entwickelt hatte: einer von 1615 für Burgdorf bei Celle, einer zweiten von 1630 für Bardowick nördlich Lüneburg; Pipping zitiert, ohne die Quelle zu nennen, passagenweise wörtlich aus dem Buch¹⁷. Frick bezieht sich dem Text von 1631 zufolge zunächst auf Augustinus, wird dann aber noch deutlicher als Pipping¹⁸:

¹⁶ Vgl. oben Anm. 2.

¹⁷ Christoph Frick, *Music-Büchlein oder nützlicher Bericht von dem Ursprung, Gebrauch und Erhaltung Christlicher Music*, Lüneburg 1631 (Faks. Leipzig 1976), S. 116 f. In der direkten Fortführung des Pipping-Textes von S. 25 f. stellt sich dies folgendermaßen dar (wiedergegeben wird der gemeinsame Text Fricks und Pippings; Erweiterungen sind in eckige Klammern gestellt und mit »CF« für Frick und »JP« für Pipping gekennzeichnet, Interpunktion und Orthographie vereinheitlicht): »Wenn [JP: daselbsten] ein Halleluja, ein Sanctus, [JP: Sanctus, Sanctus; ein Confitemini, ein Magnificat, [CF: ein Benedictus, ein Benedicamus, ein Gloria in excelsis Deo,] ein Te Deum laudamus, [CF: ein

Totum nostrum negotium erit Halleluja: All vnser Arbeit wird seyn, daß wir ohne Ende vnnd Auffhören Halleluja, Halleluja, Lobet den HERren, singen vnd klingen werden. Daß also die Vbung Christlicher Singe-Kunst allhie ein intoniren, ein Anstimmen vnd Vorschmack ist der Himmel-Music, die wir dort in der helleuchtenden Himmels-Kirch des ewigen Lebens in alle Ewigkeit (wie davon hernechst in dem Troste zu melden seyn wird) continuiren werden.

Ebenso deutlich wird die irdische Vorübung auch in einer Orgel-Einweihungspredigt aus Pippings direktem Umfeld angesprochen, 1662 in Neuenkirchen bei Otterndorf; die Predigt ist vom Otterndorfer Theologen Hector Mithobius in seiner *Psalmodia Christiana* abgedruckt worden und somit Teil einer an der Universität Wittenberg approbierten Generalabhandlung zur lutherischen Kirchenmusik, die sich gegen die Kritik des Rostocker Theologen Theophil Großgebauer wendet¹⁹. In jener Orgelpredigt stellt der Neuenkirchener Pastor, Henricus Henrici, die Musikpflicht folgendermaßen dar²⁰:

Die ganze Christliche Kirche, so wohl die Triumphierende [im Himmel] als die Streitende [auf Erden], theilt sich in zwey Choros und Reyen, den Obern und den Untern. Jener figurirt droben im Himmel, wier hierunten auf Erden singen den Choral. Unsere Music soll sein ein Echo und Wieder-Schall der Himmlischen Music. Wie der Papagey dem Menschen lernet nachschwätzen, so sollen auch wir den Engeln und Außerwehlten Himmels-Bürgern nachsingen. Die Englische Music soll unser Exemplar [Vorbild] und Tabulatur sein, damit sie auch Gott möge gefallen.

Mancher ist in den irrigen Gedancken ersoffen, es sey res adiaphora, ein Mittel-Ding Gott zu loben, Er möge es thun oder lassen. Solchen Gesellen zubegegnen und ihnen ihren hochschädlichsten Irrthum zu benehmen, müssen wir uns wohl bekannt machen, daß es nicht in unserer freyen Willkühr stehe, sondern wir sollen und müssen Gott loben, es geschehe nun mit schlechten oder mit Kunst-Stimmen.

Musik zu machen erscheint somit auch für Theologen als Vorbereitung auf das ewige Leben: für eine zwangsläufige Anteilnahme der nach lutherischem Verständnis Erlösten am musizierten Lob Gottes im Himmel. Damit gilt die Musik als zentrale und fröhliche Sterbensübung. Dies ist demnach auch davon unabhängig, wie elaboriert die Musik ist; aus dem Verhältnis zwischen Pippings Idealbeispielen einer Figuralmusik und Henricis Äußerung, man singe auf Erden den Choral, resultiert die klare Konsequenz, dass eben jeder so gut musizieren müsse, wie es in seinen Kräften stehe. Man braucht nicht professioneller Musiker (wie der Arnstädter Clavierist Friedrich Ernst Heindorff) zu sein, um dermaleinst an der

In dulci júbilo, ein Grates nunc omnes wird ausgesungen seyn, so wird] ein Engelisches Cantate, ein Himmlisches Exultate, ein [CF: Hertzzerfrewendes; JP: fröhliches] Jubilate [CF: auf das ander ... erklingen; JP: nach dem andern wird erklingen, ...].« Bei beiden Autoren mündet dies in den Ausruf »O Frewde! O Wonne! O Seligkeit!«.

18 Frick (wie Anm. 17), S. 220.

19 Hector Mithobius, *Psalmodia Christiana* [...] *Das ist Gründliche Gewissens-Belehrung, was von der Christen Musica, so wol Vocali als Instrumentali, zu halten?*, Bremen und Jena 1665. Erstmals dargestellt bei Christian Bunnars, *Kirchenmusik und Seelenmusik: Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 14). Der Text des Wittenberger Gutachtens bei Mithobius, S. 123–127. Auch die Drucklegung in Jena (neben Bremen) dürfte zur allgemeinen Verbreitung beigetragen haben.

20 Henricus Henrici, *Denck- und Danck-Schule Am Fest des Groß-Fürsten Michaelis Christi Jesu* [Orgelpredigt Neuenkirchen / Land Hadeln 1662], in: Mithobius (wie Anm. 19), S. 395–425, hier S. 412f.

Himmelsmusik mitwirken zu können, sondern erreicht dasselbe Ziel auch, wie von Henrici beschrieben, über eine irdische Vorbereitung lediglich »mit schlechten [...] Stimmen«. Denkbar knapp ist hierfür die Formel, auf die der Organist und Geograph Hinrich Vollers in Berne (Wesermarsch) dies 1643 brachte, als er sich in den Ruhestand zurückzog²¹: »Gott gebe mir undt allen bußfertigen geleubigen Christen hirnechst die ewige himmelsche Musica.«

Allgemeine Visualisierungen: Møgeltønder, Weimar und Rellingen

Diese Musikvisionen waren keineswegs nur Theologenkreisen vertraut; vielmehr müssen sie als so bekannt gelten, dass deren bildliche Darstellungen auch verbreitet von Nichttheologen entschlüsselt werden konnten. Unter der Vielzahl denkbarer Belege seien einige besonders aussagekräftige ausgewählt.

1740 wurde in Møgeltønder, im südwestlichsten Dänemark gelegen, die Balkendecke des niedrigen Kirchengebäudes mit einem großflächigen Gemälde vollständig bemalt (s. Abbildung 1)²². Blickrichtung ist erstaunlicherweise die des Pastors, nicht die der Gemeinde, die die Bildfolge als etwas auf dem Kopf Stehendes lesen muss.

Das Bild gliedert sich in vier Etappen: den Sündenfall, den Kreuzestod Christi, die Auferstehung und den Himmel. Das ist folglich die komplette Heilsgeschichte nach der lutherischen Auffassung einer »Rechtfertigung allein aus Gnade«: Der durch den Sündenfall sündige Mensch (Bild 1), der aber dennoch an Gott glaubt, wird durch den Kreuzestod Christi (Bild 2) gerechtfertigt. Ob Glaube vorlag, klärt sich aber erst beim Jüngsten Gericht (Bild 3), hinter dem nicht nur der Himmel offen steht, sondern auch das Höllenfeuer droht. Über den Gerechten wölbt sich schließlich der Himmel (Bild 4).

In diesem Himmel schweben zwischen Wolken und eindrucksvollem Tiefblau Engel, perfekte Repräsentanten des Jenseits. Dieses Bild aber ist um das Hauptwerk der Orgel herum geformt worden: Sie stammt von 1679, ist somit 60 Jahre älter als die Deckenbemalung, die die Orgel in sich aufnimmt. Nur wer in diese gewölbte Deckenaussparung über dem Orgelgehäuse hinaufblickt, sieht folglich den Sinn des Ganzen (s. Abbildung 2). Hier schweben zwei Engel, die ein Schriftband »Soli Deo Gloria« zwischen sich ausbreiten: das so verpflichtende himmlische Gotteslob in seiner knappsten denkbaren Form. Dass in diesem Himmel mit Musik gerechnet wird, belegen nicht nur diejenigen Engel, die Instrumente in Händen halten, sondern vor allem die Orgel in ihrer Einbindung in die Bildkomposition. Wichtig für die Gesamtaussage ist somit die zentrale Bedeutung, die die Musik im Himmel habe, in der vierten und krönenden Abschluss-Stufe der Bildfolge. Diese vierteilige Darstellung der Heilsgeschichte ist ein Glücksfall²³, der viele andere Konstellationen verständlich macht.

Analog zum Vorkommen der Musikideen in Orgelpredigten finden sich weitere relevante Bildkonzeptionen erneut im Zusammenhang mit Orgeln. Wer in der Kirchenarchitektur die Orgel in ein zusammenhängendes Ensemble aus Altar und Kanzel einfügt, geht bereits von diesem heilsgeschichtlichen

²¹ Zitiert nach Wolfgang Büsing, *Heinrich Vollers: Organist, Landmesser und Chronist zu Berne im Stedingerland (1583–1656) und die Musikerfamilie Vollers in drei Jahrhunderten*, Oldenburg 1961, S. 16.

²² *Møgeltønder kirke* (Kirchenführer Møgeltønder), Tønder 1991, S. 5 (zu den Malern Johan und Sønnik Sønnichsen, Tønder); 1837 übermalt, erst 1976 wieder freigelegt, daher noch nicht erwähnt in: Erich Moltke u. Elna Møller, *Tønder amt*, Kopenhagen 1957 (= Danmarks kirker 21).

²³ In der Nachbargemeinde von Møgeltønder, Ubjerg, findet sich ein ähnlich gestaltetes, schlichter ausgeführtes Deckengemälde. Hier gab es damals keine Orgel; das Deckengemälde ist dreiteilig und reicht nur bis zum Jüngsten Gericht; vgl. Moltke und Møller (wie Anm. 22), S. 363.

Gedanken aus; das war das Bauprinzip der Weimarer »Himmelsburg«, der Schlosskapelle in der Zeit, als Bach dort den Organistenposten inne hatte.

Dass mit derartigen Konstellationen tatsächlich die Himmelsmusik gemeint sein kann, erweist sich in der Kirchenarchitektur, die der Barockarchitekt Cay Dose 1754 in Rellingen nordwestlich Hamburgs entworfen hat (s. Abbildung 3): Die Achse aus Altar und Kanzel wird flankiert von Gemälden, die die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi zeigen; damit kommt der Rechtfertigungsgedanke auch in diesem Bau-Ensemble zum Ausdruck. Zudem ist die Orgel hinterspielig gebaut; der Organist verrichtet sein Amt von einem Nebenraum der Kirche aus. Die Orgelklänge werden also im völlig Verborgenen erzeugt und dringen dort in den Kirchenraum hinaus, wo sich die Visualisierung himmlischer Ewigkeit findet: dort, wohin Christus aufgefahren und wo das Auge des dreieinigen Gottes platziert ist. Die Orgelmusik wird damit in der Kirchenarchitektur aus der Sphäre des Menschenwerks herausgerückt, folglich auch ein Stück weit ihres irdischen Kunstcharakters enthoben.



Abbildung 1: Møgelstønder (Südwestdänemark), Deckenbild. Johan und Sønnik Sønnichsen (Tønder), 1740



Abbildung 2: Møgeltønder (Südwestdänemark), Detail: Orgel von 1679 und Himmelsbild 1740

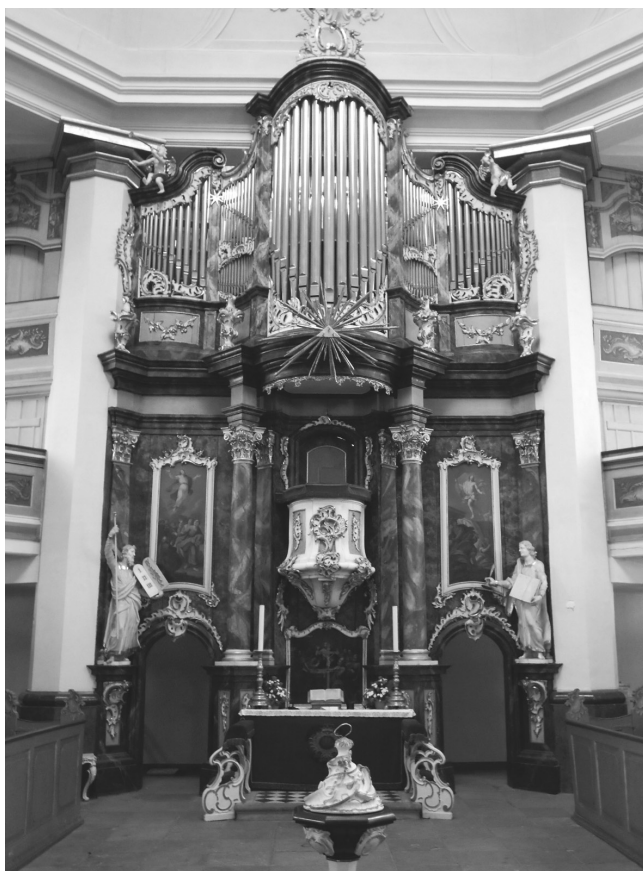


Abbildung 3: Rellingen (Schleswig-Holstein), Ensemble aus Kanzelaltar und Orgel

Spezial-Inszenierungen: Freiberg (Sachsen), Rynkeby (Fünen), Golzwarden (Wesermarsch)

Typische weitere Visualisierungen finden sich in Begräbnisräumen: dort also, wo sich ein Abbild des Himmels über den Grabstätten wölbt.

Über der Grablege der sächsischen Herrscher²⁴ im Freiburger Dom steht Christus als Weltenrichter im Zentrum eines Bildes, das von musizierenden Engeln umgeben ist; diejenigen von ihnen, die, plastisch ausgeformt, auf der Balustrade stehen, halten in ihren Händen lebensgroße Instrumente, die meisten davon funktionstüchtig und gebrauchsfertig – einzigartige Zeugnisse für die Musikpraxis der 1590er Jahre. Inszeniert ist hier, im Jahr 1594, nicht nur irgendeine Musik, die quasi zufällig mit einer Darstellung Christi als Weltenrichter zusammenfällt, sondern ganz konkret wiederum die vierte Stufe der Heilsgeschichte, auf die die hier Begrabenen warten. Kulturgeschichtlich bemerkenswert ist dies auch deshalb, weil noch wenige Jahre zuvor das sächsische Kurfürstenhaus starke Sympathien für den zeitgenössischen Calvinismus hegte; dieser ging davon aus, dass die Musikinstrumente, von denen im Alten Testament die Rede ist, durch das Neue Testament überwunden seien, so dass sie in einer christlichen Glaubensauffassung keinen Platz hätten²⁵. Das, was sich in Freiberg äußert, ist demgegenüber der spezifisch lutherische Gedanke, im Himmel Musik mit Instrumenten erwarten zu dürfen und sie vorab auf die Erde herunterholen zu müssen. Das lässt sich für das Sachsen jener Zeit folglich als theologische Kehrtwendung gegenüber jüngster Vergangenheit beschreiben.

Auch eine Inszenierung wie die im Freiburger Dom war kein Einzelfall. Um 1562/65 wurden in der Dorfkirche von Rynkeby, auf der Ostseite der dänischen Insel Fünen gelegen, Kalkmalereien begonnen (sie wurden nicht vollständig ausgeführt)²⁶. Die Ausmalung der nördlichen Seitenkapelle zeigt zunächst eine Doppeldarstellung Christi: unten den Gekreuzigten, darüber den Weltenrichter; teils ist damit erneut die heilsgeschichtliche Stufenfolge erkennbar, teils erscheint der Weltenrichter als Ensembleleiter – tatsächlich ist auch in vielen Texten immer wieder vom »Himmlischen Capellenmeister« die Rede²⁷.

Direkt um ihn herum sind zwei Personengruppen angeordnet, die eine in den Wolken (das sind folglich Engel), die andere in einer Art Chorgestühl; da die dargestellten Personen klassische Heiligenattribute tragen wie zum Beispiel das Andreaskreuz, lassen sie sich als Erlöste identifizieren. In den weiteren Gewölbefeldern finden sich in großer Zahl musizierende Engel; die Darstellung erscheint damit ähnlich als Kompendium der damaligen Instrumentennutzung wie die jüngere im Freiburger Dom (s. Abbildung 4).

Die Malereien in Rynkeby werden zurückgeführt auf den dänischen Adligen und Reichsrat Erik Hardenberg (um 1529–1604), der das Gebiet, in dem Rynkeby liegt, 1561 erwarb; im Laufe seiner Ausbildung war er einige Zeit Hausgenosse Philipp Melanchthons in Wittenberg gewesen²⁸. So lässt sich

²⁴ Umfassend dokumentiert und eingehend kommentiert in: Eszter Fontana (Hrsg.), *Wenn Engel musizieren: Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Leipzig und Döbel 2/2008.

²⁵ Zur Diskussion vgl. Mithobius (wie Anm. 19), S. 253–258.

²⁶ Dorte Falcon Møller, *Den himmelske lovprisning*, in: Den Iconographiske Post 2 (1971), S. 26–35; Claudia Valder-Knechtges, *Das Engelskonzert von Rynkeby*, in: Concerto 1984, S. 31–42.

²⁷ Pipping (wie Anm. 13), S. 8; analog Frick (wie Anm. 17), S. 200 (»der oberste Capel-meister«). Der Nürnberger Ägidien-Organist Johann Erasmus Kindermann bezeichnet so Gottvater (Christus hingegen als himmlischen Organisten) in den Todesgedanken, die er 1655 an Siegmund von Birken schickte. Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien des 17. Jahrhunderts*, in: MuK 27 (1957), S. 170–181, hier S. 172.

²⁸ Art. *Hardenberg, Erik*, in: Carl F. Bricka (Hrsg.), *Dansk biografisk Lexikon* 7, Kopenhagen 1893, S. 97.

die Verbildlichung dieses Denkens (in Rynkeby und anderswo) in die unmittelbare Reformationszeit zurückverfolgen, und dort schließt sich der Kreis bei einem Zitat, das noch Mithobius 1665 wiedergibt – nach Valentin Friedland (genannt Trotzendorff), der gleichfalls dem Melanchthon-Kreis angehörte²⁹: »Lernet singen, lieben Discipuli, lernet singen, daß ihr dort auch mit singen könnet, wenn ihr werdet in den Himmel kommen, so werden euch die H. Engel heissen zu ihrem Chor treten, daß ihr werdet himmlische Symphonisten werden.«

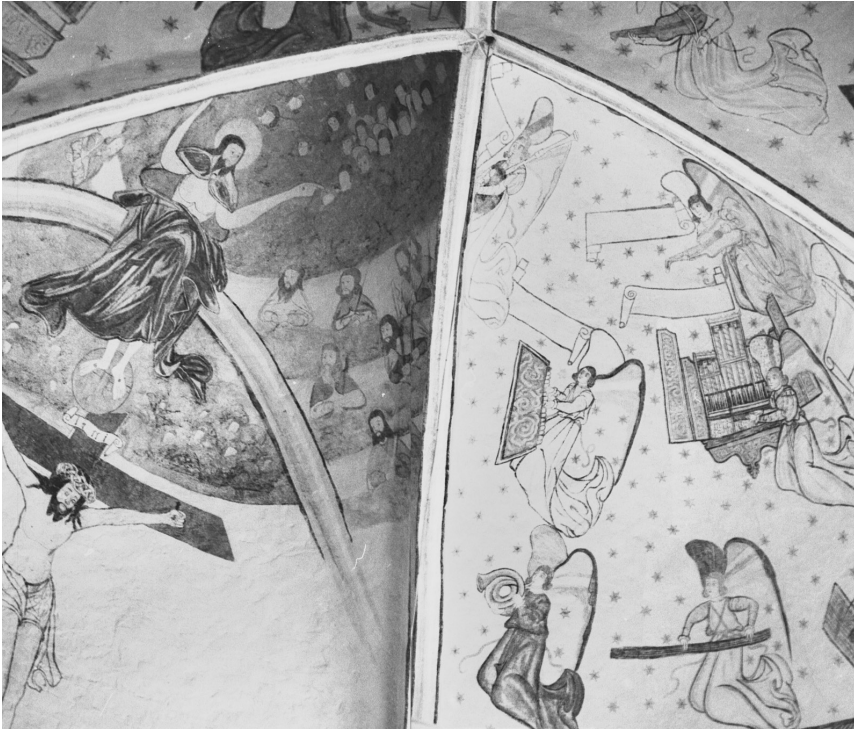


Abbildung 4: Rynkeby (Fünen/Dänemark), Kalkmalereien der Nordkapelle, um 1562/65 (Fotomontage: Ost- und Südgewölbe)

Die einschlägigen Überlegungen spiegeln sich schließlich auch in Bildern, die sich der rein irdischen Glaubenspraxis zuwenden. In Golzwarden in der Wesermarsch, in der Taufkirche des Orgelbauers Arp Schnitger, findet sich an der Orgelepore hierzu ein dreiteiliger Bild- und Textzyklus aus dem Jahr 1701 (s. Abbildung 5). Zu den Worten »Mein Odem GOtt stets preist«, einer Paraphrase der Worte »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn« aus Psalm 150, findet sich sinnigerweise nicht etwa ein Sänger, sondern dessen »organische« Steigerung als Orgel (im Sinne der Instrumentenhinweise dieses Psalms), möglicherweise als Abbild des örtlichen Orgelprospekts³⁰. Die Worte »Mein Klang erfreut den Geist« verweisen auf

²⁹ Mithobius (wie Anm. 19), S. 212 (nach Josua Stegmann); Renner (wie Anm. 8), S. 67 (nach Valerius Herberger).

³⁰ Als Maler wird Johann Christoph Wallzell benannt; vgl. Cornelius H. Edskes u. Harald Vogel, *Arp Schnitger und sein Werk: Bildband mit den erhaltenen Orgeln und Prospekten Arp Schnitgers*, Bremen 2009, S. 74. Die dort gegebene Beschreibung verweist nur auf die Musikszenen, nicht aber auf deren theologische Anliegen und bezieht sich nicht auf die hinzugesetzten Texte.

den direkten irdischen Nutzen der Musik und werden durch die Darstellung des Königs David vor Saul visualisiert. Mit den Worten »Mein Schall aufs Ewig weist« wird schließlich eine vokal-instrumentale Kammermusikszene kommentiert, über der ein himmlisches Musizieren zu sehen ist. Folglich sind in jedem der Bilder Professionelle dargestellt; doch mit dem Possessivpronomen der 1. Person wird klar, dass mit diesem musikalischen Imperativ in der Glaubensübung jeder Betrachter gemeint ist – jeder, der unter diesen Bildern allsonntäglich aus der Kirche herausgeht.



Abbildung 5: Golzwarden (Wesermarsch), Brüstung der Westempore. Johann Christoph Wallzell, 1701

Schluss

Es waren also nicht allein die Musiker und Musiktheoretiker, die (als abgeschlossene Gruppe) das himmlische Musizieren als Legitimation ihrer Tätigkeit proklamierten: Es war die Kirche, die an dieser Musikausrichtung auf das Jenseits ein vitales Interesse hatte. Die kirchlichen Musiker entsprachen folglich in ihrer Berufstätigkeit (lutherischer Auffassung zufolge) den Priestern: als Professionelle, als *primi inter pares* in einer »Musikerschaft aller Gläubigen«. Das lag den sächsischen Kurfürsten nach 1590 ebenso am Herzen wie vermutlich Heinrich Posthumus von Reuß; und das verstanden die Marschenbauern in Møgeltønder noch um 1740.

Ein zentrales Mittel, dieses Denken zu transportieren, ist in diesem Überblick ausgespart: das Kirchenlied selbst, also die musikalische Mindeststufe irdischer Jenseits-Vorbereitung. Nur ein Beispiel sei zitiert, die Schlussstrophe eines Liedes, dessen Text erstmals 1620 bei Christoph Demantius in Freiberg auftaucht:

Freu dich sehr, o meine Seele,
 und vergiss als Not und Qual,
 weil dich nun Christus, dein Herre,
 ruft aus diesem Jammertal.
 Seine Freud und Herrlichkeit
 sollst du sehn in Ewigkeit,
 mit den Engeln jubilieren,
 ewig, ewig triumphieren.

So erfasst der Bogen, der sich schlagen lässt, den gesamten Zeitraum der »großen lutherischen Kirchenmusik«; und da gerade in den beiden postreformatorischen Jahrhunderten mit einer intensiven Kontrolle des kirchlich Möglichen durch die Theologie zu rechnen ist, muss diese Musikkultur sehr weitgehend von den eschatologischen Vorstellungen durchdrungen gewesen sein: nicht nur dann, wenn die Musik Todessehnsucht ausstrahlt, sondern generell, also auch in Bachs Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*, die nur im zweiten Satz mit den wenigen Choral-Textworten »also der Mensch vergehet, sein End, das ist ihm nah« auf ihre Bestimmung verweist. Folglich werden von Bach auch die Psalmworte der Motette auf das Musizieren im Himmel bezogen, das um Klassen schöner ausfallen werde als die Musik auf Erden; ohnehin zwingt die Erlösungstat zum Jubel, nicht zur Trauer.

Einerseits ist die »Rechtfertigung allein aus Gnade« grundlegend für diese Verpflichtung zum gesungenen Gotteslob; andererseits könnte für die gesellschaftliche Bevorzugung der Musik auch eine mittelalterliche Himmelsvorstellung eine Rolle spielen – im Sinne der Musik als einer der Sieben freien Künste. Musik ist demzufolge nicht nur ästhetisches Objekt; sie repräsentiert auch die Proportionen des Weltgefüges, also einen Teil des göttlichen Schöpfungsplans. Wenn nun das Ende aller Zeiten erreicht ist, wäre theoretisch denkbar, dass die musikalischen Proportionen als Bestandteil einer göttlichen Ordnung fortbestehen: Der Himmel als Gefilde der Seligen bleibt ohnehin übrig, möglicherweise also auch sein Aufbau – in dessen musikalischen Gesetzmäßigkeiten. Soweit festzustellen war, reichte aber auch in der Zeit Johannes Keplers oder letztlich Athanasius Kirchers die Argumentation nicht so weit; eher scheint es, als habe die konkrete Idee, dass auch die spekulativ-mathematische Seite der Musik fortbestehe und damit eine Sonderstellung in den Artes Liberales übernehme, außerhalb der theologisch-musiktheoretischen Diskussion gelegen.

Eher rückt die Frage nach den *Adiaphora* neu auf die Tagesordnung. In der Neuenkirchener Orgelpredigt von 1662 kommt Henricus Henrici auf sie zu sprechen und macht deutlich, dass sich der Diskussionsstand verändert hat. Die *Adiaphora* waren demnach mittlerweile zunehmend negativ konnotiert; aber aus ihrer Gruppe waren die gottesdienstlichen Zeremonien herausgelöst worden, die folglich auch gegenüber der Musik als höherwertig galten. Damit war sie mit den alten Zugängen nicht mehr vereinbar, anders als im 16. Jahrhundert: Wer im theoretischen Diskurs den gottesdienstlichen Zeremonien und der Musik gleichermaßen indifferent gegenübersteht, hat auch mit der Vision einer Himmelsmusik weit- aus weniger Probleme als der, der mit den *Adiaphora* brechen will – den Gottesdienst ausgenommen³².

31 Als Abwandlung von Ps. 42 – auch hinsichtlich der Form, die zwischen den Außenstrophen einen ähnlichen Bogen bildet wie zwischen dem 6. und 12. Psalmvers.

32 Daher bemüht auch Mithobius selbst sich um eine Klarstellung (wie Anm. 19, S. 299): »Denn mit den Mitteldingen verhält es sich also: [...] daß, weil sie frey sind, und man sie gebrauchen kan oder nicht: man aber gegen einander hält, welches unter diesen zweyen am nützlichsten, wann sie unterwegen gelassen, oder wann sie gebrauchet werden,

Verglichen mit den Predigten Leysers und Renners wird schließlich deutlich, dass sich jene alten Vorstellungen im nördlichen Deutschland weitaus länger hielten als in Mitteldeutschland. Zusammenhänge mit dortigen geistesgeschichtlichen Wandlungen bedürften einer eigenen Untersuchung: etwa dahingehend, wie weit die jüngeren, theoriegestützten Planspiele um die *Adiaphora* mit der Bewältigung des Dreißigjährigen Krieges zusammenhingen oder auch mit dem Denken, das das Aufkeimen des Pietismus³³ begleitete. Im Bereich der Kirchenmusik blieb anschließend nur noch die Frage nach ihrem irdischen Kunstcharakter übrig – und ob sich dieser in der Kirche auswirken dürfe oder nicht.

und dann sich befindet, daß der Nutze grösser sey, wann man sie brauche, als wann man sie unterwegen lasse, so ist es ie billicher, daß sie gebraucht, als daß sie unterwegen gelassen werden. Nun kan aber aus oberwehten ein ieglicher von der Musica schliessen, daß derselben Übung und Gebrauch weit, weit besser, als derselben Unterlassung sey, derowegen man sie auch lieber befodern als abschaffen muß.«

33 Konkret: Eher waren calvinistische Ideen, wie Großgebauer sie übernahm, Anlass zu veränderten Sichtweisen, als dass diese im lutherisch fundierten Frühpietismus selbst zu suchen wären; vgl. hierzu Bunnens (wie Anm. 19), S. 81 (Arbeitshypothese) und S. 97–99 (10 Thesen) sowie die dazwischen liegende Argumentation. Daher wirkt auch völlig plausibel, wenn der Francke-Schüler Bartholomäus Crassellius 1698 in »Dir, dir, Jehova, will ich singen« den »höhern Chor« als Ort erwähnt, in dem ein neues Psalmensingen an den irdischen Liedgesang anknüpft.

Medien sozialer Distinktion: Funeral- und Gedenkkompositionen des 17. Jahrhunderts im europäischen Vergleich

Peter Schmitz

Das der Ort der letzten Ruhe häufig von der gesellschaftlichen Zugehörigkeit des Verstorbenen abhing, haben verschiedene jüngere Studien gezeigt¹. Demnach verweist die Bestattungstopographie des Kirchhofes auf einen Distinktionsprozess, der in enger Rückkopplung zu sozialen Geltungsansprüchen stand. Daran anknüpfend lässt sich auch über Trauerzeremonien und andere Memorialpraktiken sagen, dass sie zur symbolischen Konstituierung von sozialen Hierarchien beizutragen vermögen². Das Aufbahnen und Einbalsamieren eines verstorbenen Fürsten im Staatsgewande etwa diente nicht nur der öffentlichen Bezeugung des Todesfalles und ermöglichte ein Abschiednehmen vom Regenten, sondern fungierte auch als Zur-Schau-Stellen von Herrschaftsattributen³. Greifbar ist jener Gestus des Ostentativen ferner im Leichenkondukt, der (in öffentlichkeitswirksamer Weise) gesellschaftliche Rangverhältnisse visualisiert⁴. Nicht zuletzt in der sozial- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Hofforschung geht man daher von einer Orientierung an zeitgenössischen Zeremonial- und Gesellschaftsordnungen aus⁵. Tatsächlich ist hier wie dort die Kategorie der Rang- und Standesverhältnisse eine entscheidende. Scheinbar querständig

1 Siehe etwa die einzelnen Beiträge des Sammelbandes *Leben bei den Toten. Kirchhöfe in der ländlichen Gesellschaft der Vormoderne*, hrsg. von Jan Brademann und Werner Freitag, Münster 2007.

2 Siehe zu dem Themenfeld den Band *Ordnung und Distinktion. Praktiken sozialer Repräsentation in der ständischen Gesellschaft*, hrsg. von Marian Füssel und Thomas Weller, Münster 2005; darin vor allem den Beitrag von Thomas Weller, *Das Begräbnis des Bürgermeisters: Städtische Begräbniskultur, Trauerzeremoniell und soziale Repräsentation im frühneuzeitlichen Leipzig*, S. 75–101. Vgl. außerdem die Sammelbände *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Mark Hengerer, Köln u. a. 2005, sowie *Stadtgemeinde und Ständegesellschaft. Formen der Integration und Distinktion in der frühneuzeitlichen Stadt*, hrsg. von Patrick Schmidt und Horst Carl, Berlin 2007.

3 Vgl. Michaela Völkel, *Vom Körperbild zum Erinnerungsbild. Zum Bildgebrauch im fürstlichen Trauerzeremoniell der Frühen Neuzeit*, in: Barbara Stollberg-Rilinger u. Thomas Weißbrich (Hrsg.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Münster 2010, S. 224.

4 Erinnerung sei etwa an den Kondukt für Landgraf Moritz von Hessen. Dieser ist auf einem in der Stolberg'schen Leichenpredigtsammlung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel befindlichen Kupferstich dargestellt. Eine Abbildung und Beschreibung findet sich bei Norbert Bolin, »Sterben ist mein Gewinn« (*Phil 1,21*) – Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock 1550–1750, Kassel 1989 (= Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 5), S. 438 ff.

5 Norbert Elias, der den frühneuzeitlichen Hof als »Interdependenzgeflecht« analysierte, führte bereits aus, dass sich Etikette und Zeremonien innerhalb der Hofkultur derart verselbständigten, dass die eigentliche Handlung – eben zugunsten der Darstellung der Rang- und Machtverhältnisse – nicht selten in den Hintergrund geriet bzw. sinnentleert wurde: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt/Main 5/1990, S. 131, 211. Vgl. auch Franziska Seils, die jene Beobachtung auf höfische Leichenprozessionen übertrug: *Begräbnisbräuche und Trauerzeremonien im Protestantismus des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Günter Fleischhauer u. a. (Hrsg.), *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*, Michaelstein 2001 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 59), S. 145. Zu musikalisch begleiteten Prozessionen siehe Gregory Scott Johnston, »Unterm Geleut aller Glocken«: *Die Klangwelt*

dazu verhält sich die Idee der Gleichmachung durch den Tod, wie sie etwa im Sujet des Totentanzes⁶ verschiedentlich begegnet: Ob reich oder arm, so die Botschaft hier, der Tod macht keine Unterschiede zwischen den Menschen. Als gälte es, jener »einebnende[n] Macht des Todes« entgegenzuwirken, diente das Begräbnis in der Frühen Neuzeit nicht selten der – mit dem Historiker Thomas Weller gesprochen – »ostentativen Prachtentfaltung zum Zweck sozialer Distinktion«⁷. Bei der Betrachtung einzelner Funeralien sind jedoch auch konfessionsbedingte Unterschiede hinsichtlich des Todesverständnisses sowie dynamische Prozesse innerhalb der ständischen Gesellschaft zu bedenken⁸. Und dennoch: Im Funeralbrauchtum werden dezidierte Statusbegründungen und Repräsentationsbedürfnisse manifest, die auch einem »Konkurrenz- und Legitimitätsdruck innerhalb der Eliten«⁹ geschuldet sind. Gleiches gilt für postfunerale Zeremonien. Eine Verschränkung aus individueller *ars moriendi* und einer auf Repräsentation bedachten Funktionalisierung des Totengedenkens wird etwa an den aufwendig beschrifteten und verzierten Sarkophagen der Reuß-Familie deutlich¹⁰. Auszumachen ist das Bemühen, den sozialen Rang in das rechte Licht zu rücken, aber auch in Trauerritualen von städtischen Eliten wie Bürgermeistern oder Universitätsrektoren.

Mit Blick auf die unteren Sozialschichten ist wiederholt eine Vorbildwirkung des adeligen und großbürgerlichen Sterbebrauchtums vermutet worden¹¹. Hier war die Praxis freilich besonders strengen (noch zu präzisierenden) Reglementierungen unterworfen. »Unstandesgemäße« Trauerrituale mussten jedenfalls wiederholt durch sogenannte Aufwands- und Luxusordnungen eingedämmt werden. In einer Klage des Leipziger Rates aus dem Jahr 1642 wurden beispielsweise die übermäßige Ausschmückung des Trauerhauses sowie die Trauerkleidung¹² der Diensthofen moniert. Konkret heißt es:

[...] mit schwerem Unmuth [...] erfahren, daß etliche Leute bey Bestattung der Leichenbegängnisse abermals eine neue Pracht auffbrachten und nicht allein bey dem Trauerhause die Stuben, Fenster, Saale und Treppen mit schwarzem Tuche oder Boy bekleidet, sondern daß auch sehr viel paar Trawerleute mit Visiren vnd Binden hinter der Leiche gefolget, wie auch ein absonder-

bei Leichenzügen und Begräbnissen der deutschen protestantischen Kirche des 17. Jahrhunderts, in: Ingeborg Stein (Hrsg.), *Diesseits- und Jenseitsvorstellungen im 17. Jahrhundert*, Jena 1996, S. 47–52.

6 Hier wird die ständische Hierarchie zwar aufgegriffen, jedoch zugleich infrage gestellt. Mit Blick auf Niklaus Manuels berühmten Totentanz (um 1516/20) sprach Christian Kiening (*Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, München 2003, S. 48) vom »Panoptikum der zeitgenössischen städtischen Elite, eine Repräsentation, in der Macht und Ohnmacht, Würde und Entwürdigung, Souveränität und Fragilität zusammentrafen«.

7 Weller (wie Anm. 2), S. 76.

8 Eine Ordnungslogik, welche primär auf stratifikatorischer Differenzierung beruht, ist nicht unumstritten. Insbesondere der Systemtheoretiker Niklas Luhmann hat in der Frühen Neuzeit, die er als Übergangsepoche begreift, diesbezügliche Aushöhlungsprozesse ausgemacht: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* 2, Frankfurt/Main 1997, S. 678–743. Rainer Bayreuther zufolge (*Sterben und Musik im frühen 17. Jahrhundert*, in: *Historical Social Research* 30, 2005, S. 228) war »in der Frühen Neuzeit ein dezidiert nach sozialen Schichten graduiertes Bestattungswesen eher die Ausnahme«.

9 Philipp Zitzlsperger, Art. *Grabmal*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 4 (2006), Sp. 1062.

10 Siehe die Abbildungen der Sarkophage in: Bernhard Mai u. Emil Rosian, *Die Restaurierung der Sarkophage der Reussen jüngere Linie*, in: Stein (wie Anm. 5), S. 262–275.

11 Vgl. etwa Peter Assion, *Sterben nach tradierten Mustern. Leichenpredigten als Quelle für die volkstümliche Brauchtumsforschung*, in: Rudolf Lenz (Hrsg.), *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften* 3, Marburg 1985, S. 235.

12 Vgl. zu diesem Themenfeld die kulturgeschichtliche Studie von Natascha N. Hofer, *Schwermut und Schönheit. Als die Menschen Trauer trugen*, Düsseldorf 2010.

licher Diener hinter dem Leichen=Wagen mit einem Trawerhabit ausgestattet dahergegangen, da doch dergleichen Ceremonien denenselben Standespersonen durchaus nicht gebühren.¹³

Die (vorgebliche) Notwendigkeit der Regulierung des zunehmend maßlos werdenden Begräbniswesens wurde u. a. wie folgt begründet:

Schon vorher hatte man in den vierziger Jahren [des 17. Jahrhunderts], also gerade in der Zeit, wo Leipzig von den Schweden am härtesten bedrückt wurde, bemerken müssen, daß plötzlich ein neuer Luxus bei den Begräbnissen eingerissen war. Da wurden die Zimmer schwarz ausgeschlagen, und es wurde mit schwarzen Stoffen und Schleiern, spitzenbesetzten Sterbekitteln, vergoldeten und versilberten Kränzen, goldenen Kreuzen und Engeln eine große Verschwendung getrieben. Der Rat verbietet das und wendet sich auch gegen die Sitte, das Andenken des Gestorbenen in einem Gedichte zu feiern; das habe alles Maß überschritten, indem dergleichen Carmina auch auf solche Leute gedichtet und gedruckt würden, von denen gar nicht viel zu sagen, geschweige denn zu dichten sei. Das solle hinfort ohne das Vorwissen und die Einwilligung des Rats nicht mehr geschehen.¹⁴

Gegenstand des Anstoßes war auch die Leichenpredigt, welche nach Meinung des Leipziger Rates »beim gewöhnlichen Handwerksmann oder bei dessen Familienmitgliedern in Wegfall zu kommen« habe. Unter Berufung auf den Generalartikel 15 der Sächsischen Kirchenordnung machte auch das geistliche Ministerium in Leipzig am 4. März 1653 eine Eingabe¹⁵. In der Nachahmung von Trauerritualen und -sitten sozial höher gestellter Personen wird das Bedürfnis nach Repräsentation im Totengedenken besonders deutlich. Mithin avancierte das Trauerzeremoniell gleichsam zum Gradmesser sozialer Geltungsansprüche von Verstorbenen respektive deren Hinterbliebenen. Der Aspekt der Perpetuierung jener Ansprüche über den Tod hinaus verbindet Begräbniszeremonien mit anderen Formen der Memoria wie Monumenten, Epitaphen und Stiftungen¹⁶.

Der »soziale Zeichencharakter«¹⁷ von Leichenbegängnissen erschöpft sich aber nicht im Fokus auf den Verstorbenen und dessen Angehörige. Gewiss wird man die Anwesenheit ranghoher Trauergäste in erster Linie als Wertschätzung für den Beerdigten interpretieren, doch bot sich ja auch dem Geladenen seinerseits die Möglichkeit – je nach Position im Geleit –, den eigenen sozialen Rang symbolisch herauszustellen¹⁸. Mit seinem Erscheinen akzeptierte er freilich die verfügte oder vom Ausrichter intendierte

13 E. E. Raths der Stadt Leipzig *Anderweite Erinnerung über vorige renovirte Ordnung die Begräbnisse vnd Kleidung betreffende* [...], Leipzig 1642, Stadtarchiv Leipzig Tit. LXII H, Nr. 16, fol. 75', zitiert nach: Thomas Weller, *Theatrum Praecedentiae. Zeremonieller Rang und gesellschaftliche Ordnung in der frühneuzeitlichen Stadt: Leipzig 1500–1800*, Darmstadt 2006, S. 234. Die Leipziger Kleiderordnung (*Des Raths zu Leipzig Ordnung wegen der Tracht und Kleidung*, Leipzig 1634) unterschied hierarchisch »Raths-Personen, Fürnehme Bürger und Handelsleute, Gemeine Bürger, Kramer, Handwercksleute, Gesellen, Dienstboten«.

14 Ernst Kroker, *Leipziger Kleiderordnungen*, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung der Vaterländischen Sprache und Kultur 10 (1912), S. 71 f.

15 Paul Benndorf, *Die Entwicklung des Begräbniswesens in Leipzig bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Stadtgeschichte*, in: Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung (Nr. 11), 14. März 1908, S. 50.

16 Vgl. dazu Weller (wie Anm. 2), S. 76, und Otto Gerhard Oexle (Hrsg.), *Memoria als Kultur*, in: ders. (Hrsg.), *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, S. 9–78.

17 Weller (wie Anm. 13), S. 238.

18 Ebd.

Hierarchiefolge. Diesbezügliche Rangstreitigkeiten und Präzedenzkonflikte spiegeln die gesellschaftliche Relevanz wider und unterstreichen zugleich den öffentlichen Charakter von Begräbnissen in der Frühen Neuzeit¹⁹. Die Frage, ob man ihnen deshalb jedwedes Private absprechen muss, dürfte zu verneinen sein. Individuelle Trauerbekundung und Inszenierung gesellschaftlicher Ordnungen sind Kategorien, die sich nicht zwangsläufig ausschließen müssen. Nicht zu verschweigen ist überdies die z. T. heftige zeitgenössische »Kritik an Prunk und Demonstrationsgehebe«²⁰ sowie die im späten 17. Jahrhundert in bürgerlichen, aber auch adligen Kreisen auszumachende Tendenz, schlichte Begräbnisse zu bevorzugen, was mitunter auch den Verzicht auf Musik zur Folge hatte. Das Bedürfnis nach Schlichtheit der Leichenbegängnisse wird – einhergehend mit »ostentativer Demut«²¹ – nun zur prägenden Signatur.

Im Folgenden wäre zu prüfen, inwiefern das Potential der Begräbnis- und Memorialforschung auch für musikalische Zusammenhänge nutzbar zu machen ist. In das Zentrum meiner Überlegungen möchte ich Funeral- und Gedenkkompositionen des 17. Jahrhunderts stellen und diese nach spezifischen Funktionalisierungsebenen befragen. Dabei werde ich mich um eine europäische und damit konfessionsübergreifende Perspektive bemühen. Konkret wird auf Werke mitteldeutscher, österreichischer und englischer Provenienz einzugehen sein.

Zum Leichensingen in Leipzig

Beginnen wir mit einem lokalen Fallbeispiel für den mitteldeutsch-protestantischen Raum, der Stadt Leipzig²². Als Komponisten von Funeralmusiken, die häufig als Beigaben von Leichenpredigten überliefert sind, treten hier insbesondere die Thomaskantoren Sethus Calvisius, Johann Hermann Schein, Tobias Michael, Sebastian Knüpfer und Johann Schelle, aber auch Georg Edelman d. J., Adam Krieger, Werner Fabricius und Johann Rosenmüller in Erscheinung. Die infrage stehenden Werke wurden u. a. zum Geleit in das letzte »Schlaffkammerlein«²³ bzw. »Ruhebettlein«²⁴, zur »bezeigung väterlicher Condolentz«²⁵ sowie zum »immergruenenden Nach-Ruhm« und »Christlichen Troste«²⁶ komponiert. Mitunter verweist

19 Ebd., S. 230.

20 Seils (wie Anm. 5), S. 145.

21 Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München 12/2009, S. 412.

22 Siehe zu diesem ersten Abschnitt ausführlicher meinen Aufsatz *Funeralkompositionen im sozialstrukturellen Kontext. Zu einigen Werken von Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts*, in: Volker Kalisch (Hrsg.), *Musik – Tod – Alltag*. Bericht über die Tagung Düsseldorf 23.–25. September 2010 (Druck in Vorbereitung).

23 Vgl. Johann Rosenmüller, *Melodia / Auff Begehren Des [...] Herrn Johann Ernst Bosen / Bürgers und Handelsmann allhier / Als dessen [...] Frau Regina / geborne Wincklerin / Den 25. Martii Anno 1654. ihren seligen Abschied von dieser Welt genommen / und den 9. dieses in ihr Schlaffkammerlein getragen wurde / zu der überschickten Ode M. Christoff Lambergers gesetzt*, Leipzig 1654.

24 Vgl. Johann Rosenmüller, *Melodia, Welche bey Volckreicher Leichenbestattung Des Weiland WolEhrenvesten / Großachtbarn und Hochgelahrten Herrn Polycarpi Wirthens / berühmten Jcti und Professoris Publici, [...] Als welcher am 27. Septemb. durch ein zwar plötzliches / doch sanfft und seliges Ableiben entseelet / und den 1. Octobris drauff zu seinem Ruhebettlein in die Pauliner Kirchen begleitet worden. Zu der / überschickten Ode Johann Georg Schochs eilfertig aufgesetzt*, Leipzig 1654.

25 Vgl. Georg Engelmann, *Letztes EhrenGedächtnis / Welches dem Erbarn und gelahrten Georgio Ernesto Engelmanen / Als derselbe nach Gottes Willen dem 14. Aprilis dieses 1659. Jahres in Anruffung seines Erlösers Christi Jesu [...] entschlief / und dem 18. dieses darauff in sein Rubekammerlein eingesencket wurde / in der Churfürstl. Sächs. LandSchulPforte / bey der Naumburg / Zu bezeigung väterlicher Condolentz / auch ihm selbst und andern Leidtragenden Freunden und Anverwandten / zu Trost mit nachfolgenden Liede erweisen wollen [...]*, Freiberg 1659.

man auf den Titelblättern auch darauf, die Beisetzung habe »mit ansehnlicher Begleitung«²⁷, also mit einer Vielzahl an Trauergästen stattgefunden. Das Gattungsspektrum reicht von schlichten, homorhythmischen Kantionalsätzen bis hin zu elaborierten Begräbnismotetten. Vereinzelt begegnen auch Madrigale²⁸ und Sterbekantaten²⁹. Das Leichensingen selbst wurde traditionell den Thomasschülern übertragen, was nicht zuletzt aus finanziellen Gründen von großer Wichtigkeit war, und zwar sowohl für die Institution der Thomasschule als auch für seine Alumnus³⁰. Noch Johann Sebastian Bach betonte jenen ökonomischen Aspekt in einem vielzitierten Brief an seinen Schulfreund Georg Erdmann, in dem er ausführte, sein Gehalt belaufe sich auf 700 Taler, sollten aber mehr Leichen hinzukommen, »so steigen auch nach *proportion* die *accidentia*; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen auch solche [...]«³¹.

Wiederholt ist durch den meist am frühen Nachmittag stattfindenden Singedienst der Unterricht in Mitleidenschaft gezogen worden. Der Thomaskantor Tobias Michael jedenfalls erklärte nach halbjähriger Tätigkeit 1631, er habe »propter funera fast noch keine Syntaxstunde in seiner Tertia gehabt«³². Insbesondere im Winter griff das Leichensingen zudem die Gesundheit der Schüler an³³. Diesbezügliche Informationen lassen sich u. a. den detailreichen Aufzeichnungen des Rektors der Thomasschule, Jakob Thomasius, entnehmen³⁴. Seine Berichte bestätigen die gesellschaftlichen Differenzierungen und zere-

26 Vgl. Johann Schelle, *Als Die Edle/HochEhr- und Tugendreiche Frau Elisabeth/geborne Weißin [...] Johann Jacob Käßens/weitberühmten HandelsHerrns allhier seligen Eheliebste in ihr Rubekaemmerlein gebracht wurde: Zu immergruenenden Nach-Ruhm/Am Tage ihrer Beerdigung den 15. Septembr. 1684 [...] auffgerichtete/sollte der Seliguerstorbenen Leichen-Text dem [...] Witber/als Einem besondern Liebhaber der Music zum Christlichen Troste componieren [...]*, [o. O.] 1687.

27 Vgl. Werner Fabricius, *Letzte Ebrerbietung/Welche Dem [...] Herrn Johanni Benedicto Carpzovio, Der Heiligen Schrift Doctori, [...] Als derselbe [...] den 22. Octobris des 1657. Jahres [...] entschlaffen/und hernach den 28. dieses/mit ansehnlicher Begleitung in seine Ruhbestadt versetzt ward [...] erweisen wollen*, Leipzig 1657.

28 Vgl. Adam Krieger, *Irrdische Eitelkeit und Himlische Frewde Bey Leichbestattung Des [...] Hn. Valtin Braunens auff Podelwitz/J. U. Candid. Welcher den 21. Semptembr. Ao. 1659. Im 27. Jahr seines Alters. Jehne verlassen und Dieser theilhaftig worden Einander entgegen gesetzt und in ein Madrigal verfasset [...]*, Leipzig 1659.

29 Z. B. Sebastian Knüpfers »Ach Herr, laß deine lieben Engelein«. Aufführungen von Sterbekantaten hat man sich aber nicht während der eigentlichen Begräbnisfeierlichkeiten (hier war der Gebrauch von Instrumenten untersagt), sondern erst im Rahmen von Gedächtnisfeiern vorzustellen.

30 Einschränkungen erfuhr diese Praxis freilich in besonderen Zeiten der Not, namentlich während des Dreißigjährigen Krieges. Zur prekären finanziellen Situation der Handelsstadt während jener Kriegsjahre siehe Ernst Kroker, *Der finanzielle Zusammenbruch der Stadt Leipzig im Dreißigjährigen Krieg*, Leipzig 1923; zu den konkreten Verhältnissen an der Thomaskirche und -schule ebd. S. 21 ff.

31 Bachs Brief an Erdmann in Danzig, Leipzig, 28. Oktober 1730, in: Werner Neumann u. Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1963 (= Bach-Dokumente 1), Nr. 23, S. 67–70.

32 Rudolf Wüstmann, *Musikgeschichte Leipzigs 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1908, S. 98. Auch Arnold Schering bezeichnete das Leichensingen ob der terminlichen Unberechenbarkeit als eines der »größten Hemmnisse geregelter Schulpflege«: *Musikgeschichte Leipzigs 3: Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 52.

33 Vgl. dazu Stefan Altner, *Sethus Calvisius, das Thomaskantorat und die Thomasschule um 1600. Zum 450. Geburtstag von Sethus Calvisius »Astronomus, Chronicus, Musicus, Poeta«*, in: Gesine Schröder (Hrsg.), *Tempus musicae – tempus mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius*, Hildesheim u. a. 2008, S. 1–18, hier S. 12 ff.

34 Richard Sachse (Hrsg.), *Acta Nicolaitana et Thomana. Aufzeichnungen von Jakob Thomasius während seines Rektorates an der Nikolai- und Thomasschule zu Leipzig (1670–1684)*, Leipzig 1912. Von Thomasius stammt auch folgender Ausspruch: »Multum temporis illis scholaribus auferunt funera, cantiones in templis, in nuptiis, opera alia.« Zitiert nach Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs 2: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 77. Bezogen auf die finanzielle

moniiellen Normierungen – etwa in einen Funus maximum, medium und minimum – und entsprechen zeitgenössischen Verordnungen³⁵. So unterschied die Schulordnung der Thomasschule aus dem Jahr 1634 zwischen vier Leichenbegängnissen: In einer ersten Kategorie sang der gesamte »coetus scholasticus«, in der zweiten Kategorie die sogenannte große halbe Schule (also die drei ersten Klassen und die Quintaner), in der dritten Kategorie die kleine halbe Schule (bestehend aus Primanern und Tertianern oder wechselweise Sekundanern und Quartanern), in der vierten Kategorie nur die Viertelschule³⁶. Lediglich die Chöre der ersten und zweiten Kategorie wurden vom Kantor geleitet, die beiden übrigen unterstanden dem »baccalaureus funerum«³⁷. Diese Struktur ging sinnfälligerweise einher mit abgestuften Gebührensätzen³⁸.

Wem aber stand welches Begräbnis zu und wie verhielt es sich mit dem musikalischen Repertoire? Auch hier lassen sich gemäß der gesellschaftlichen Zugehörigkeit Staffellungen ausmachen: Wolfgang Reich hat in seiner quellenreichen Dissertation bereits zeigen können, dass bei »Prunkbegräbnissen für Ratsmitglieder, Professoren und sonstigen Würdenträgern« die ganze Schule sang; »vornehme Bürger hatten Anspruch auf das Geleit der ›Großen halben Schule‹; die »Kleine halbe Schule« [...] besorgte die Begräbnisse der kleineren Bürger«; für Arme und Andersgläubige »blieb nurmehr die Viertelschule«³⁹. Deutlich anders gelagert war der Fall bei Fürsten, Adeligen, Universitätsrektoren sowie Rektoren der Thomasschule: Sie hatten sich nicht in jenes Regelwerk einzugliedern⁴⁰. Generell untersagt war indes der Gebrauch von Instrumenten; es wurde also (im Gegensatz etwa zu Hochzeitsfeierlichkeiten) nur a cappella musiziert⁴¹. Kaum verwunderlich erscheint es, dass der Aufwand bei einem Begräbnis der ersten Kategorie deutlich größer war als bei einer Bestattung der vierten Abteilung. So sangen bei Standespersonen die Alumnen nicht nur Sterbechoräle während der Prozession vom Haus bis zur Kirche, sondern figurierten bereits vor der Tür des Trauerhauses⁴². Der »Zeichencharakter« von derart zeremoniell durchformten und normierten Handlungen ist nicht von der Hand zu weisen. Die Historikerin Barbara Stollberg-Rilinger schrieb dazu:

Einträglichkeit meinte Thomasius, manche Eltern würden ihre Kinder nur in die Thomasschule schicken, »damit sie der Leichengelder genießen mögen« (ebd., S. 78).

35 Dabei handelt es sich keineswegs um ein Leipziger Spezifikum. Zu den Verhältnissen im norddeutschen Raum vgl. Joachim Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*, Kassel u. a. 1995 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43), S. 223–242.

36 Vgl. Richard Sachse, *Das Tagebuch des Rektors Jakob Thomasius*, in: Abhandlung zu dem Jahresberichte des Thomasgymnasiums in Leipzig über das Schuljahr 1895/1896, Leipzig 1896, S. 4 f.

37 Zu den Bezügen des Kantors und des »baccalaureus funerum« durch den Begräbnisdienst siehe Fred Hamel, *Die Leipziger Funera. Zur Kulturgeschichte der Begräbnismusik*, in: SMZ 88 (1948), S. 89.

38 Zu den Gebühren für das Jahr 1677 siehe Schering (wie Anm. 34), S. 78. Vgl. auch die detailliertere Ordnung aus der Zeit um 1740 bei Schering (wie Anm. 32), S. 53.

39 Wolfgang Reich, *Die deutschen gedruckten Leichenpredigten des 17. Jahrhunderts als musikalische Quelle*, Diss. phil. (mschr.) Leipzig 1962, S. 72.

40 Vgl. Bolin (wie Anm. 4), S. 39. Vor dem Hintergrund jenes gestaffelten Systems mag ein Tagebucheintrag des Jakob Thomasius überraschen, wonach im Jahr 1680 bei einer Hinrichtung in Leipzig dem zur Enthauptung Verurteilten zahlreiche Buss- und Sterbelieder gesungen wurden. Paarweise schritten die Alumnen der Thomasschule auf dem Rathausplatz vor dem »armen Sünder« her – er hatte ein Stück Leinwand gestohlen –, mithin wurde ihm bei aller Degradierung doch nicht jenes (zugegebenermaßen skurril anmutende) musikalische Geleit verwehrt. Vgl. dazu Sachse (wie Anm. 36), S. 14 f.

41 Vgl. Hamel (wie Anm. 37), S. 91, und Reich (wie Anm. 39), S. 119.

42 Zum genauen Ablauf siehe Hamel (wie Anm. 37), S. 88 ff., und Bolin (wie Anm. 4), S. 39.

Wie eine eigentliche Sprache kann man auch das Zeremoniell aus zwei Perspektiven betrachten: zum einen als festes Regelwerk, sozusagen eine Grammatik, mit einem festen Wortschatz einzelner Zeichen (in Begriffen der Zeichentheorie: eine *langue*), zum anderen aber auch als dynamisches Geflecht einzelner aufeinander bezogener, konkreter Akte (*parole*), bei denen die einzelnen Zeichen ihre Bedeutung erst aus ihrer Beziehung zueinander gewinnen.⁴³

Im Hinblick auf das Repertoire griff man bei Grabliedern zumeist auf die verbreiteten Cantional- bzw. Gesangbücher der Zeit (Johann Hermann Schein u. a.) zurück. Die Ausführung des weithin homophonen Chorsatzes war auch beim Schreiten des Trauerkondukts realisierbar. Bei kunstvollerer Figuralmusik bediente man sich hingegen klassischer Anthologien wie dem berühmten *Florilegium portense* (1603/1621) des Schulpfortaer Kantors Erhard Bodenschatz⁴⁴. Musikalisch wurde nämlich in strenger Observanz aufsteigend unterschieden zwischen 1. Bußliedern, 2. Sterbeliedern bzw. -chorälen und 3. Motetten. Ganz pauschal lässt sich festhalten, dass der städtischen Elite polyphone Begräbnismusik vorbehalten war⁴⁵. Bei deren Darbietung stand dem Kantor bekanntlich der berühmte »Motettentaler« zu. Im Gegensatz dazu erklangen bei Begräbnissen der vierten Kategorie lediglich schlichte, homorhythmische Bußlieder wie »Aus tiefer Not«, »Allein zu dir, Herr Jesu Christ« oder »Erbarm dich mein, o Herre Gott«⁴⁶. Und auch die Qualität der Darbietung hat man sich hier offenbar nicht sonderlich hoch vorzustellen. Arnold Schering jedenfalls – dessen monumentale Arbeit zur *Musikgeschichte Leipzigs* in jüngster Zeit manche Kritik⁴⁷ erfahren hat – führte dazu aus:

Daß die »Incipienten«, die jüngsten Schüler der Anstalt, denen diese minderen Leichen anvertraut waren, mit ihrem Geschrei nichts weniger als erbaulich wirkten, ist gewiß, zumal berichtet wird, daß bei derlei Gassensingen unglaublich geeilt wurde, angeblich weil die Sargträger eilten, um ihrer Last bald ledig zu werden.⁴⁸

Vor dem Hintergrund virulenter religiöser Spannungen sind ferner die Begräbnisse von Nicht-Lutheranern in Leipzig von Interesse. Es wurde ja bereits gesagt, dass Andersgläubigen eigentlich nur ein Begräbnis der vierten Kategorie zustand. Nicht immer wurde dies jedoch auch entsprechend gehandhabt. Als etwa ein calvinistischer Geistlicher ein Begräbnis mit einer kleinen halben Schule, also der dritten Kategorie,

43 Barbara Stollberg-Rilinger, *Hofzeremoniell als Zeichensystem. Zum Stand der Forschung*, in: Juliane Riepe (Hrsg.), *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg*, Schneverdingen 2003 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 8), S. 21.

44 Für Begräbnisse wählte man beispielsweise Hans Leo Hasslers »Si bona suscepimus«, ein »Nunc dimittis« von Annibale Stabile sowie einen »Media vita«-Satz von Jacobus Gallus. Vgl. dazu Otto Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Leipzig 1928, S. 116.

45 Vgl. Stephen Rose, *Schein's occasional music and the social order in 1620s Leipzig*, in: EMH 23 (2004), S. 253–284, hier S. 265.

46 Vgl. Sachse (wie Anm. 34), S. 124 (p. 163). Thomasius berichtet, dass viele gebräuchliche Bußlieder in einem 1576 in Leipzig gedruckten Büchlein zusammengestellt waren (Sachse, wie Anm. 36, S. 5). In der dritten Kategorie waren angesehene Sterbechoräle wie »Freu dich sehr, o meine Seele«, »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr« oder »Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht« vorgesehen.

47 Michael Maul bemängelt etwa die »wenig transparente Darstellungsweise im zweiten Band: *Musikpflege in der Paulinerkirche im 17. Jahrhundert bis hin zur Einführung des »neuen Gottesdienstes« (1710)*, in: Eszter Fontana (Hrsg.), *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig. Studien anlässlich des Jubiläums*, Wettin 2010, S. 33–53, hier S. 33.

48 Schering (wie Anm. 34), S. 79.

erhielt, löste dies heftige innerstädtische Diskussionen aus⁴⁹. Mithin kann festgehalten werden, dass das kategoriale Denken im Hinblick auf Begräbniszeremonien nicht nur durch den sozialen Status, sondern eben auch durch die konfessionelle Zugehörigkeit bestimmt wurde. Zeichnete sich eine ungleiche Handhabung ab oder wurden die skizzierten Ordnungen gar ganz außer Acht gelassen, regte sich nicht selten Unmut in der Bevölkerung⁵⁰. Derartige Aufweichungen – indem etwa auch bei sogenannten »geringen Leichen« aktuellere Sterbelieder gesungen wurden – fanden aber auch auf Seiten der Thomasschule wenig Zuspruch; hier fürchtete man freilich zuvorderst um die Akzidenzien. So jedenfalls liest sich eine überlieferte Äußerung des Thomaskantors Sebastian Knüpfer:

[...] so die alten bußlieder bey solchen leichen abgeschaffet vnd an deren stadt neue sterbelieder, wie bey größeren leichen angeordnet würden, so würden viel leut, so itzo die ihrigen der sterbelieder halben mit größeren begengnissen begraben ließen, vmb vermeidung der vnkosten kleinere wehlen, dadurch so wol Schul alß Kirchendienern ein ziemliches an accidentibus abgehen würde.⁵¹

Das soeben Konturierte bezog sich freilich nur auf Begräbnisse, in denen auf bereits existente Werke zurückgegriffen wurde. Vor dem Hintergrund des für das Luthertum so wichtigen Aspektes der Sterbevorbereitung überrascht es indes nicht, dass man insbesondere in Kreisen der Obrigkeit und des gehobenen Bürgertums häufig darauf bedacht war, noch zu Lebzeiten für die musikalische Ausgestaltung des eigenen Begräbnisses Sorge zu tragen und individuelle Funeralkompositionen in Auftrag zu geben. Die dabei bevorzugten Gattungen lassen jedoch schwerlich Rückschlüsse auf den sozialen Status der Verstorbenen zu. Nicht selten haben die besagten Kompositionen einen selbst erwählten Text zur Grundlage. In welchem Verhältnis die Textwahl zu den vorherrschenden theologischen Todesverständnissen stand, kann in diesem Rahmen nicht detailliert erörtert werden. Bedenken wir aber, dass an der Theologischen Fakultät in Leipzig mit Valentin Alberti, Cornelius Becker, Johann Hülsemann, Hieronymus Kromayer, Johannes Olearius, Adam Rechenberg und Zacharias Schilter führende Theologen der Zeit lehrten⁵². Entsprechende Rückwirkungen sind folglich anzunehmen. Thomaskantor Sebastian Knüpfer studierte etwa bei dem ebenfalls in Leipzig wirkenden Philosophen und lutherischen Theologen Johann Adam Scherzer. Eine der dringlichen Aufgaben zukünftiger Forschungen wäre es somit, jenem stofflichen Verhältnis noch präziser nachzuspüren. Zieht man nämlich in Betracht, dass Theologen wie Johann Hülsemann und Polycarp Leyser zahlreiche Leichenpredigten verfassten, in denen sich auch Musikbeigaben befinden, so wird die angedeutete Reflexivität nur noch deutlicher. Zum stofflichen Gehalt von

49 Sachse (wie Anm. 34), S. 124–125 (p. 163–164). Mit Blick auf Katholiken war es in Leipzig im Übrigen üblich, sogenannte »ehrliche Bestattungen« mit der kleinen halben Schule zu bewilligen. Vgl. dazu Albrecht Kirchoff, *Geschichte der reformierten Gemeinde in Leipzig*, Leipzig 1874, S. 21.

50 Jenes ausgeprägte Bewusstsein für soziale Zugehörigkeiten findet eine Parallele in den oben besprochenen, verbreiteten Kleiderordnungen der Zeit.

51 Zitiert nach Sachse (wie Anm. 34), S. 125 f. (p. 164). Diesen und anderen Einwänden zum Trotz wurde Knüpfer vom regierenden Bürgermeister Paul Wagner angewiesen, den Ratsbeschluss durchzuführen und auch den »baccalaureus funerum« Georg Schmid entsprechend zu instruieren.

52 Vgl. Andreas Gößner, *Personelle Struktur und Nachwuchsrekrutierung an der Theologischen Fakultät Leipzig im 17. Jahrhundert. Mit einem Quellenanhang zu den theologischen Promotionen zwischen 1601 und 1701*, in: ders. (Hrsg.), *Die Theologische Fakultät der Universität Leipzig. Personen, Profile und Perspektiven aus sechs Jahrhunderten Fakultätsgeschichte*, Leipzig 2005, S. 72–161.

Sterbe- und Begräbnisliedern sei mit zugegebenermaßen heuristischer Trennschärfe wenigstens auf drei Typisierungen hingewiesen:

Theologisch-semantic können Sterbelieder idealtypisch in drei Bereiche gegliedert werden: Sie handeln vom Diesseits (Bedingungen menschlicher Existenz, »Welt«), von der »Vermittlung« (Soteriologie; katholisch: Fürbitte der Heiligen, Läuterungsort) und vom Jenseits (Gericht, Himmel, Hölle).⁵³

Damit ist angedeutet, dass Funeralkompositionen des 17. Jahrhunderts gleichsam in einem »Geflecht von Sinnbezügen« zu sehen sind⁵⁴. Zumeist als »Gelegenheitswerke« rubriziert, galten sie vor allem den Kantoren als wichtige Zusatzeinkünfte. Dabei ist die pejorative Färbung des Wortes »Gelegenheit« mit Blick auf jenen Repertoirebestand durchaus unangebracht. Im Sinne einer einfachen Kausalkette kann oftmals von der Quantität der Werke auch auf die jeweilige zeitgenössische Reputation der Komponisten geschlossen werden (eingedenk freilich historischer Gegebenheiten wie des Dreißigjährigen Krieg, der angeordneten Landestrauer 1656/57 im Zuge des Todes Johann Georgs I.⁵⁵ oder des Pestjahres 1680).

Zwischen Prachtentfaltung und meditativer Verinnerlichung: Gedenkkompositionen in Salzburg und Wien

Das Gattungsspektrum von Funeral- und Gedenkkompositionen stellt sich im katholischen Raum bekanntlich deutlich anderes dar als in den protestantischen Ländern, was nicht zuletzt auf unterschiedliche theologische Todesvorstellungen zurückzuführen ist. Während Luther das System der fürbittenden Handlungen für die abgelebte Seele heftig kritisierte und auch die Lehre vom Purgatorium mit Vehemenz ablehnte, wird im Katholizismus die Möglichkeit der Einflussnahme auf die verstorbenen Seelen grundsätzlich eingeräumt⁵⁶. Greifbar ist dies insbesondere im Requiem, der innerhalb des katholischen Trauerkultus' zentralen (liturgisch eingebundenen) musikalischen Gattung. Unser Ansatz, die Werke in ihren sozial determinierten Funktionsrahmen zu stellen, erweist sich auch hier als ergiebig. Denn nicht zuletzt in der höfisch-katholischen Sphäre wurden Zeremoniell und Etikette durch ein minutiöses Regelwerk, das vornehmlich unter dem Verdikt der posthumen Ehrbezeugung stand, festgeschrieben. Musikalische Realisierung fand dies meist durch ein besonders aufwendiges klangliches Dekor (und zwar im angesprochenen Sinne von »Prachtentfaltung und Unterstreichung des Repräsentativen«⁵⁷). Als prominentes Beispiel hierfür kann – wie Werner Jaksch gezeigt hat – das für den gegenreformatorischen Salzburger Hof komponierte 15-stimmige *Requiem* von Heinrich Ignaz Franz Biber gelten, das sich durch seine spezifische Besetzungstopik (mit Streichern, Holz- und Blechbläsern) auszeichnet. Freilich könnte man auch Gegen-

53 Michael Fischer u. Rebecca Schmidt, »*Mein Testament soll seyn am End.*« *Sterbe- und Begräbnislieder zwischen 1500 und 2000*, Münster u. New York 2005 (= Volksliedstudien 6), S. 12.

54 Vgl. zu dieser Einschätzung Joachim Kremer, *Die Funeralkomposition im Zeichen des Wandels: Zu Kompositionen von Johann Mattheson (1756–64) und Christian Gottfried Telonius (1794)*, in: Torsten Fischer u. Thomas Riis (Hrsg.), *Tod und Trauer. Todeswahrnehmung und Traueritten in Nordeuropa*, Kiel 2006, S. 209–226, hier S. 210 f.

55 Vgl. dazu Michael Maul, *Die musikalischen Ereignisse anlässlich der Erbhuldigung von Johann Georg II. (1657). Ein Beitrag zur Rekonstruktion von Leipziger Festmusiken im 17. Jahrhundert*, in: SJB 28 (2006), S. 93 ff.

56 Vgl. zu diesem Thema ausführlich Bolin (wie Anm. 4), S. 48–85.

57 Werner Jaksch, *Heinrich Ignaz Franz Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse*, München 1977 (= Beiträge zur Musikforschung 5), S. 65.

beispiele wie etwa Johann Caspar Kerlls *Missa pro defunctis* in F anführen. Hier verweist bereits die Besetzung für fünf Singstimmen, drei Violen und Basso continuo auf einen introvertierten, ja devoten Grundcharakter der Komposition, die Kerll bezeichnenderweise seinem eigenen Andenken widmete.

Nicht zu verschweigen sind für den katholischen Raum aber auch jene rein instrumentalen (außerliturgischen) Gedenkkompositionen, die auf eine ganz andere, nämlich deutlich intimere Vortragsituation abzielen. Zu denken wäre mit Blick auf die Habsburger Herrscher vor allem an Johann Jakob Frobergers Lamentationen auf den Tod von Ferdinand III. und dessen ältestem Sohn, dem designierten Nachfolger Ferdinand IV. Neben buchstaben- und zahlensymbolischen Elementen – die Gedenkmusik für Ferdinand III. (FbWV 633) schwankt zwischen F-Dur und f-Moll, die Lamentation endet mit einer dreimaligen Repetition des Tones *f* – unterstreichen mitunter auch allegorische Randzeichnungen in den Prachthandschriften den persönlichen Huldigungscharakter. Im *Libro Quarto* von 1656 (einem Dedikationsexemplar für Ferdinand III.) findet sich die Trauermusik für dessen im Alter von nur 21 Jahren verstorbenen Sohn (FbWV 612). Die Illustrationen durch Johann Friedrich Sautter korrespondieren unmittelbar mit der musikalischen Faktur: So sind am oberen linken Rand des Autographes zwei Putten, gestützt auf Grabsteine und umgeben von Trauerweiden, in Szene gesetzt⁵⁸. Im Zentrum findet sich das Vanitassymbol der verrinnenden Sanduhr. Das Lamento selbst, das eine Partita eröffnet, endet in reinem C-Dur mit einem Tonleiteraufstieg über drei Oktaven hinweg. Das evozierte Bild einer Himmelsleiter respektive eines Aufstiegs der Seele wird durch die (in das Notat übergehende) bildliche Darstellung der Putten inmitten von stilisierten Wolken sinnfällig nachvollzogen. Und auch die nachfolgenden Sätze der Partita sind durch Trauerflor, Blumenbukett, rauchende Urne, Kreuz und Lorbeerkranz entsprechend illustriert bzw. symbolisiert.

Auch das Streicherlamento – erneut auf den kunstsinnigen, selbst komponierenden Kaiser Ferdinand III. – aus der Feder des Violinisten Johann Heinrich Schmelzer, der in verschiedenen Positionen an der Hofkapelle in Wien tätig war, bis er ein Jahr vor seinem Tod zum Hofkapellmeister bestellt wurde, ist in den skizzieren Kontext der instrumentalen freien Trauermusiken zu stellen. Hier freilich trägt die Komposition bereits deutlich programmatische Züge; ersichtlich vor allem an einem mit »Todtenglockh« überschriebenen und entsprechend rhythmisierten Abschnitt⁵⁹. Innerhalb des katholischen Totengedenkens kommt der außerliturgischen Instrumentalmusik – und zwar insbesondere in der französischen Tombeaux-Tradition – also große Bedeutung zu⁶⁰. Sozialgeschichtlich ist hier – mit Werner Braun gesprochen – ein dezidierter Unterschied zu den vokalen Funeralkompositionen des Protestantismus hervorzuheben:

Die Adressaten sind nicht die zuhörenden Hinterbliebenen, sondern Kollegen und Kenner, die das notierte Denkmal selbst zu musizieren verstehen. Diese Professionalität in der Reihe Autor – Titelperson – Zielgruppe erinnert an die frankoflämischen Nänien, denen jedoch wiederum der Zug ins Private fehlt.⁶¹

58 Eine Abbildung findet sich u. a. in: Johann Jacob Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke 2: Libro Quarto (1656), Libro di Capricci e Ricercate (ca. 1658)*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 1995, S. XXXVIII. Vgl. darin auch Rampes Bemerkungen zu den Illustrationen auf S. XIV.

59 T. 30 ff. Vgl. Johann Heinrich Schmelzer, *Duodena selectarum sonatarum (1659). Werke handschriftlicher Überlieferung*, hrsg. von Erich Schenk, Graz u. Wien 1963 (= DTÖ 105), darin das *Lamento sopra la morte Ferdinandi III a tre*, S. 104–110.

60 Vgl. zu diesem Themenfeld u. a. Clemens Goldberg, *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert*, Laaber 1987 (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 14).

61 Werner Braun, Art. *Trauermusik*, in: MGG2, Sachteil 9 (1998), Sp. 757.

Tatsächlich ist bei den angesprochenen Kompositionen neben dem oftmals meditativen Charakter der Aspekt der Memoria entscheidend. Die Nennung des Herrschernamens im Werktitel evoziert ja den Toten als Person, wodurch der memoriale Funktionsrahmen deutlich gemacht ist. Repräsentative Implikationen werden (wiederum mit Blick auf Frobergers berühmte Prachthandschriften) insbesondere auf der symbolischen Ebene des Notats und der Illustration manifest. Der Prachtkodex überdauert gewissermaßen den begrenzten Zeitraum des Erklingens und wird zum musikalischen Erinnerungsbild. Das solchermaßen generierte Potential der Musik ist innerhalb der Herrschermemoria von großer Symbolkraft.

Zur musikalischen Memoria in England

Abschließend sei mit John Coprario alias John Cooper ein englischer Komponist in den Blick genommen, in dessen Œuvre zwei memoriale Werke herausragen: die Sammlungen *Funeral Teares* (1606) und *Songs of Mourning* (1613)⁶². Dass in der Anglikanischen Kirche mit dem *Book of Common Prayer*⁶³ als zentralem Agendenwerk und ab 1611 mit der King-James-Bibel⁶⁴ wiederum spezifische rituelle Funeral-Traditionen vorherrschten, kann im gegebenen Rahmen nicht weiter erörtert werden. Vielmehr sei der Aspekt der musikalischen Memoria etwas genauer beleuchtet. 1606, anlässlich des Todes von Charles Blount, des ersten Earl of Devonshire und achten Baron Mountjoy, entstanden jene mit *Funeral Teares* überschriebenen sieben Lautenlieder, von denen laut Titelblatt sechs für Diskant, Laute und Bassgambe sowie einer optionalen Alt-Partie komponiert wurden; die siebte Threnodie ist in Form eines »Dialogue« für zwei Singstimmen gesetzt. Der Verstorbene war einer der führenden englischen Staatsmänner seiner Zeit⁶⁵; seine im darauf folgenden Jahr verblichene Ehefrau Penelope Rich war mütterlicherseits eine Cousine (zweiten Grades) der englischen Königin Elisabeth I. und ob ihrer vielgerühmten Schönheit Inspiration für zahlreiche Dichter⁶⁶ und Komponisten⁶⁷. Die Beziehung der beiden galt aufgrund diverser Umstände (wie der vorherigen Ehe Penelopes mit Robert Rich) als skandalumwittert. Dass John Coprario – die italianisierte Form seines Namens wird auf eine allerdings nicht belegte Italienreise zurückgeführt – dem Earl musikalisch huldigte, mag auf seine gehobene Anstellung in Diensten von Sir Robert Cecil, Earl of Salisbury, zurückzuführen sein⁶⁸.

Der Publikation der *Funeral Teares* ist neben einem 84-zeiligen, elegischen Memorial (»In honourable memory of the Right noble the Earl of Devonshire, late deceased.«) ein mit »To the Ayre« über-

62 Vgl. Christopher Morrongiello, *A study of John Coprario's Funeral Teares (1606) and Songs of Mourning (1613)*, Diss. phil. Oxford 1993.

63 Nachdem Heinrich VIII. die Loslösung der englischen Kirche von Rom und sich selbst zu ihrem Oberhaupt erklärt hatte, stellte Thomas Cranmer, Erzbischof von Canterbury, 1547 das *Book of Common Prayer* zusammen. 1549 erschien die erste Ausgabe, 1552, 1559, 1604 und 1662 folgten teils erheblich überarbeitete Fassungen.

64 Gemeint ist die erste Ausgabe der englischsprachigen Übersetzung im Auftrag König Jakobs I.; freilich existierten bereits im 16. Jahrhundert Übersetzungen (etwa von William Tyndale und Myles Coverdale).

65 Während seiner letzten sechs Lebensjahre war er Vizekönig von Irland.

66 Philip Sidney, Richard Barnfield, Bartholomew Yong, John Davies of Hereford, Henry Constable u. a.

67 Charles Tessier widmete ihr sein *Premier livre de chansons*, John Dowland gedachte ihr mit *My Lady Rich's Galliard*.

68 Nachweislich wirkte er in Hatfield House (Hertfordshire) und Salisbury House (Strand, London). Zur Biographie des Komponisten siehe genauer Richard Charteris, *John Coprario. A Thematic Catalogue of His Music. With a Biographical Introduction*, New York 1977, S. 1–34. Coprario hielt sich im Jahr 1613 wohl auch am Hof von Landgraf Moritz von Hessen-Kassel auf. Eine Begegnung mit Heinrich Schütz ist durchaus denkbar.

schriebenes und von Coprario signiertes emphatisches Sonnet vorangestellt, welches auch auf die Witwe, die selbst Sängerin und Lautenistin war, anspielt:

[...] Goe hear her sing these farewels; thou wilt weepe, And moulesse euer in thy regions sleepe. Sing Lady, sing thy Deu'nshires funerals, And charme the Ayre with thy delighthfull voice, Let lighter spirits grace their Madrigals, Sorrow doth in the saddest notes rioyce.⁶⁹

Nach Meinung Christopher Morrongiello sind auch die eigentlichen Lieder im Sinne einer intimen Ansprache der Witwe an den Verstorbenen konzipiert⁷⁰. So ist der Name Mountjoys in allen Stücken in Form eines Wortspiels präsent (»joy« etc.), der Abwesende mithin gegenwärtig. Während die ersten drei Lieder in C-Dur notiert sind, dominiert in den übrigen Stücken die Moll-Sphäre (a-Moll, g-Moll). Textlich wie musikalisch ist in den *Funeral Teares* die Seelenwelt des Melancholischen auszumachen – ein Hang, der auch dem Verstorbenen nachgesagt wurde. Die Melancholie, nicht nur ein facettenreicher Topos im musikalischen Schaffen John Dowlands und Gegenstand von Robert Burtons gedankenreicher Abhandlung *Die Anatomie der Melancholie* (1621), kann gleichsam als eine prägende Signatur der englischen Kultur- und Sozialgeschichte des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts gelten. Coprarios ausgesprochen deklamatorischer Kompositionsstil unterscheidet sich dabei durchaus von der Manier seiner Zeitgenossen. Die elegisch-expressive Faktur der *Funeral Teares* verweist auf einen dezidierten Subjektivitätsbezug. Kraft der Musik erfolgt eine individuelle Traueransprache.

Auch bei dem zweiten Memorialwerk, den *Songs of Mourning* (1613), gedenkt Coprario einer illustren Persönlichkeit: nämlich des 1612 im Alter von nur 18 Jahren an den Folgen einer Typhuserkrankung verstorbenen Henry Frederick Stuart, Prince of Wales⁷¹. Der Tod des ältesten (sehr kunst- und musikliebenden) Sohnes von Jakob I. löste eine tiefe nationale Bestürzung aus. Zahlreiche Dichter und Komponisten huldigten dem designierten Thronfolger mit Elegien, Epitaphen und Liedern⁷². Die Texte zu Coprarios (wiederum sieben) Trauerliedern stammen von Thomas Campion. Interessanterweise trägt jedes der Lieder eine eigene Widmung:

- | | | |
|----|-------------------------|--|
| 1. | O Grief | To the most sacred King James |
| 2. | Tis now dead night | To the most sacred Queen Anne |
| 3. | Fortune an Glory | To the most high and mighty Prince Charles |
| 4. | So parted you | To the most princely and virtuous, the Lady Elizabeth |
| 5. | How like a golden dream | To the most illustrious and mighty Frederick the fifth,
Count Palatine of the Rhine |
| 6. | When pale famine | To the most disconsolate Great Britain |
| 7. | O poor distracted world | To the World |

69 Zitiert nach Morrongiello (wie Anm. 62), S. 14–15; ebenfalls abgedruckt in: John Coprario, *Funeral Teares* (1606), *Songs of Mourning* (1613), *The Masque of Squires* (1614), hrsg. von Gerald Hendrie und Thurston Dart, London 1959 (= *The English Lute-Songs* 17).

70 Zum ersten Lied (»Oft thou hast«) schreibt er etwa (wie Anm. 62, S. 23): »Coprario's first song is written in retrospect: Penelope reflects on the time when Mountjoy listened to her singing with a »greedie eare«. Now after his death the only songs she will sing are those of sorrow.« Siehe insbesondere Morrongiello's Interpretation des finalen Dialogue (»Foe of mankind«, S. 49 ff).

71 Daher folgte Jakob I. auch sein jüngerer Sohn Karl I. als Thronfolger.

72 Vgl. zu diesem Themenfeld Vincent Duckles, *The English Musical Elegy of the Late Renaissance*, in: Jan LaRue (Hrsg.), *Aspects of medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, London 1967, S. 134–153; Dennis Kay,

Die Dedikationen scheinen gleichsam einem diplomatischen Protokoll zu folgen: Nach der Königsfamilie (King, Queen, Bruder Charles und Schwester Elizabeth) wird auch Friedrich V., Kurfürst von der Pfalz und späterer sogenannter Winterkönig, angeführt (er hatte im Publikationsjahr der *Songs of Mourning*, 1613, Prinzessin Elisabeth Stuart geheiratet⁷³); sodann richten sich Lied Nr. 6 an die Bevölkerung Großbritanniens, Lied Nr. 7 gar an die ganze Welt. Damit ist angedeutet, dass die politischen und – wie am letzten Liedtext ersichtlich – auch religiösen Implikationen hier im Vordergrund stehen. Mit der Anlage geht zudem eine jeweils individuelle Reflexion bzw. Kondolenz einher. Musikalische Realisierung findet dies in einer erneut intim-versunkenen und doch affektbetonten Klanglichkeit. Gerade die Verknüpfung der politisch aufgeladenen Traueransprache, die fraglos auch identitätsbegründende Funktionen erfüllt, mit dem semantischen Feld der Melancholie ist bezeichnend für die Sammlung. Folglich wird die Trauermusik zum Träger einer vielfältig kodierten Memoria.

*

Aus den unterschiedlichen Beispielen ist zu schließen, dass der Zusammenhang von musikalischer Memoria und sozialem Stand offenbar fest im gesellschaftlichen Bewusstsein des 17. Jahrhunderts verankert war.

Im protestantischen Leichensingen erfährt die Musik – ein zunächst ja primär klingendes Medium – eine szenische Ausweitung, die eine weitere semantische Ebene erschließt. Zur dynamischen Erfassung der Klangwelt des Leichensingens empfiehlt es sich daher, die jeweiligen Kompositionen nicht nur als isolierte Kunstzeugnisse zu behandeln, sondern als Bestandteile einer sozialen und ästhetischen Begräbniskulturpraxis aufzufassen, in der die auditive, visuelle, mithin auch symbolische Wahrnehmung bedeutsam ist: Glockengeläut, Trauerkleidung, Prozessionshierarchien etc. Mit der angesprochenen stratifikatorischen Differenzierung geht z. T. auch das weitgefächerte Gattungsspektrum (Kantionalsatz, Motette etc.) einher. Gleichwohl birgt das Deutungsmuster die Gefahr der verkürzten Anwendung. Daher sei bedacht, dass oftmals gerade der zwischen repräsentativer und ideeller Wertigkeit changierende Charakter von Begräbniskompositionen entscheidend ist. Auch entziehen sich viele Werke in ihrer kompositorischen Faktur sowie mit Blick auf ihren stofflichen Gehalt einer starren Rubrizierung.

In der instrumentalen Gedenkmusik wird (abhängig von der Quellenüberlieferung) die enge Verflechtung von elitärer Öffentlichkeit (qua Vortragssituation) und symbolischer Überhöhung (mittels Notat respektive Illustration) evident. Damit sind Trauermusiken in Prachtkodizes durchaus in einen verbindenden Kontext zu Funeralinsignien bei Herrscherbegräbnissen zu stellen. Auf ideeller wie repräsentativer Ebene fungieren sodann die besprochenen Lautenlieder englischer Provenienz. Hier – so war aus dem skizzenhaft Dargelegten zu resümieren – trägt der musikalische Memorialakt häufig Züge des Melancholischen und zugleich Klangschrönen. Folglich können wir ebenfalls konstatieren, dass Trauermusiken (eingedenk aller dargelegten Funktionalisierungen) auch und in besonderem Maße sensorischen Bedürfnissen zu genügen haben.

Melodious Tears. The English Funeral Elegy from Spenser to Milton, Oxford 1990; Donna M. di Grazia, *Funerall Teares or Dolefull Songes? Reconsidering Historical Connections and Musical Resemblances in Early English 'Absalom' Settings*, in: *ML* 90 (2009), S. 555–598.

73 Coprario war in die Feierlichkeiten insofern involviert, als er zu diesem Anlass zwei Masques schrieb.

Echos in und um »Dafne«*

Bettina Varwig

Der verlorene Notentext zu Heinrich Schütz' Pastoral drama *Dafne* ist eine der denkwürdigsten Leerstellen in der Musikgeschichte des frühen 17. Jahrhunderts. Seit Johann Christoph Gottsched das Stück 1757 zum »ersten deutschen Singspiel« erklärte¹ und Gottfried Wilhelm Fink 1834 seine Wiederentdeckung zu einer Aufgabe von nationaler Bedeutung erhob², haben sich immer weitläufigere Spekulationen um das Werk gesammelt. Diese reichen von der Frage, wie das ursprüngliche italienische Textbuch in die Hände von Schütz und seinem Textdichter Martin Opitz gelangt sein könnte³, bis hin zur mutmaßlichen Größe der Bühne⁴, auf der das Stück am 13. April 1627 bei der Torgauer Hochzeit der sächsischen Prinzessin Sophie Eleonore mit Georg II. von Hessen »musicaliter agirt« wurde⁵. Letztlich zielen fast alle diese Hypothesen auf die Beantwortung einer Hauptfrage ab, nämlich ob das Werk als erste deutsche Oper zu gelten habe oder nicht; oder, anders gefragt, ob es eine wie auch immer geartete rezitativische Schreibweise enthielt. Die meisten Historiker des 19. und 20. Jahrhunderts haben diese Frage eindeutig bejaht. Wolfram Steude hat sie in einem Beitrag von 1991 mit einigen schlagenden Argumenten verneint⁶. Kürzlich hat Elisabeth Rothmund wieder ein vorsichtiges »ja« ausgesprochen, in einer Monographie, die sich hauptsächlich mit Schütz' deutscher Identität und seinen daraus erwachsenden kulturpatriotischen Bestrebungen beschäftigt⁷.

Mein eigenes Interesse gilt weniger dem Problemkreis der *Dafne* als spezifisch deutschem Unterfangen oder ihrem umstrittenen Status als Ausgangspunkt einer nationalen Operntadition. Irmgard Scheitler kommt in einem vor kurzem erschienenen Aufsatz zu dem treffenden Schluss, die erhaltenen Quellen seien »einfach zu dürftig, um aus ihnen tragfähige Schlüsse zu ziehen«⁸. In diesem Sinne wird hier

* Dieser Beitrag stützt sich in weiten Teilen auf Materialien aus meinem Buch *Histories of Heinrich Schütz* (Cambridge 2011).

1 Johann Christoph Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst*, Leipzig 1757–1765, Faks. Hildesheim 1970, Bd. 1, S. 185.

2 Gottfried Wilhelm Fink, *Nothwendige Beweise für die Sicherstellung der ersten teutschen Oper*, in: *AmZ* 36 (1834), Sp. 837–839.

3 Fürstenau, S. 98.

4 Rudolf Mielsch-Hainichen, *Dafne, die erste deutsche Oper: Zum 300jährigen Jubiläum der deutschen Oper*, in: *Die Musik* 19 (1927), S. 586–591, hier S. 587.

5 Fürstenau, S. 98.

6 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179. Siehe auch Jörg-Ulrich Fechner, *Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627 – Überlegungen im Hinblick auf die »Dafne«-Oper von Schütz und Opitz*, in: *SJb* 10 (1988), S. 5–29.

7 Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik – »Zum Auffnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm«*, Bern 2004.

8 Irmgard Scheitler, *Martin Opitz und Heinrich Schütz: Dafne – ein Schauspiel*, in: *AfMw* 68 (2011), S. 205–226, das Zitat S. 209.

von dem Versuch abgesehen, eine genaue Bestimmung der Art und Menge der musikalischen Elemente im Gesamtkonzept der *Dafne* vorzunehmen. Stattdessen geht mein Ansatz von einem bestimmten Moment des Dramas aus, anhand dessen der kulturgeschichtliche Ort des Werks innerhalb der europäischen Literaturszene jener Zeit näher beleuchtet werden soll. Es handelt sich um die Echoszene, die den ersten Akt eröffnet.

Die einzige noch erhaltene Quelle zu *Dafne* ist bekanntlich das Libretto von Opitz, das zunächst 1627 und nochmals 1629 gedruckt wurde und eine Übersetzung des gleichnamigen Dramas von Ottavio Rinuccini darstellt. Der Hauptteil des Werks erzählt die Geschichte der Nymphe Dafne, wie sie in Ovids *Metamorphosen* erscheint: Die schöne Dafne flieht vor den Liebesbezeugungen Apollos und wird endlich von ihrem Vater, dem Flussgott Peneus, in einen Lorbeerbaum verwandelt, um ihre Jungfräulichkeit zu bewahren. Der erste Akt in Rinuccinis und Opitz' Text verarbeitet allerdings die vorausgehende Ovid'sche Fabel, in der der Sonnengott den delphischen Python erlegt. Dieser Mythos ist hier dramatisiert als Begegnung einer Gruppe von Hirten mit einem blutrünstigen Schlangenmonster, vor dem sie durch göttliches Eingreifen gerettet werden. Der *deus ex machina*, der diese Heldentat vollbringt, erscheint den Hirten zunächst in Form eines Echos.

Umb diesen Waldt unnd Schatten haben wir
 Bißher gesehn das Blutgetränckte Thier. Echo: Hier.
 Wie daß ich jetzundt sicher bin?
 Ists weg/ ists anderßwo dann hin? Echo: hin.
 Ich weiß nicht wie ich doch diß Abenther deute.
 Kömpt es inkünfftig auch noch wieder für uns Leute? Echo: heute.
 Ach! ach! wer dann tröstet mich
 Wann das Thier lesset sehen sich? Echo: Ich.
 Wer bist du welcher mir verheischt so grosse Wonne/
 O bester Trost den je beschieden hat die Sonne. Echo. Die Sonne.
 Bist du der Gott aus Delos welcher sich
 Mir zeigen wil? O Sonne/ hör ich dich? Echo: Ich dich.
 Du du hast pfeil' und Krafft; drumb stewart der gewalt
 Der grimmen Bestien / O Phebu / alsobaldt. Echo: baldt.⁹

Im Anschluss betritt Apollo leibhaftig die Bühne, tötet die Bestie und erlöst dadurch die arkadische Gemeinschaft von der »Pest der Erden«¹⁰. Eine Frankfurter Ausgabe der *Metamorphosen* von 1631 enthält eine damals weit verbreitete Abbildung der Szene, die das Geschehen lebendig vor Augen führt (s. Abbildung 1).

Die Szene ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich für das Bemühen, das Drama als künstlerisches Produkt des frühen 17. Jahrhunderts näher zu deuten. Ob Schütz diese Textstelle vertont hat, ist in keiner Weise festzustellen; Eberhard Möller mutmaßt zwar, es könnte der Fall gewesen sein¹¹, aber Scheitler weist darauf hin, dass zahlreiche Echoszenen damals in rein literarischer Form vorlagen, ohne dass eine musikalische Begleitung dazu erwartet worden wäre¹². Jedoch waren innerhalb einer »Sing-Comödie« wie

9 Martin Opitz, *Deutscher Poematum Anderer Theil*, Breslau 1629, S. 211–237, das Zitat S. 218–219.

10 Ebd., 219.

11 Eberhard Möller, *Heinrich Schütz und Martin Opitz*, in: *Studien zur Musikgeschichte*, hrsg. von der Technischen Universität Chemnitz / Zwickau 1994, S. 1–14.

12 Scheitler (wie Anm. 8), S. 224.



Abbildung 1: P. Ovidii *Metamorphosis*, Oder: *Wunderbarliche vnd seltzame Beschreibung/ von der Menschen/Thieren/vnd anderer Creatures Veränderung*, Frankfurt/Main 1631, S. 22 (SLUB Sammlungen u. Deutsche Fotothek: Lit. Rom. A. 576)

Dafne gewisse musikalische Assoziationen durchaus naheliegend¹³. Sowohl für den Komponisten als auch für seine Hörer war die Erscheinung des Echos in eine Konstellation von möglichen musikalischen Bezugspunkten eingebunden, die sowohl Echoeffekte in Schütz' eigenen Werken als auch in denen seiner Zeitgenossen umfassten. Noch bedeutsamer allerdings ist die anhaltende Faszination der Idee des Echos in der gesamten europäischen Literatur der Zeit, wodurch Schütz' *Dafne* in einen vielschichtigen, allegorisch reichen Traditionszusammenhang eingeordnet werden kann. Angesichts der erheblichen religiösen und naturwissenschaftlichen Umbrüche in der Zeit um 1600 warf das Phänomen des Echos eine Vielzahl dringlicher Fragen auf, unter anderem die nach der Rolle der klassischen Mythologie in einem (fragmentierten) christlichen Weltbild oder nach der Fähigkeit der Musik, die Distanz zwischen der irdischen und göttlichen Sphäre zu überbrücken – in einer nachreformatorischen Welt, in der diese göttliche Sphäre zunehmend im Rückzug begriffen schien.

Aus dem Bisherigen wird ersichtlich, dass sich der hier verfolgte Ansatz zumindest teilweise nicht dem Vorwurf entziehen kann, die Tradition des mehr oder weniger fundierten Spekulierens über *Dafne* einfach fortzusetzen. Jedoch verschiebt sich der Hauptakzent von den imaginären Qualitäten des Werkes auf die Rezeption durch seine Zuhörer, die, wenn auch ebenso wenig fassbar in ihren individuellen Reaktionen, in ihrem kollektiven Erwartungshorizont durch Bezug auf einen erweiterten Kreis von Primärquellen genauer bestimmt werden können. Jörg Jochen Berns erinnert mit Recht daran, dass »Echopoesie keine stille, keine lautlos zu rezipierende Poesie ist, sondern hallend-klagende, die klang-

13 Fürstenau (wie Anm. 3).

dynamisch zu intonieren ist«¹⁴. Diese Einsicht führt zu weiteren Überlegungen, wie diese klingende Erscheinung bei ihren Hörern aufgenommen wurde und welche Bedeutungen und Assoziationen sie mit sich brachte. Durch die Rekonstruktion dieser möglichen Bedeutungsfelder innerhalb eines historisch definierten Erwartungshorizonts kann Schütz' *Dafne* in ein dichtes Netzwerk von musikalischen, literarischen und religiösen Entwicklungen im deutschen und europäischen Kulturraum eingeordnet werden.

*

Echo ist Klang – reiner Klang. Im dritten Buch von Ovids *Metamorphosen* wird die Nymphe Echo von der Göttin Juno für ihre Geschwätzigkeit dadurch bestraft, dass Juno ihr das selbstständige Sprachvermögen raubt und sie nur noch die Stimmen anderer bruchstückhaft wiedergeben lässt. In einer weiteren Fabel verliebt sich Echo in den hübschen Jüngling Narcissus, der aber von seinem eigenen Spiegelbild so gebannt ist, dass er die Nymphe zurückweist; jene schwindet in ihrer Trauer soweit dahin, dass zuletzt nur noch ihre Stimme übrig bleibt. Andere antike Quellen enthalten abweichende Berichte: Bei Macrobius etwa erscheint Echo als Gattin des Hirtengottes Pan und fungiert in dieser Rolle als Symbol der himmlischen Harmonie; auch hier nehmen die klingenden, sogar musikalischen Qualitäten eine zentrale Stellung ein¹⁵.

Beide Überlieferungsstränge – John Hollander nennt sie den lyrischen (bei Macrobius) und den satirischen (bei Ovid)¹⁶ – finden sich in der vielfältigen Renaissanceliteratur wieder, die den Topos des Echos aufnahm. Natalis Comes' *Mythologiae*, eine der Hauptquellen für die Antikenrezeption des 16. Jahrhunderts, erwähnt sowohl Echos unglückliche Liebe zu Narcissus als auch ihre eheliche Verbindung mit Pan¹⁷. Der locus classicus für die humanistische Wiedergeburt der Echofigur in der italienischen Dichtung ist Guarinis Schauspiel *Il Pastor fido* (1590), ein Werk, das die Idee des Echos fest in die Fiktion des antiken Arkadiens einbindet. Da sich die körperlose Nymphe generell in Höhlen, Schluchten und Wäldern aufhielt, konnte sie zu einem charakteristischen Bestandteil der pastoralen Fantasiewelt werden, die so viele Dichter jener Zeit in ihren Bann zog. Im französischen Sprachraum schuf Nicolas de Montreux mit seinem mehrbändigen Schäferroman *Bergeries de Juliette* (1585–1598) ein Parallelwerk, das selbstverständlich auch eine Echoszene enthielt; in England folgte in den 1590er Jahren Philip Sidneys *The Countess of Pembroke's Arcadia*. Diese Schriften wurden vor allem in höfischen Kreisen in ganz Europa eifrig rezipiert. Dem deutschen Literaten Statius Ackermann zufolge lag der Reiz der Pastoraliteratur vor allem darin, dass sie ihren Lesern einen »wahren / unbetrügelichen Spiegel des menschlichen Weltlebens« lieferte¹⁸. Die Schäferwelt fungierte somit als Allegorie des damaligen Weltgeschehens und der guten Sitten, während die reale Welt selbst als eine große »Tragicomoedia« verstanden wurde¹⁹. Laut Moritz Fürstenau war auch Schütz' *Dafne* als ebensolche konzipiert: eine »pastorale Tragicomoedie«²⁰.

14 Jörg Jochen Berns, *Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit*, in: ders. u. Hanno Möbius (Hrsg.), *Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie*, Marburg 1990, S. 67–82, das Zitat S. 74.

15 Vgl. Ferdinand van Ingen, *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der frühen Neuzeit*, Amsterdam 2002 (= Mededelingen van de Afdeling Letterkunde, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, N. R. 65,2), S. 5–7.

16 John Hollander, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley 1981, S. 12.

17 Natalis Comes, *Mythologiae, sive Explicationis fabularum Libri decem*, Genf 1612, S. 452 u. 1000.

18 Statius Ackermann, *Pastor fido Oder Die allerschönste Tragicomoedia. Der Getreue Hürte genant*, Schleusingen 1636, Widmung.

Ackermanns deutsche Übersetzung des *Pastor fido* (1636) – die zweite nach der von Eilger Mannlich aus dem Jahr 1619 – ist nur eine von vielen Quellen für die Verbreitung der Echotopik auch in der deutschsprachigen Dichtung des 17. Jahrhunderts²¹. Zahlreiche Ausgaben von Comus und Ovid wurden von deutschen Verlegern publiziert, entweder im lateinischen Original oder in übersetzten Versionen, wie die oben genannte Ausgabe der *Metamorphosen* von 1631²². Opitz' *Dafne*-Libretto setzt eindeutig die Kenntnis der Ovid'schen Fabeln voraus, denn der Verweis auf den Narcissus-Mythos im Schlusschor des zweiten Akts nennt keine Namen und ist so gerafft, dass nur Eingeweihte ihn verstehen konnten:

Unser Hertze muß sich krencken /
 Unsre Sinnen sind betrübt /
 Wann wir an den Jüngling dencken
 Der sich in sich selbst verliebt;
 Der verlohr die Menschenart /
 Und zu einer Blumen ward.

Aller schönen Nymfen Hertzen
 Brannten gegen jhm für Pein,
 Aber er ließ jhre schmerzen
 Ohne Trost und Hoffnung sein.
 Zwar sehr groß war seine ziehr /
 Doch der Hochmuth gieng jhr für.

Eine starb im Liebesorden /
 Gar zu tieff durch jhn versehrt /
 Die hernach ein Schall ist worden
 Den man nach uns ruffen hört.²³

Neben Guarinis Schauspiel erschien 1636 auch der Roman von Montreux in einer deutschen Übertragung.²⁴ Die Echostelle in diesem Werk diente Martin Opitz unzweifelhaft als Vorlage für sein berühmtes Echogedicht *Diß Ort mit Bäumen gantz umbgeben*, das drei Jahre vor der *Dafne*-Aufführung veröffentlicht wurde²⁵. Viele dieser Übersetzungs- und Adaptionenprojekte entstanden im Zuge der von Rothmund diskutierten Suche nach einer »eigenen, muttersprachlichen Kultur«, die in Opitz' *Buch von*

19 Vgl. z. B. Johann Ludwig Gottfried, *Historische Chronica: oder Beschreibung der führnehmsten Geschichten so sich von Anfang der Welt biß auff vnser zeyten zugetragen*, 4 Bde., Frankfurt / Main 1630, Bd. 1, Vorrede.

20 Fürstenau (wie Anm. 3).

21 Eilger Mannlich, *Pastor Fido. Ein sehr schön, lustige vnd nützliche Tragico Comoedia*, Mühlhausen 1619. Guarinis Text war auch im italienischen Original in Deutschland verbreitet; vgl. Leonardo Olschki, *G. B. Guarinis Pastor fido in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1908.

22 Vgl. Max Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, in: Fritz Saxl (Hrsg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg [7]: Vorträge 1927–1928. Zur Geschichte des Dramas*, Leipzig 1930, S. 58–144.

23 Opitz (wie Anm. 9), S. 225 f.

24 Nicolas de Montreux, *Die Schöffereyen Von der schönen Juliana. Das ist: Von den Eygenschaften, vnnnd vngleichen Würckungen der Liebe, ein herzliches Gedicht*, übersetzt v. F. C. von Borstel, Frankfurt / Main 1615.

25 Vgl. Klaus Garber, *Der locus amoenus und der locus terribilis: Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln 1974 (= Literatur und Leben, N. F. 16), S. 226 f.

der deutschen Poeterey (1624) einen ersten Höhepunkt fand²⁶. Das Echo wird dort allerdings nur flüchtig erwähnt: Opitz nennt neben dem Niederländer Johannes Dousa die Franzosen als Pioniere der Echodichtung und verweist auf zwei seiner eigenen Werke als Beispiele²⁷. Erst in späteren Poetiken, bei Georg Philipp Harsdörffer oder Sigmund Birken, werden genauere Regeln dafür erstellt, wie dieser dichterische Kunstgriff in der deutschen Grammatik und Wortbildung korrekt anzuwenden sei²⁸. Dennoch hat Opitz die Herausforderung, Rinuccinis reimendes Echo in der *Dafne* klangvoll in seine Muttersprache zu übertragen, mehr oder weniger überzeugend gelöst²⁹.

Im musikalischen Bereich hatte das Echo als Kompositionstechnik eine reiche Vorgeschichte³⁰, die sich teilweise unabhängig von solchen literarischen Wortspielen entwickelte. Dies betrifft vor allem die Echoeffekte in den mehrhörigen Werken der Gabrieli-Schule, die Schütz während seiner venezianischen Studienzeit intensiv rezipierte. In dieser Art Komposition geht es tatsächlich oft um den reinen Klingeffekt, der die natürliche Resonanz des Kirchenraums ausnutzt und amplifiziert, vielfach ohne Rücksicht auf semantische Aspekte. Acht Jahre vor dem *Dafne*-Projekt veröffentlichte Schütz seine Vertonung des 100. Psalms in den *Psalmen Davids* (1619), in der er den Effekt des Widerhalls zwischen einem »proposta« und »risposta« Chor durch zwei- oder vierfache Wiederholung prägnanter Phrasen erzeugt. Ähnlich wie Opitz die wiederholten Worte des Echos in *Dafne* leicht abändert, modifiziert auch Schütz an einigen Stellen die »risposta« geringfügig – hier allerdings nicht im Dienste der Sinnggebung, sondern zugunsten eines wohlklingenden, fehlerfreien Satzes.

Im Solorepertoire ist die Verbindung von musikalischem Echo mit poetischem Wortwitz häufiger anzutreffen. Ein eindrückliches Beispiel erscheint in Claudio Monteverdis »Audi coelum« aus seiner Sammlung *Vespro della Beata Vergine*, die 1610 in Venedig veröffentlicht wurde, als Schütz sich dort gerade aufhielt. Auch in der weltlichen Madrigal- und Konzertliteratur finden sich zahlreiche solcher Echowerke, die oft konkret mit Hochzeitsanlässen verbunden waren, zum Beispiel Johann Eccards achtstimmiges *Echo nuptialis* (1597), in dem »sponsus et echo colloquuntur«, oder der Hochzeitsdialog *Echo! responsum si vis mihi reddere* von Christoph Demantius für die Hochzeit des sächsischen Advokaten Mathias Schmettau³¹. Ein ähnliches, allerdings rein instrumentales Echostück des Dresdner Konzertmeisters Carlo Farina – eine Gagliarda, die ebenfalls zwei Ensembles in einen Dialog treten lässt – erklang dem Autor zufolge »quando fu rappresentata in Musica la Comedia della Dafne à Torga«³². Ob das bedeutet, dass das Werk in zeitlicher Nähe zur Opitz'schen Echoszene gespielt wurde, bleibt unklar. Jedenfalls ist

26 Rothmund (wie Anm. 7), S. 19.

27 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey (1624); mit dem Aristarch (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen Teutschen Poemata (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der Trojanerinnen (1625)*, hrsg. v. Herbert Jaumann, Stuttgart 2002, S. 33.

28 Vgl. Ingen (wie Anm. 16), S. 12f.

29 Zumindest im Vergleich zu Mannlichs ungelenktem Versuch an Guarinis Echo; dazu Alba Schwarz, »Der deutsch-redende treue Schäfer«: Guarinis »Pastor Fido« und die Übersetzungen von Eilger Mannlich 1619, Statius Ackermann 1636, Hofmann von Hofmannswaldau 1652, Asman von Abschatz 1672, Bern 1972 (= Europäische Hochschulschriften 1/49), S. 31f.

30 Vgl. Werner Braun, Art. *Echo*, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 1623–1638.

31 Johann Eccard, *Echo Nuptialis*, Königsberg 1597; Christoph Demantius, *Convivialium concentuum farrago*, hrsg. v. Kurt Stangl, Kassel 1954 (= EdM, Sonderreihe 1), S. 102. Vgl. auch das Hochzeitsgedicht für Johann Georg I. von Sachsen von Nicolaus Kranichfeld, *Echo Nuptialis*, Dresden 1604.

32 Carlo Farina, *Il terzo libro delle pavane, gagliarde, brandi, mascherata, arie franzese, volte, corrente, sinfonie*, Dresden 1627, zitiert nach Manfred Fechner, *Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik*, in: SJB 18 (1996),

offensichtlich, dass Schütz, Opitz und ihre Zuhörer vom Nachhall einer ganzen Reihe dichterischer und musikalischer Echoklänge umgeben waren, als *Dafne* bei der Torgauer Hochzeit erstmalig zu Gehör kam.

*

Was aber bedeutete all dieses Wiederhallen? Die Doppel- oder Mehrdeutigkeit des Echophänomens liegt schon in seiner Struktur begriffen, da der Originalton nicht vollständig, sondern stückweise, vermindert oder verzerrt zurückkommt. In der Verbindung von Wortspiel und Musik können solche Verzerrungseffekte auf mehreren Ebenen gleichzeitig auftreten. Aus dieser Ambiguität schöpft das Echo sein illusionsförderndes Potenzial, das wohl einen Hauptgrund für die Popularität der Echotechnik im zeitgenössischen Kunstschaffen darstellte. Ähnlich wie in den beliebten Wunderkammern der Zeit, die ihre Besucher in fremde, unerklärliche Welten entführten, war auch auf der Bühne die Kunst der Illusion ausschlaggebend. Theatralische Vorstellungen luden das Publikum dazu ein, eine Abfolge fiktiver Wirklichkeiten als real anzunehmen und zu bestaunen³³. Schon im Anfangssatz des ersten Aktes der *Dafne* entführte Opitz die Torgauer Zuhörer in eine solche Fantasiewelt, indem er die verborgene Schlange als »Wunderthier« bezeichnet. Das Echo diente dann dazu, der Illusion eine weitere Dimension zu eröffnen, da es eine übernatürliche Instanz in eine selbst schon unwirkliche Umwelt einführt.

Die unklare Beziehung dieser Illusion zu Wirklichkeit oder Wahrheit verleiht dem Echo seine unbestimmbare, zweideutige Qualität. Wie ein Spiegel, mit dem das Echo oft metaphorisch verglichen wurde, konnte der Nachhall sowohl täuschen als auch die tatsächliche Realität preisgeben. So wie die Spiegelsäle in den Torgauer und Dresdner Schlössern einen trügerischen Effekt von räumlicher Ausdehnung boten, so ließ auch Schütz mit den Echos im 100. Psalm den Resonanzkörper größer erscheinen, als er eigentlich war. Die berühmte sächsische Wunderkammer enthielt laut dem Augsburger Diplomaten Philipp Hainhofer eine ganze Reihe »schöne metalline Spiegel, welche umbgekehrt, langleucht, getruckte, große und andere seltsame gesichter, auch perspectivischen schein geben«³⁴. Andererseits konnte eine Braut als »Spiegel« echter Keuschheit gelten³⁵, und in einer antijesuitischen Streitschrift von 1608 deckt eine Echostimme den eigentlichen (ketzerischen) Sinn hinter den heuchlerischen Aussagen des Ignaz von Loyola auf³⁶. Sowohl im Spiegel wie im Echo spaltete sich das Selbst in zwei Teile³⁷, und die resultierende Reflektion war entweder verfälscht oder entblöste »the real image beneath the mask of reality«³⁸. Die markanten Echoeffekte in Schütz' »Saul« (SWV 415) aus den *Symphoniae sacrae* III bilden in diesem Sinne mit dramatischer Direktheit die Realität der Stimme Gottes ab, die im Kopf des

S. 109–122, hier S. 120. Vgl. auch Aurelio Bianco, »Nach englischer und frantzösischer Art«: *Vie et oeuvre de Carlo Farina avec l'édition des cinq recueils de Dresde*, Turnhout 2010, S. 195–201.

33 Vgl. Nina Treadwell, *Music and Wonder at the Medici Court: The 1589 Interludes for La Pellegrina*, Bloomington 2008, S. 30–45.

34 Zitiert nach Oscar Doering (Hrsg.), *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F. 10), S. 178.

35 *Eine schöne Geistliche/Geistreiche Comoedi/von dem H. Joseph [...] ins Deutsch versetzt Durch Mathiasen Höë*, Dresden 1602, Widmung.

36 *Ein gar newer Lobspruch von Ignatio Loiolae*, o. O. 1615. Vgl. auch Hans Conrad, *Echo, Das ist/Ein Kurtzer doch wahrer vnd eigentlicher Widerschall Von der vermeinten Frömmigkeit der Jesuwitter wie man inn Waldt schreyen/auch wie man den Widerschall verstehen soll*, o. O. u. J. [1620].

37 Vgl. Berns (wie Anm. 15), S. 35.

38 Blake Spahr, *The Mirror and Its Image in Seventeenth-Century German Literature*, in: George Schulz-Behrend (Hrsg.), *The German Baroque: Literature, Music, Art*, Austin 1972, S. 65–86, das Zitat S. 86.

Sünders unablässig wiederholt. In *Dafne* spricht das Echo ebenfalls die Wahrheit, und die versprochene Rettung kommt tatsächlich.

Auch in anderer Hinsicht war das Echo ein zwiespältiges, doppelsinniges Wesen. In der arkadischen Welt bewohnte es den Randbereich des locus amoenus, der nur zu rasch den Charakter des locus terribilis annehmen konnte. Ein schattiger Wald konnte entweder als Ort der Ruhe und Erholung oder der unheilvollen Düsterteit erscheinen. Poetische Liebesklagen, die oft von der Figur des Echos begleitet wurden, waren traditionell in einem solchen bedrohlichen oder unwirtlichen Umfeld angesiedelt. Opitz' Echogedicht schildert eine Umgebung, in der »nichts als Furcht und Schatten schweben / Da Trawrigkeit sich hin verfügt / Da alles wüst' und öde ligt / Da auch die Sonne nicht hinreicht / Da giftig Ungeziefer schleicht«³⁹. In der Echoszene in *Dafne* wird mit dem Eingangsvers »Umb diesen Waldt und Schatten« auf dieselbe Topik des locus terribilis angespielt. Doch letztlich ist es das Echo selbst, das den Ausweg aus der Finsternis öffnet, indem es dem Klagenden Trost spendet oder die pastorale Idylle wieder herstellt.

In christianisierter Form wurde diese Idylle oft mit dem Garten Eden oder dem Salomonischen Garten aus dem Hohelied in Verbindung gebracht. Letzteres musste durch seine Hochzeitsthematik für Anlässe wie die Torgauer Feier besonders naheliegend erscheinen. Opitz erklärt im Kommentar zu seiner eingedeutschten Version des Hohenliedes:

Es sind hierbey keine andere Personen als Hirten / keine andere worte als von der Liebe / keine vergleichungen unnd exempeln als vom Felde genommen. Sie verlassen die Statt / bleiben auff den Aeckern / essen in den Gärten / singen umb das Obst unnd die Bäume. Der Virgilianische Corydon sucht in der Mittagshitze seinen Alexis [...]. Also eilet die Salomonische Buhlschafft jhrem Freunde nach.⁴⁰

Parallelen zwischen antiken und biblischen Inhalten traten auch in der Ovid-Rezeption der Zeit klar zutage. Im Vorwort zu der oben erwähnten Übersetzung der *Metamorphosen* heißt es:

Der Poet Ovidius aber beschreibet im Anfang dieser seiner Metamorphosii die Erschaffung der Welt / und die Sündflut also klärllich / daß es sich ansehen läst / als wann er die ersten Capitel deß ersten Buchs Mosis hette vertiren / und in Lateinische Verß bringen wollen.⁴¹

In diesem Kontext stand Apollos Kampf mit der Schlange für die Austreibung der verderblichen Dämpfe, die nach der Sintflut die Erde verpesteten. Opitz' *Dafne*-Libretto greift diesen Bezug in dem Vers »Das Thier wird nicht forthin Die Luftt vergiffen können«⁴² auf; das arkadische Leben (wenn auch nicht der Mensch nach dem Sündenfall) kann in folgedessen in den geläuterten paradiesischen Garten zurückkehren. Ein Gedicht von Peter Isselburg zur Torgauer Hochzeit zeigt den Bräutigam auf der Suche nach seiner Braut in genau einem solchen Garten, »in welchem die Natur all Künste außgeschüt / So wunderbarlich so schön / als ob das Paradeiß Mit seinem werthen Schmuck / gebildet solcher Weiß«⁴³. In einem wohligen Umfeld wie diesem stellte das Echo lediglich ein harmloses, verführerisches Versteckspiel mit Licht und Schatten dar.

39 Martin Opitz, *Teutsche Poemata und Aristarchus Wieder die verachtung Teutscher Sprach*, Straßburg 1624, S. 17.

40 Opitz (wie Anm. 9), S. 6–7.

41 *Ovidii Metamorphosis* (wie Anm. 11), Vorwort.

42 Opitz (wie Anm. 9), S. 220.

43 Peter Isselburg, *Emblematische Glückwünschung*, Coburg 1627.

Doch die Lebensrealität um 1600 ließ jene paradiesische Idylle oft brüchig und von vielen Seiten bedroht erscheinen. In Opitz' Gedicht *Lob des Feldtlebens* (1623) ist der locus terribilis im Bild des modernen Stadtlebens verkörpert, in dem die wahrhaftigen Freuden Arkadiens von »falschem Schein« ausgeblendet werden:

O wol demselben wol, der so kan einsam leben /
 Und seine gantze Zeit den Feldern hat gegeben /
 Liebt nicht der Städte lust und jhren falschen Schein /
 Da offt zwar pflget mehr Geld / doch auch mehr schuld zu seyn.⁴⁴

In Simon Dachs Hirtenlied *Sarnis*, 1638 für eine Königsberger Hochzeit verfasst, hallt das Echo auf die Lobgesänge der Nymphen dann auch tatsächlich »von der nächsten Stadt«⁴⁵. Der Dreißigjährige Krieg, der schon in den 1620er Jahren in vielen deutschen Territorien wütete, war ein weiterer Faktor, der die »alte teütsche Redtlichkeit« auszulöschen drohte⁴⁶. In *Dafne* konnte die furchterregende Schlange, die »Pest der Erden«, leicht mit dem verderblichen Biest des Krieges assoziiert werden. Das Ende des Dramas weicht daher auch erheblich von Rinuccinis Original ab, um einen aktuellen Friedenswunsch auszusprechen: »Wir sehen schon wie nach der zeit / Wann Jupiter den harten streit Durch Deutschland noch wird stillen.«⁴⁷ Ein gewaltiges Feuerwerk für die Torgauer Hochzeit am Abend des 11. April 1627, das bis 4 oder 5 Uhr morgens andauerte, zeigte einen ähnlichen allegorischen Sieg der Göttin *Veritas* (im Verein mit Jupiter und dem Heiligen Georg) über die Falschheit der Welt. Bei dieser Veranstaltung bot die Geräuschkulisse von »100 Feuermörsel / darunter der eine 3 Centner 83 pfund / Achte welche 178 pfund / Sieben so 123 pfund und die ubrigen zu 100. 90. 60. 32. pfund [...] also in allen in die 30000 Schüsse / Schläge / steigent- und außfahrende Feuer«⁴⁸ eine direkte klangliche Mahnung an die schrecklichen Geschehnisse außerhalb der Schlossmauern. Die Beschreibung dieses Spektakels endet ebenfalls mit der Bitte um »wahren Fried im heiligen Römischen Reich«, während ein Gratulationsgedicht des sächsischen Hofpoeten Johannes Seusse die Friedenssehnsucht wieder direkt an das pastorale Idealbild knüpft:

Untr dessen wüdsch ich / daß Mars thu außziehn sein Waffn /
 Sein Kriegerisch Gezeug auff einen Hauffen raffn.
 Und brauch das Eisen all zum Pflug und Ackerbaw
 Daß an der guten Zeit sein Lust und Frewd man schaw.⁴⁹

Der Musik kamen in diesem Zusammenhang besondere Kräfte zu, das nostalgische Verlangen nach einer früheren goldenen Zeit hervorzurufen und zu stillen, zum Beispiel in Schütz' Vertonung einiger Auszüge aus Opitz' Hohelied. In dem Duett *Liebster, sagt in süßem Schmerzen* (SWV 441), das nach Angaben von Joshua Rifkin genau in der Zeit um 1627 entstand⁵⁰, zeichnen ausgedehnte Folgen von Terzen und Sexten

44 Martin Opitz, *Deutscher Poematum Erster Theil*, Breslau 1629, S. 98.

45 Simon Dach, *Sarnis Oder Hirten-Liedt Auff H. Christoff Rahmischen Vnd Jungfr. Elisabeth Polkeinin Hochzeitlichen Ehren-Tag gesungen*, o. O. 1638.

46 Georg Heinrich von Ende, *Höchstgewünschte FriedensBlume Alter Teütschen Redtlichkeit*, Leipzig 1650.

47 Opitz (wie Anm. 9), S. 237.

48 *Außlegung Des Churf. Sächsz. Feuerwercks / Welches auff dem Fürstlichen Hessischen Beylager zur Torgaw im Monat Aprilis diß 1627. Jahrs praesentiret worden*, o. O. 1627.

49 Johann Seusse, *Erotopaegnon, conjugiale de auspicijsimis Nuptiis [...]*, Leipzig 1627, unpag.

50 Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD2* 22, S. 826–860, hier S. 829.

die unbeschwerte Heiterkeit der Liebenden sowie den sinnlichen Reiz der umliegenden schönen Natur (Weinreben, Olivenduft) nach (vgl. etwa T. 25–31). Die Wohlklänge sind nur minimal von den Dissonanzen und Regelverstößen des neuen Stils eingetrübt und bilden ein plausibles Vorbild für einige der pastoralen Ensemblepassagen in *Dafne*. Ob die Schlangenszene dort härtere Akkordfolgen inspiriert hatte, wissen wir nicht; in Monteverdis *Orfeo* (1607) wird die konsonante Hirtenwelt des ersten Aktes jedenfalls höchst wirksam durch die modernen Missklänge zerschlagen, die die Schreckensbotschaft von Eurydices Tod (durch Schlangenbiss) begleiten. Das Echo, das in diesem Werk im letzten Akt erscheint, beantwortet Orfeos Klagelied nach dem endgültigen Verlust seiner Gemahlin in der Unterwelt. Zumindest in der ursprünglichen Form des Librettos von Alessandro Striggio wird in diesem Fall aber kein wirklicher Trost gesendet: Orfeo wird von den wütenden Bacchanten zerstückelt; das Echo verhallt wirkungslos⁵¹.

Die Frage, ob dem Echo tatsächlich eine übernatürliche oder sogar göttliche Macht zugeschrieben werden konnte, war kein rein literarisches Problem. Vielmehr ging es dabei um das Verhältnis von antikmythologischen und christlichen Vorstellungen, die im lutherischen Bereich teilweise andere Formen annahmen als im katholischen. Konnte das Echo, zwischen Äther und Materie, Himmel und Erde angesiedelt, die Kluft zwischen beiden tatsächlich überwinden? In Monteverdis »Audi coelum«, für den katholischen Ritus konzipiert, findet ein unmittelbarer Kontakt zwischen der irdischen und der göttlichen Sphäre statt: »Audi coelum«, ruft der Bittende; »Audio« lautet die Antwort von oben. Ein vergleichbar ungehinderter Echodialog ist in einer inmitten der Kriegswirren entstandenen protestantischen Flugschrift von 1631 abgedruckt, in der die »betrengte Kirche« von der Stimme des Herrn getröstet wird⁵². Doch die lutherische Theologie betrachtete die Möglichkeit des direkten Zugangs zur göttlichen Gnade generell mit Skepsis. Die Praxis der Heiligenanrufung, die Idee der Transsubstantiation und die Überzeugung, das Schicksal der Toten könne von den Überlebenden beeinflusst werden, wurden als irrgläubig abgewiesen. In seinem *Evangelischen HandBüchlein* schrieb der Dresdner Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg:

Daß die Lebendigen für die Lebendigen bitten sollen / ist in der Schrift geboten [...]. Aber daß wir die Verstorbenen anrufen sollen / das ist nicht geboten [...] wenn wir verstorben seyn / da können wir nicht mehr einander also helfen.⁵³

In einem mythologischen Rahmen hingegen war die Götterwelt den Sterblichen durchaus zugänglich. In *Dafne*, wie in zahlreichen anderen Dramen der Zeit, wurde die Gottheit sogar sichtbar auf die menschliche Bühne gestellt. Die daraus resultierende Entzauberung der eigentlich körperlosen göttlichen Gegenwart wurde noch verstärkt durch das zunehmende Interesse am Echo als rein naturwissenschaftlichem Phänomen. Der Traktat *Echometria* von Joseph Blancanus (1620) verweist in einem angehängten Lobgedicht zwar noch auf den mythologischen Ursprung der Echofigur, definiert das Echo aber zu Beginn nüchtern als »sonus reflexus« und ist bemüht, verschiedene Arten von Echoeffekten durch mathe-

51 In der gedruckten Partitur der Oper von 1609 wird Orfeo durch Apollo erlöst, der vom Himmel herabsteigt. Auch das instrumentale Echo, das Orfeos Sologesang »Possente spirito« im dritten Akt begleitet, bleibt wirkungslos; vgl. Carolyn Abbate, *In Search of Opera*, Princeton 2001, S. 1–51.

52 Hermann Tarnovius, *Klage und bittliches ersuchen Der Betrübten Sulamithinnen oder der betrenkten Kirchen bey Ihrem Herrn*, Rostock 1631.

53 Matthias Hoë von Hoënegg, *Evangelisches HandBüchlein*, Leipzig 8/1629, S. 143 f.

matische Berechnungen und geometrische Diagramme zu erfassen⁵⁴. Die musiktheoretischen Werke von Marin Mersenne, Athanasius Kircher⁵⁵ und anderen trugen weitere Einsichten zum physikalischen Verständnis des Echos bei, die oft auf dessen Analogie zum Spiegel beruhten und den Schall wie einen Sehstrahl abbildeten, zum Beispiel in Harsdörffers *Philosophischen Erquickstunden* (s. Abbildung 2).

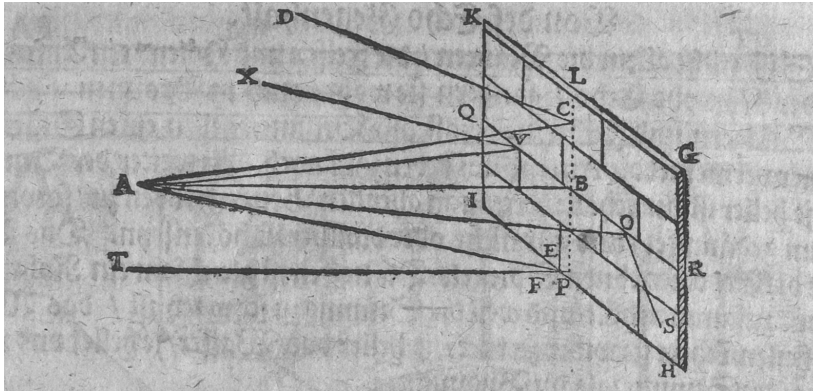


Abbildung 2: Georg Philipp Harsdörffer, *Delitiae Mathematicae Et Physicae: Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Theil*, Nürnberg 1651, S. 157 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

Aus einer solchen empirischen Perspektive heraus besteht Harsdörffer auch im literarischen Bereich auf einem naturgetreuen Realismus in der Konstruktion des Echos:

Wann der Gegenhall einsylbig angefangen worden / muß er auch einsylbig fortgesetzt werden / ist er zwey oder dreysylbig / so müssen die folgenden Sätze auch also seyn: weil es der Natur nicht gemäß / daß ein Echo einmal mehrsylbig antwortet / als das andere mahl.⁵⁶

Im Zuge dieser Demystifizierung fand eine zunehmende Trennung antiker Weisheiten von christlichen Glaubenswahrheiten statt. Der Herausgeber der Ovid-Edition von 1631 versicherte seinen Lesern zum Beispiel, dass »Jupiter, Juno, Mars, Venus, Mercurius etc. nichts anders bedeuten / dann entweder Feuer / Luft / Wasser und Erdt / oder die sieben Planeten«⁵⁷. Balthasar Gockel forderte sogar 1647, Planeten und Wochentage sollten mit neuen christlichen Bezeichnungen belegt werden, um die Anlehnung an heidnische Vorstellungen auszutreiben⁵⁸. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass in dem späteren Pastoraldrama *Seelewig* (1644) von Harsdörffer und Theophil Staden die Hauptakteure nicht antik-klassischen Vorbildern huldigen, sondern mit deutschen, christlich-moralischen Eigennamen –

⁵⁴ Joseph Blancanus, *Echometria, Sive De Natura Echus Geometrica Tractatio*, in: ders., *Sphaera mundi seu Cosmographia demonstrativa*, Bologna 1620, S. 415–445.

⁵⁵ Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636; Athanasius Kircher, *Phonurgia nova*, Kempten 1673.

⁵⁶ Zitiert nach Ingen (wie Anm. 16), S. 18.

⁵⁷ *Ovidii Metamorphosis* (wie Anm. 11), Vorwort.

⁵⁸ Balthasar Gockel, *Heidnische Poeterey / Christlich corrigiert vnd verbessert* [...], Tübingen 1647, Faks. in: Joachim Dyck, *Athen und Jerusalem: Die Tradition der argumentativen Verknüpfung von Bibel und Poesie im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1977, S. 142–171, das Zitat S. 161.

Hertzigild, Reichemuht, Ehrelob – versehen sind. Ein Chor der Nymphen und Hirten ist allerdings auch beteiligt, und Judith Aikin hat gezeigt, dass Anklänge an die Narcissus-Fabel auch hier immer noch aufzuspüren sind⁵⁹. Jedoch ist in der Echoszene im vierten Akt keinerlei göttliche Präsenz mehr angedeutet; es handelt sich dabei nur um einen irreführenden Trick des teuflischen Bösewichts Trügewald. Ähnliches erlebt die »Gespons Jesu«, die in Friedrich von Spees *Trutznachtigall* (1649) hoffnungsvoll in den Wald ruft und die Stimme des Erlösers zu hören vermeint; in dieser Szene stellt sich der Widerhall als reines Spiel mit der Natur heraus⁶⁰.

Trotz solcher Einschränkungen behielt die Musik und insbesondere das musikalische Echo auch im lutherischen Weltbild das Vermögen, das Göttliche zumindest von ferne anzudeuten. Die Vorstellung, die irdische Musik konstituiere ein »Echo oder Wiederhall der himmlischen Freuden«⁶¹, wie Harsdörffer es formulierte, war im frühen 17. Jahrhundert weit verbreitet. Die Echos in Schütz' 100. Psalm können als ein solches Abbild des himmlischen Singens und Klingens gelten, wie auch Michael Praetorius bestätigt, dass »die Art per choras zu singen / in Wahrheit die rechte himmlische Art zu musiciren ist«⁶². Zwar lösen nicht alle Schütz'schen Echos das Versprechen dieses himmlischen Vorgeschmacks ein. In seinem 85. Psalm (SWV 461) etwa wird eine Folge von Bittgesuchen durch Echoeffekte intensiviert:

Wilt du denn ewiglich über uns zürnen,
wilt du deinen Zorn gehen lassen immer für und für?
Wilt du uns denn nicht wieder erquickern,
daß sich dein Volk über dir freuen möge?

Zunächst nehmen zwei Violinen das Ende der gesungenen Phrasen auf (T. 110–124), während im folgenden Abschnitt (auf denselben Text) der Tenor I vom Tenor II in echo-ähnlicher Imitation reflektiert wird (T. 130–148). Doch die wiederholten Fragen werden dadurch nicht beantwortet, die Bittenden nicht beschwichtigt. Die Echos verhalten leer im Raum, sollen »die Weite des Himmels, die Entfernung zwischen Mensch und Gott versinnbildlichen«⁶³. Dafür ist aber an anderer Stelle das Bestreben, diese Entfernung zumindest zu verringern, deutlich artikuliert. In der oft zitierten »Ordinanz« zum dritten Teil der *Musikalischen Exequien* (SWV 281) erläutert Schütz, er habe durch den »in die Ferne geordneten« zweiten Chor »die Freude der abgelebten Selhigen Seelen im Himmel / in Gesellschaft der Himmlischen Geister und heiligen Engel in etwas einführen und andeuten wollen«⁶⁴. Die dynamischen Abstufungen (»fortiter« und »submisso«) innerhalb des ersten Chors verstärken den Eindruck des endlos weiterklingenden himmlischen Nachhalls noch weiter.

59 Vgl. Judith Aikin, *Narcissus and Echo: A Mythological Subtext in Harsdörffer's Operatic Allegory »Seelewig«* (1644), in: ML 72 (1991), S. 359–369.

60 Friedrich von Spee, *Trutznachtigall – nebst den Liedern aus dem Guldernen Tugendbuch desselben Dichters*, hrsg. v. Alfons Weinrich, Freiburg 1908, S. 46–52.

61 Zitiert nach Ingen (wie Anm. 16), S. 131.

62 Michael Praetorius, *Urania oder Urano-Chorodia*, Wolfenbüttel 1613, zitiert nach Dieter Gutknecht, *Transzendenz als klangliche Wirklichkeit – Der Imago-Charakter der Musik zur Schütz-Zeit*, in: Ingeborg Stein (Hrsg.), *Diesseits- und Jenseitsvorstellungen im 17. Jahrhundert*, Jena 1996, S. 30–46, das Zitat S. 31.

63 Silke Leopold, *Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen*, in: Dietrich Berke u. Dorothee Hanemann (Hrsg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart – Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, Kassel u. a. 1987, Bd. 1, S. 86–98, das Zitat S. 92.

64 Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien Op. 7*, hrsg. v. Günter Graulich, Stuttgart 1973 (= SSA 8), S. LXII.

In einer zunehmend entzauberten Welt, in der konfessionelle Konflikte und naturwissenschaftliche Erkenntnisse die Einheit des christlichen Weltbildes ernsthaft in Frage stellten, bewahrte die Idee des Echos in vielerlei Hinsicht seine verwandelnde, verzaubernde Kraft: Unsichtbare Instanzen konnten vergegenwärtigt werden und der wachsende Abstand zwischen Himmel und Erde durfte wenigstens für kurze Klangmomente dahinschwinden. Das neuzeitliche, sich seiner selbst bewusste Ich fand in der antiken Idee des Echos eine tragfähige Metapher für seine zwiegespaltene, entfremdete Position in der modernen Welt; doch gleichzeitig wurde dieselbe Idee zu einem Brennpunkt für die Sehnsucht nach einer früheren heilen Welt. Die Torgauer Hochzeitsfeier, einschließlich der *Dafne*, verleitete die Anwesenden dazu, die engen Wechselbeziehungen zwischen der himmlischen und irdischen Sphäre, zwischen mythologischem und christlichem Wissen, zwischen realer und fiktiver Wirklichkeit immer noch als schlüssig und glaubhaft anzuerkennen. Auf dieser Grundlage bot Schütz' *Dafne* den Zuhörern tatsächlich ein facettenreiches Spiegelbild der großen Tragikomödie ihrer eigenen Welt.

Heinrich Schütz und Otto Gibel*

Andreas Waczkat, Elisa Erbe, Timo Evers, Rhea Richter, Arne zur Nieden

Mit der Neuausgabe der Briefe und anderer schriftlicher Zeugnisse von Heinrich Schütz¹ ist ein Dokument bekannt geworden, das in der alten Ausgabe der gesammelten Briefe und Schriften² noch keine Erwähnung gefunden hat. Es handelt sich um ein Zitat aus einem Brief, den Schütz am 29. Januar 1658 an den damaligen Mindener Kantor Otto Gibel gerichtet hat. Gibel zitiert aus diesem Brief in seiner Schrift *Propositiones Mathematico Musicae*, die 1666 in Minden im Druck erschienen ist, wie folgt:

Des Herrn neue Invention wegen Abtheilung / auch rechten Gebrauchs des *Monochordi*, sol mir sehr lieb seyn anzusehen / ümb dero *communication* bey begebender Gelegenheit ich denn freundlich bitten thu / welches auch anders nicht als in aller guten Freundschaft von mir soll aufgenommen werden: massen diese Wissenschaft insonderheit auch (weil die heutigen *Musici*, nachdem sie im alten *Fundament* nichts zuendern wissen, fast das gantze *Systema* in frembde und ungewöhnliche *Commata* verrücken, etwas neues damit herfürzubringen) heute zu Tage gar nötig und nützlich ist.³

Das Zitat steht kurz vor dem Ende der nicht allzu umfangreichen Abhandlung. Gibel leitet hier eine Stimmungslehre mathematisch her, und zwar »in unser Teutschen Muttersprache, sintemal nicht alle bey uns in Teutschland, so der Music verwandt und zugethan, der Lateinischen Sprach kündig und erfahren«⁴.

Gibels *Propositiones* gliedern sich in drei »Aufgaben«: Erstens (S. 1–12) »Eine Chor-Pfeiffe auff allerley Ton anzurichten, und auß Mathematischem Grunde durch alle Claves richtig abzuteilen, und zwar so wol mit der Temperatur, als ohn dieselbe«, und zweitens (S. 12–25) »Ein Clavir nach rechter Temperatur der Proportionum Musicarum auffs fügichste in justen Accord oder gebührliche Zusammenstimmung zubringen«. Die dritte Aufgabe (S. 26–41) ist als Frage formuliert: »Ob unser heutiges Systema und Clavir, wenn es in einer Octav Vierzehnen Claves hat, annoch weiter zuvermehrten sey?«

Die Darstellung fand offenbar Schütz' Zustimmung; allerdings, so ergibt es der Zusammenhang, lag Schütz acht Jahre vor der Druckfassung der *Propositiones* ein Konzept vor, das offenbar die mathematischen Grundlagen in Gestalt der »Abtheilung des Monochordi« bereitstellt, jedoch auf pragmatische Anweisungen wie solche zum Bau einer »Chor-Pfeiffe«, die verschiedene Stimmtöne bereitstellt, verzichtet. Ob Gibel

* Bei diesem Text handelt es sich um ein Ergebnis des Seminars *Edition und Kommentierung musiktheoretischer Schriften des 17. Jahrhunderts*, das im Studienjahr 2009/10 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen und der Leitung von Andreas Waczkat stattgefunden hat. In diesem Seminar wurde auch eine kommentierte Edition von Gibels *Propositiones* erarbeitet, die gegenwärtig zur Publikation vorbereitet wird.

1 Schütz Dok, S. 396 f.

2 Schütz GBr.

3 Otto Gibel, *Propositiones Mathematico-Musicae*, Minden 1666 (der ausführliche Titel s. u.), S. 39 f.

4 Ebd., S. III.

der Bitte um »Communication« der später erschienenen Schrift nachgekommen ist, lässt sich nicht nachvollziehen: Zwar findet sich ein Exemplar der *Propositiones* in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden⁵, doch ist dieses mit einer sicher nicht von Schütz geschriebenen Datums-, Orts- und Preisangabe »7 Maji 1668. Lipsiae. 4 gl.« versehen, die eher an ein Handlexemplar denken lässt. Auffällig sind zwei weitere Umstände: Schütz bezeichnet Gibels Arbeit als »neue Invention«, spricht ihr also den Rang zu, über ältere Stimmungslehren hinauszugehen. Und sie belegt die bei Schütz seit den 1640er Jahren mehrfach zu beobachtende konservative, fast reaktionäre Tendenz, die (alte) Wissenschaft zu loben und der gegenwärtigen Musik mehr als reserviert zu begegnen: eine Tendenz, die bei Samuel Scheidt, Heinrich Baryphonus und anderen eine Entsprechung findet⁶.

In diesem Beitrag wird versucht, das Schütz'sche Briefzitat in Gibels Schrift zu kontextualisieren. Dazu wird zunächst Gibels Bildungsbiographie als Grundlage für die im Anschluss aufgezeigte hohe Zahl von Referenzen nachgezeichnet, die Gibel in den *Propositiones* anführt. Die praktische Umsetzung in Gestalt der Konstruktion der »Chor-Pfeife« mündet schließlich in die Frage, inwieweit die Verbindung von theoretischer Grundlegung und praktischer Umsetzung in ein Stimmungssystem tatsächlich die »neue Invention« darstellt, von der Schütz schreibt.

*

Otto Gibel wurde 1612 in Burg auf Fehmarn geboren. Seine Mutter, deren Name nicht überliefert ist, stammte aus einer bedeutenden Gelehrtenfamilie: Ihr Vater Otto Gualtperius (Walper) war Professor der griechischen und hebräischen Sprache und Rektor der Lübecker Katharinen- und Marienschule.⁷ Gibels Vater Abraham stammte aus Torgau. Er hatte als Magister an der Wittenberger Universität einige Schriften zur hebräischen Literatur erscheinen lassen und war seit 1608 Probst, Kircheninspektor und Pastor primarius der Insel Fehmarn. 1629 starb er während einer Pestepidemie, woraufhin Otto Gibel zu Verwandten nach Braunschweig geschickt wurde. Dort erhielt er als Schüler der angesehenen Katharinen- und Marienschule eine umfassende Ausbildung.

Wohl aus wirtschaftlichen Gründen konnte Gibel – in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges – kein Universitätsstudium aufnehmen. Allerdings erwies sich 1634 der Ruf als Kantor nach Stadthagen in der Grafschaft Schaumburg als ehrenvolle Aufgabe für den damals 22-jährigen. Bis 1640 versah Gibel dazu noch die vakante Stelle des Konrektors. 1642 wurde er als Lehrer an der Mindener Lateinschule angestellt, von 1642 bis 1647 war er dort Subkonrektor, ab 1648/49 Kantor. Diese Stelle bekleidete er bis zu seinem Tod am 20. Oktober 1682.

Obwohl ein universitäres Studium in Gibels Biographie fehlt, soll er dennoch hochgebildet gewesen sein. So schreibt Johann Mattheson 1740 in seiner *Ehrenpforte*:

⁵ SLUB, MB 8° 343 Rara; olim: Ars Musica 87.

⁶ Bei Schütz mag man neben vielen anderen Äußerungen an das Vorwort der *Geistlichen Chormusik* und die dort formulierte Skepsis gegenüber dem Generalbass denken (vgl. Schütz Dok, S. 278 f.). Scheidt soll Andreas Werckmeister zufolge (*Cribrum musicum*, Quedlinburg u. Leipzig 1700, S. 41) an Baryphonus geschrieben haben: »Es ist jetzo eine so närrische Musik, daß ich mich verwundern muß, da gilt falsch und alles, da wird nichts mehr in acht genommen, wie die lieben Alten von der Composition geschrieben. [...] Ich bleibe bey der reinen alten Composition, und reinen Regeln.« Baryphonus hatte zuvor die genaue Analyse von »Canonisierter Componisten Arbeit« dringend empfohlen (ebd., S. 39).

⁷ Wilhelm Grottefend, Art. *Walper, Otto*, in: ADB 40 (1896), S. 768 f.

Ich glaube, daß tausend auf Universitäten gehen, und viele Jahre daselbst zubringen, die diesem Manne, der keine derselben besucht hat, an Gelehrsamkeit, absonderlich an musikalischer, nicht gleich kommen.⁸

Schon die Tatsache, dass dem vergleichsweise jungen Gibel eine Stelle als Kantor angeboten wurde, weist auf sein offenbar beachtliches musikalisches Wissen und Können hin. Seinen Biographen Albrecht Ganse⁹ und Jürgen Brandhorst¹⁰ zufolge war er als Komponist ein solider Kenner der musikalischen Formen und Stile seiner Zeit, wobei anzumerken ist, dass sich diese Einschätzung auf ein erhaltenes Œuvre von lediglich einem geistlichen Konzert, einer Motette und zwei Begräbnismusiken sowie 15 eher schlicht gehaltenen Tricinen bezieht und daher deutlich erkennbar apologetisch gefärbt ist. Bis auf die Begräbnismusiken sind die Kompositionen im *Seminarium modulatariae vocalis* (vgl. die folgende Zusammenstellung) enthalten¹¹. Von Gibels enormer Bildung zeugen vor allem seine seit 1645 erschienenen musikalischen Lehrbücher und Abhandlungen zu musiktheoretischen Fragestellungen:

– *Seminarium Modulatariae Vocalis, Das ist: Ein Pflantzgarten der Singkunst, In welchem deroselben erst anfahende Schüler gantz leicht und vortheilhaftig können erzogen, und fürs erst gleichsamb auff die Beine gebracht werden, dessen Methodus in vorgeheffter Praefation ordentlich beschrieben, Für alle vier Menschen-Stimmen und Sänger also zugerichtet und publiciret durch Ottonem Gibelium, Celle 1645*

– *Compendium modulatariae, Jena/ Bremen 1651*¹²

– *Otonis Gibelii Seminarium Modulatariae Vocalis, Das ist: Ein Pflantzgarten der Singkunst: Welcher in sich begreiffet etliche Tirocinia, oder Lehr-Gesänglein, darin die erst anfahende Schüler gantz leicht vnd vortheilhaftig können erzogen, vnd für erst gleichsamb auff die Beine gebracht werden, nach der Lehrart, so in der Vorrede an den Leser beschrieben; Für alle Vier Menschen-Stimmen also zugerichtet, Insonderheit aber für Discantisten und Altisten; jetzo von neuem wieder übersehen, vnd auff unterschiedliche Weise verbessert, Bremen 1657*

– *Otonis Gibelii Seminarium Modulatariae Vocalis, Das ist: PflantzGarten der SingeKunst: Dessen erster Theil in sich begreiffet etliche Tirocinia, oder Lehr-Gesänglein [...]; In dem andern Theil aber sind verfasst die fürnehmste Praecepta und Regeln, welche im Anfange bey dem Singen zu wissen von nöhten. Von neuem wieder übersehen, und auff unterschiedliche weise verbessert, Rinteln 1658*

– *Kurtzer, jedoch Gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus: Darin gehandelt wird von der Musicalischen Syllabication, oder (wie man gemeiniglich redet) von der Solmisation; wann, von wem, vnd zu was Ende dieselbe erfunden: imgleichen wie mancherley Art man davon hate: dann auch, ob diejenige mit den Sechs Vocibus Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La zu behalten, oder zu verbessern, oder, so wohl die, als alle andere alte vnd neue neue Voces in gesampt, ganz vnd gar abzuschaffen, vnd an dero stat die Claves selbst zu solchem Syllabiciren zu gebrauchen: für diejenigen, so mit Vnterweisung der Jugend im Singen umbgehen, zu wohl-*

8 Johann Mattheson, Art. *Gibelius*, in: ders., *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, S. 90 f.

9 Vgl. Albrecht Ganse, *Der Cantor Otto Gibelius (1612–1682): sein Leben und seine Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner Schriften zur Schulgesangsmethodik*, Leipzig 1934, S. 68.

10 Vgl. Jürgen Brandhorst, *Musikgeschichte der Stadt Minden. Studien zur städtischen Musikkultur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Hamburg 1991, S. 128.

11 Das geistliche Konzert und die Motette sind nur in der Auflage von 1645 enthalten. Die Tricinen finden sich in allen Auflagen, jedoch teilweise so stark bearbeitet, dass die Grenze zu einer neuen Komposition berührt ist.

12 Als Erstauflage offenbar nicht erhalten; wieder abgedruckt in: *Seminarium*, Rinteln 1658.

meinender Nachricht aufgesetzt von Ottone Gibelio, Directore Musices und Cantor der Schul zu Minden, Bremen 1659

– *Ottonis Gibelii, Femariâ-Holsati, Introductio Musicae Theoreticae Didacticae, in quâ Praecipua ejus Principia, cum primis vero Mathematica, in gratiam omnium Φιλομούσων ad veram Scientiarum methodum concinnata, summâ pariter perspicuitate ac brevitate proponuntur; nec tantum ad Monochordum, sed alia quoq[ue]; hodie usitatiora & nobiliora Instrumenta, tum secundum veterem tum novam Musices rationem, accuratè applicatur. Pars Generalis Πᾶς τῶν Θείων Μαθημάτων ἀμελέτητος Μουσικὸς εἰσῆτω*, Bremen 1660

– *Propositiones Mathematico-Musicae, Das ist: Etliche fürnehme und gar nützliche Musicalische Aufgaben, auß der MATHESI demonstriret, und nach Beschaffenheit in beygefügeten Kupfferstücken künstlich repraesentiret und für Augen gestellet, Allen wahren Music-Liebhabern zum besten aufgesetzt und an Tag gegeben von Ottone Gibelio*, Minden 1666

Eine Antwort auf die Frage nach Gibels fachwissenschaftlichen Quellen gibt der im Druck erschienene Nachruf des Mindener Rektors¹³. Prägend war demnach für den jungen Gibel der Unterricht bei Heinrich Grimm, der seit 1631 das Kantorat in Braunschweig innehatte und seinen Schülern die Auffassungen seines Lehrers Michael Praetorius vermittelte. Darüber hinaus fußte Grimms Unterricht auf den *Exercitationes* des Sethus Calvisius¹⁴ und den *Plejades* des Heinrich Baryphonus. Beide Autoren zitierte Gibel später¹⁵ in seinen Schriften. Als weitere theoretische Autoritäten werden in den *Memoria*, wie die folgenden Verse zeigen, neben Calvisius und Praetorius noch Marcus Meibom, Gioseffo Zarlino und ein »Heckerus«¹⁶ genannt:

Quicquid Meibomii* collectum est ordine, quicquid *Marti [sic!]
Docta manus Veneto Zarlini scripserat orbi,
Inventum quodcunque Tuo, Praetori, recessu,
Quicquid Calvisius docuit fatis que retexit
Heckerus celebris; se pectore condidit uno
Saepéque collectis surrexit fortius ausis.¹⁷

13 Bertram Oldekop, *Memoria Viri Clarissimi Humanissimi[ue] Dn. Ottonis Gibelii de Schola Mindensium Senatoris hactenus meriti Cantoris & Directoris Chori Musici scientissimi*, o. O. [Minden] 1682. Diese auch für die Biographie Gibels wesentliche Quelle ist in den bisherigen Arbeiten über ihn nicht berücksichtigt worden.

14 Gibel (wie Anm. 3), S. 27.

15 Vgl. Ganse (wie Anm. 9), S. 13.

16 Es dürfte sich dabei um den Astronomen Johann Hecker (1625–1675) handeln; vgl. dazu Tadeusz Przykowski, Art. *Hecker, Johannes*, in: NDB 8 (1969), S. 182. Gibels Neigung zur Arithmetik lässt vermuten, dass für ihn die Musik implizit noch zum Quadrivium der septem artes liberales zählte und somit auch Geometrie und die von Hecker vertretene Astronomie in seinem Forschungsinteresse lagen. Vgl. dazu Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. 2: Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), S. 392.

17 Was auch immer Marcus Meibom gesammelt und geordnet, was auch immer die gelehrte Hand des Venezianers Zarlino von der Welt geschrieben hat, Wo auch immer er auf Dich, Praetorius, zurückgegangen ist, Was auch immer Calvisius gelehrt und entdeckt hat der berühmte Hecker; das hat er sich im Herzen begründet und oftmals besser geglückte Sammlungen herausgebracht.

Neben Calvisius und Baryphonus wird auch Praetorius von Gibel an prominenter Stelle zitiert – und zwar im Schlussabschnitt der *Propositiones*: Wie erwähnt stellt Gibel dort die Frage, ob das von ihm bevorzugte System einer 14-stufigen Oktave um weitere Stufen zu ergänzen sei. Nach dem Hinweis auf das bei Zarlino mitgeteilte 19-stufige *Clavicymbalum universale seu perfectum*¹⁸ – dessen etwas ältere Erwähnung bei Nicola Vicentino ist Gibel offenbar unbekannt geblieben¹⁹ – zitiert Gibel eine Stelle aus Praetorius' *De Organographia*, wo Praetorius ein Cembalo mit 19-stufiger Oktave beschreibt, das er in Prag bei Carl Luython gesehen und das sein großes Interesse erregt hat²⁰.

Nachdem Gibel die Notwendigkeit der 19-stufigen Oktavteilung verneint hat, stützt er seinen Standpunkt mit dem Schütz-Brief, in welchem der Kursächsische Hofkapellmeister seine Anerkennung für das System zum Ausdruck bringt. Dieses Zitat findet sich, wie erwähnt, am Schluss der *Propositiones*²¹ und erhält in dieser Position besonderes Gewicht. Gibel verwendet Schütz' Worte gleichsam als Fazit für seine eigene Argumentation und stilisiert ihn auf diese Weise zum Bewahrer musikalischer Traditionen.

Diesem Zitat geht eine hohe Anzahl weiterer Referenzen voraus. Als erste nennt Gibel am Ende des ersten Abschnittes Euklid²², und zwar im Zusammenhang mit seiner Anleitung zur Darstellung von Tonverhältnissen mit Hilfe geometrischer Konstruktionen. Die Angabe einer genauen Textgrundlage erfolgt nicht; es lässt sich mutmaßen, dass es sich bei der Quelle um die ersten sechs Bücher der *Elementa*²³ handelt.

Eine Vielzahl von Zitaten und Bezügen findet sich im zweiten Abschnitt, in dem Gibel ausführlich die Einteilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen behandelt und deren Veränderungen im Laufe der historischen Entwicklung aufzeigt. Dabei legt er den Fokus auf die sich verändernde Zuordnung von Terzen und Sexten: So charakterisierten die Pythagoreer auf der Grundlage mathematisch berechenbarer Intervallverhältnisse Terzen und Sexten als dissonant. In diesem Zusammenhang zitiert Gibel Euklids *Introductione Harmonicâ* und außerdem Boëthius' *De institutione musica*²⁴. Anschließend beschreibt Gibel die Neuordnung von Terzen und Sexten unter zunehmender Berücksichtigung des Hörempfindens neben der mathematischen Berechnung. Dabei bezieht er sich auf Jacobus Faber Stapulensis, der in seinen *Elementa musicalia* den Terzen zwar Wohlklang zubillige, sie aber noch nicht als konsonante Intervalle anerkenne²⁵. Die Charakterisierung von Terzen und Sexten als konsonante Intervalle erfolge, wie Gibel beschreibt, bei Glarean, der schließlich dem Hörempfinden den Vorrang vor den mathematischen Berechnungen gab, und auch bei Zarlino. Später verfolgt Gibel die Frage, warum die natürliche Stimmung bei hinreichend großem Ambitus deutlich vernehmbare Dissonanzverhältnisse entstehen lässt, und verweist zur Begründung auf mathematische Erklärungen in seiner eigenen Ab-

18 Gibel (wie Anm. 3), S. 36.

19 Nicola Vicentino, *Lantica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiaratione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento*, Rom 1555, f. 104^r.

20 Michael Praetorius, *Syntagmatis Musici [...] Tomus Secundus De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 63–66. Vgl. Franz Josef Ratte, *Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1991 (= Veröffentlich. der Orgelwiss. Forschungsstelle im Musikwiss. Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 16), S. 384.

21 Vgl. Anm. 3.

22 Gibel (wie Anm. 3), S. 12; dazu auch Braun (wie Anm. 16), S. 392.

23 Z. B. *Euclidis Sex Primi Elementorum Geometricorum Libri*, Graz 1636. Die *Elementa* waren im 17. Jahrhundert in zahlreichen Druckausgaben in lateinischer Übersetzung verfügbar.

24 Gibel (wie Anm. 3), S. 14.

25 Ebd., S. 15 u. 17f.

handlung *Introductione Musicae Theoreticae Didacticae*²⁶. Gibel ordnet sich damit in eine Chronologie mit allen vorher genannten Autoritäten und Texten ein.

Im dritten Abschnitt schildert Gibel Grundlegendes zur Harmonik der altgriechischen Musik. Er verweist auf Pythagoras, Timotheos von Milet und den sagenhaften Olympos²⁷ als Urheber je eines der drei antiken Tongeschlechter. Im Hinblick auf die Lebensdaten des Olympos beruft er sich vorsichtshalber auf Angaben von Calvisius, wobei sich bezüglich der Textgrundlage wiederum nur mutmaßen lässt: Sehr wahrscheinlich handelt es sich um das erstmals 1620 gedruckte, mehrfach neu aufgelegte *Opus chronologicum ex autoritate s[anctae] scripturae ad motum luminarium coelestium contextum*.

Das Zitieren von Autoritäten belegt Gibels Bemühen um historische Genauigkeit. Darüber hinaus dient das Aufzeigen von Expertenwissen dem Nachweis der eigenen Gelehrsamkeit. Gerade Verweise auf italienische Musiktheoretiker wie Zarlino sind in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht mehr als selbstverständlich zu betrachten²⁸ und zeugen von Gibels enormer Bildung ebenso wie von seiner konservativen Grundhaltung. Allerdings müssen die Bezüge auf Autoritäten hinsichtlich ihrer Zuverlässigkeit hinterfragt werden, da Gibel nicht immer wörtlich zitiert und auch häufig auf die Angabe einer genauen Textgrundlage verzichtet. Ebenso fraglich ist die Authentizität des Schütz-Zitates, da für eine schriftliche Korrespondenz zwischen Gibel und Schütz bislang keine weiteren Referenzen nachweisbar sind und die nur knappe Textstelle auch keine zuverlässige Einschätzung des Verhältnisses zwischen Schütz und Gibel zulässt.

*

Bevor Gibel in der ersten Aufgabe, »eine Chor-Pfeiffe auff allerley Ton anzurichten, und auß Mathematischem Grunde durch alle Claves richtig abzuthailen«, auf die Konstruktion der Stimmpfeife in mittel-töniger Temperatur eingeht, erläutert er die Abteilung einzelner Töne nach pythagoreischer Stimmpraxis. Dazu werden auf einer Linie die jeweiligen Stimmungsverhältnisse bestimmt und auf den Stimmstock der Pfeife übertragen. Soweit erkennbar, nimmt er zur Bestimmung dieser Verhältnisse erstmalig in einer musiktheoretischen Schrift die Strahlensätze nach Euklidischem Muster zur Hilfe und konstruiert zu der Ausgangslinie fünf Parallellinien (vgl. Abbildung 1). Wird nun von dem Punkt F (rechts oben) eine Diagonale zu einem der Anfangspunkte der Parallelen gezogen, ergibt der Schnittpunkt von Diagonale und Parallele das gesuchte Verhältnis. So entsteht beispielweise das Verhältnis $\frac{3}{4}$ durch den Schnittpunkt der Diagonalen von F zu Punkt 4 mit der dritten Parallellinie.

Gibel fährt mit der Skaleneinteilung der Chorpfeife in mittel-töniger Temperatur fort. Dabei geht er wie folgt vor: Zunächst verdoppelt er die zur vorangegangenen Konstruktion verwendete Ausgangslinie, trägt hierauf die reinen Töne e' und e' ab und zeichnet zehn Parallellinien. Um den Punkt M herum links auf der oberen nicht nummerierten Linie beginnt er nun das Komma zu konstruieren. Dazu bestimmt er bei $\frac{1}{9}$ der Strecke KM den Punkt P – sämtlich auf der oberen Linie – und teilt die Strecke PM wiederum in neun Teile, wovon er die achte Neunteilung Q nennt. Es ergibt sich die Strecke PM mit dem Verhältnis $\frac{8}{9}$ als großem und die Strecke PQ mit dem Verhältnis $\frac{9}{10}$ als kleinem Ganzton. Dabei stellen die Strecken MQ und SM jeweils das syntonische Komma mit dem Verhältnis $\frac{80}{81}$ dar. Diese Strecken finden ihren Gebrauch in der Konstruktion solcher Töne, die in der mittel-tönigen Stimmung verringert

26 Ebd., S. 19; vgl. die Zusammenstellung von Gibels Schriften oben S. 121 f.

27 Ebd., S. 27.

28 So sinngemäß auch bei Braun (wie Anm. 16), S. 307.

I.
Vorbildung wie die Oberste oder Unterste
Linie, als A B oder D C eines solchen Hexachordstimm Resonan-
zsch, durch den Durchmesser als ED oder A C in gleiche Theil
getheilet werde, so vielmahl, als man nur begehret.

II.
INSTRUMENT
eines jeden Circul's
Circumferenz, außs ge-
stimmte für eine ge-
wisse Linie zu empfangen.

III.
Abtheilung der Chor Pfeiffen nach
den Naturtönen
der Clavium.

IV.
Abtheilung eben dieser Pfeiffen nach
den Temperierten Proportionibus
der Clavium.

V.
Zertheilung der Pfeiffen an ihr selbst.

VI.
Stoß zu dieser Pfeiffen gehörig, samt den
aufgezählten Clavibus nach voriger Abtheilung.

der vierte Theil der
raden Linien welche
der Circumferenz
gleich ist.

der Semidiameter
des Circul's.

der Naturtöne
die die
Temperierten
Claviss.

Abbildung 1: Gibel, Propositiones, Vorsatz.

oder erhöht werden. Da diese Töne nie um ein ganzes Komma, sondern um ein viertel oder ein halbes Komma verändert werden, unterteilt Gibel die Komma-Strecken SM und MQ noch in vier Teile.

Ausgehend von diesen Vorüberlegungen werden nun die einzelnen Töne konstruiert. Er beginnt mit d' , dem ein halbes Komma genommen wird. Die Konstruktion dieses Tons beginnt er auf der Hälfte der Strecke MS und misst von hier zum Punkt K und setzt nach $\frac{4}{9}$ der Strecke das d' . Dem f' wird ein viertel Komma hinzugefügt, weswegen die Konstruktion dieses Tons von K bis zu dem dritten Viertel der Strecke QM vorgenommen wird. In ähnlicher Weise wird das g' bestimmt, dem ein viertel Komma genommen wird. Das a' und b' sollen eine reine Terz von f' und g' entfernt sein. Zusammenfassend ergeben sich also:

- d' – $\frac{1}{2}$ Komma
- f' + $\frac{1}{4}$ Komma
- g' – $\frac{1}{4}$ Komma
- a' Reine große Terz zu f'
- b' Reine große Terz zu g'

Die unterschiedlichen Kommaverteilungen resultieren aus der Stimmungsreihenfolge: Von c' ausgehend wird eine um ein viertel Komma zu kleine Quinte zum g' gestimmt. Fährt man mit dem d'' fort, wird diese Quinte um ein weiteres viertel Komma zu klein gestimmt, so dass ein halbes Komma Unterschied zum c'' besteht. Würde man das f' als Quinte abwärts zum c'' stimmen, müsste sie ebenfalls ein viertel Komma zu klein sein. In Gibels Stimmungsfolge wird das f' jedoch als Quarte von c' aufwärts und somit ein viertel Komma zu groß gestimmt.

Abschließend bestimmt Gibel die nicht leitereigenen Töne dis' und gis' und die enharmonisch vertauschten Töne es' und as' . Die hier angegebenen Verhältnisse sind in verschiedenen Rechenoperationen im Verhältnis zum c' benannt: Das dis' zum Beispiel wird im Unterschied zum es' (reine kleine Terz über c') als große Terz über b errechnet. Da aber das b als reine Terz $\frac{4}{5}$ über einer um ein viertel Komma zu kleinen Quinte zu bestimmen wäre, geht Gibel einen anderen Weg: Er synthetisiert das Intervall $b-es'$ als Zusammenstellung von reiner kleiner Terz $c'-es'$ und kleinem Halbton $b-c'$ mit der Proportion $\frac{24}{25}$ und berechnet daran die Diesis $\frac{125}{128}$ als Differenz zwischen verminderter Quarte und großer Terz. Die kleine Terz $5/6$, vermindert um die Diesis, ergibt dann die Proportion $\frac{64}{75}$. Insgesamt arbeitet er mit folgenden Proportionen:

- cis : $\frac{24}{25}$
- dis : $\frac{64}{75}$
- es : $\frac{5}{6}$
- fis : $\frac{12}{25}$
- gis : $\frac{16}{25}$
- as : $\frac{5}{8}$
- b : $\frac{5}{9}$

Die »zweite Aufgabe« in Gibels Schrift besteht nun darin, »Ein Clavir nach rechter Temperatur der Proportionum Musicarum aufs füglichsste in justen Accord oder gebührliche Zusammenstimmung zubringen«. Nach der theoretischen Herleitung der von ihm präferierten Temperatur gibt Gibel eine praktische Stimmanweisung: Die vier aufeinanderfolgenden Quinten $c'-g'$, $g'-d''$, $d''-a'$ und $a'-e''$ werden um je ein viertel syntonisches Komma verkleinert, so dass die resultierende Terz bzw. bei Gibel

die Dezime $c'-e''$ rein wird. Danach folgen die Einstimmungen des f' zum a' und des b' zum g' als reine Terzen. Das weitere Vorgehen beschreibt Gibel wie folgt:

Zu dem d' mache rein, unten das b , und oben das fis' . 2. zu dem a das cis' . 3. Zu dem h das dis' .
4. Zu dem g' das es' oder e' molle. 5. Zu dem e' das gis' . 6. Zu dem c' das as' oder a' molle.
Und hiernach werden alle Octaven gestimmt, gleich wie zuvor im weissen Clavir.²⁹

Das Ergebnis einer nach dieser Anweisung gelegten Stimmung ergibt reine Großterzen und um ein viertel Komma verkleinerte Quinten, was exakt der sogenannten praetorianischen Mitteltönigkeit entspricht. Doch wenn man Gibel genau folgt, stellt man fest, dass er selbstverständlich die Töne *dis* und *es* sowie *gis* und *as* einstimmt. Er rechnet mit einer Klaviatur mit 14 Tönen, also gebrochenen Obertasten für die in der Mitteltönigkeit von der Wolfsquinte *as-es* bzw. *gis-dis* betroffenen Terzen *b-dis* und *c-as*. Die grundlegende Fähigkeit, Instrumente mit Subsemitonien zu spielen, aber auch die Selbstverständlichkeit im Umgang mit den gebrochenen Tasten wird Gibel bereits in Braunschweig bei Heinrich Grimm erlernt haben, wo es drei Instrumente des Orgelbauers Gottfried Fritzsche mit Subsemitonien gab³⁰. Später soll Gibel sogar ein Clavier mit 21 Tasten je Oktave besessen haben, wie Christoph Gottlieb Schröter in seiner Schrift *Der musicalischen Intervallen Anzahl und Sitz* erwähnt:

Wollte ich ferner alles erzählen, was mir von sogenannten verbesserten Klavieren zeitlebens zu Augen und zu Ohren gekommen, so würde ich meinen Zweck weit überschreiten: Derowegen will jetzt nur ein paar der merkwürdigsten mit wenig Worten berühren. Erstlich nemlich das sehr sauber ausgearbeitete Clavier von 21 Tasten in jeglicher Octave, welches der ehemalige gelehrte Cantor zu Minden in Westfalen, Otto Gibelius, und Johann Arnold Vockerodt, Cantor zu Hervorden, angegeben, und welches ich etliche Jahre unter meinen Händen gehabt; aber aus solchem nichts weiter erlernet als die Versicherung, daß ihm ebenfalls der circulierende Zusammenhang fehle.³¹

Im dritten Teil seiner Schrift fragt Gibel, ob eine Erweiterung der Klaviatur um zusätzliche Subsemitonien sinnvoll sei. Dies verneint er und empfiehlt die Transposition, um ein Musikstück auch auf dem »gewöhnlichen Clavir« spielen zu können. Als Kernstück seiner Argumentation dient dabei das Zitat aus Schütz' Brief. Zugegebenermaßen gibt dieser Textabschnitt deutlich mehr Interpretationsprobleme auf als alle anderen, doch scheinen hier die zentralen Punkte angesprochen zu werden, und zwar in dem in Klammern gesetzten Halbsatz »weil die heutigen Musici, nachdem sie im alten Fundament nichts zuendern wissen, fast das gantze Systema in frembde und ungewöhnliche Commata verrücken, [um] etwas neues damit herfürzubringen«³².

Zur Deutung dieses Zitats bieten sich zwei Ansätze an. Erstens: Schütz versteht das »alte Fundament« als Synonym für die praetorianische Mitteltönigkeit. Die »heutigen Musici« erfinden demnach neue Stimmungssysteme mit »frembde[n] und ungewöhnliche[n] Commata« in den Intervallen, um neue Möglichkeiten in der Komposition zu haben. In der Diskussion um die Gebräuchlichkeit der mittel-

29 Gibel (wie Anm. 3), S. 24.

30 Vgl. Ibo Ortgies, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*, Göteborg 2007, S. 161 f.

31 Abgedruckt in: Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek* 3, Leipzig 1752, S. 685–713, hier S. 710–711; vgl. auch Ganse (wie Anm. 9), S. 66 f. mit Anm. 1.

32 Gibel (wie Anm. 3), S. 40.

tönigen Stimmung im Orgelbau, wie sie bei Restaurierungen historischer Orgeln immer wieder aufkommt³³, wäre hier ein Argument für die frühzeitige Modifizierung der Mitteltönigkeit zu sehen. Doch neben Ibo Ortgies, der, zumindest im Orgelbau, einen deutlich längeren Gebrauch der Mitteltönigkeit nachzuweisen versucht³⁴, scheint auch der Begriff des »Fundaments« dieser Deutung entgegenzustehen.

Ein anderer Ansatz liegt daher näher, zumal Gibel auch die Transposition explizit erwähnt: Wenn »Fundament« als Synonym für Kompositionsregeln aufgefasst wird, so spricht Schütz von Musikern, die über die alten Grenzen hinaus in neue Tonarten, neue Modulationen, eben »frembde und ungewöhnliche Commata« vorstoßen – und zwei konservative Musiker wehren sich dagegen: Gibel und Schütz.

Abschließend stellt sich die Frage nach der »neuen Invention«, die Schütz Gibel attestiert. Doch Gibel strebte wohl weitaus eher nach dem genauen Gegenteil: einer Verteidigung der alten Regeln, der alten Stimmung und der alten Komponisten. Hätte er sonst den zum Zeitpunkt der Drucklegung der *Propositiones* bereits 81-jährigen Schütz als Gewährsmann herangezogen?

33 Vgl. u. a. Jürgen Ahrend, *Die Restaurierung der Arp Schnitger-Orgel von St. Jacobi in Hamburg*, in: Heimo Reinitzer (Hrsg.), *Die Arp Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, Hamburg 1995, S. 127–265, hier S. 227–229.

34 Ortgies (wie Anm. 30), S. 112–114, 180–186.

Heinrich Schütz as European cultural agent at the Danish courts

Bjarke Moe

Introduction: Schütz as cultural agent?

Many European royal and princely courts in the early modern period were eager to get in contact with skilled musicians in order to be up-to-date with the newest and most extravagant music. Cooperating with diplomats, merchants and art brokers, the courtiers were able to purchase whatever they needed to substantiate the court's significance and show off its princely power. In recent studies scholars refer to the persons that the courts cooperated with as agents, whose function »defined itself through practices of mediation and representation«¹. The agents acted on behalf of the courts and communicated with merchants and other travellers. Making an account of these »Art organizers«, the German historian Stephan Hoppe states that their role was important for the circulation and development of art: »Gerade über diese Kunstorganisatoren [...] wurden internationale Kunstentwicklungen von Spezialisten aus erster Hand kommuniziert.«² Since both politicians, musicians and other travellers took up the tasks as mediators representing early modern courts, their agency has been defined as function rather than profession. Being a cultural agent meant mixing together several different functions in one profession. This kind of double agency, for instance in political or cultural affairs, was far from exceptional at this time³.

Also the Danish King Christian IV (born 1577, crowned 1596, died 1648) was highly dependent on cultural agents in order to preserve the magnificence of his court. Using different types of courtiers as mediators on the musical area, the King was able to stay in touch with important European courts, such as the Emperor's court in Prague and later in Vienna, the English and Polish courts and several Electoral courts in the German Empire. He was also up-to-date with the musical developments in important musical centres such as Venice, Antwerp, London and Danzig. The King's musicians were active as cultural agents and responsible for recruiting foreign musicians and purchasing music abroad. As cultural agents they contributed to making the court into a cultural centre where international exchanges happened on a daily basis supporting the musical activities.

One of the agents that contributed to the cultural transfer at the Danish court was Heinrich Schütz, one of the major figures to participate in establishing a European network on the musical area at the

1 Marika Keblusek, *Introduction. Profiling the Early Modern Agent*, in: Hans Cools et al. (eds.), *Your Humble Servant. Agents in the Early Modern Europe*, Hilversum 2006, pp. 9–16, here pp. 9–10.

2 Stephan Hoppe, *Fürstliche Höfe im Alten Reich als Knotenpunkte des Kunsttransfers*, in: Thomas Fuchs and Sven Trakulhun (eds.), *Das Eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1800*, Berlin 2003 (= *Aufklärung und Europa* 12), pp. 47–68, here p. 61.

3 Recent studies on this topic are many, for instance: Heiko Droste, *Unternehmer in Sachen Kultur. Die Diplomaten Schwedens im 17. Jahrhundert*, in: Fuchs and Trakulhun (note 2), pp. 205–226; Badeloch Noldus, *Dealing in Politics and Art. Agents between Amsterdam, Stockholm and Copenhagen*, in: *Scandinavian Journal of History* 28 (2003), pp. 215–225; Marika Keblusek, *The Business of News. Michel le Blon and the Transmission of Political Information to Sweden in the 1630s*, in: ebd., pp. 205–213.

Danish court. As is already known, during his first visit from 1633 to 1635 he was in charge of the musical establishment at the wedding between the Danish Prince-elect Christian and the Saxon Princess Magdalena Sibylla, taking place in Copenhagen in October 1634. During his second stay from 1642 to 1644, in a similar way he took care of the musical activities at court, for instance by participating in the weddings of the King's twin daughters, Christiane and Hedevig. His contacts with the Danish royal family, thus, were both the King and his son, the future king, who unfortunately died before his father⁴.

In order to describe Schütz' activities during the royal wedding in 1634 in Copenhagen, Mara Wade used the expression »Artistic Director«⁵. Schütz was expected to rehearse with the present musicians, arrange musical activities, and maybe most important of all: keep track of the schedules in order to provide the ceremonies at court with the right music at the right time. This was similar to what he was expected to do during his employment from 1642: »what the engagement of a praiseworthy Kapell and Cantorei should be, except for being appropriate and useful«⁶. However, during both employments in Denmark he was expected to take care of other tasks as well, and like the cultural agents of the time he combined several duties in one employment. Schütz's talent went far beyond only being the daily musical director. As *Kapellmeister* he possibly spent more time on organizing and administrating the chapel than on composing and leading rehearsals and actual performances. Thus, a part of our investigations on Schütz's life should also cover the activities that he as cultural agent carried out.

From Schütz's positions at German courts we know that he was a sought-after *Kapellmeister* who could seek out new musicians and purchase music. With the title of »Kapellmeister von Haus aus« he was linked to the court in Wolfenbüttel (from c. 1644), and that title meant that he – from a distance – was supposed to organize the chapels, seeking out new musicians and looking for music that could be used there⁷. From these and other known examples it seems that he was a talented music organizer⁸.

This article argues that Schütz, besides his activities as artistic director, served as a cultural agent for both the Danish King and the Prince-elect. By taking a closer look at Schütz's role as a cultural agent and his activities in providing new music and new musicians for the Danish courts, the purpose is to get an impression of how Schütz acted through his international contacts and took part in cultural exchange throughout Europe. Schütz's talent as a cultural mediator was known (at least to the Prince-elect), since he had promised him to provide the courts with music by »the most distinguished composers in Europe«⁹.

4 On Schütz's stay in Denmark see Angul Hammerich, *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, Diss. phil. Copenhagen 1892, pp. 104–109, 128–131; Ole Kongsted, *Archivalische Quellen zum Wirken von Heinrich Schütz in Kopenhagen*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, pp. 33–41; Niels Martin Jensen, *Heinrich Schütz und die Ausstattungstücke bei dem großen Beilager zu Kopenhagen 1634*, in: ebd., pp. 57–67; Mara R. Wade, *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark. The »Great Wedding« of 1634*, Wiesbaden 1996 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 27); Mara R. Wade, *Prinz Christian von Dänemark und seine Braut als Mäzene von Schütz*, in: SJB 21 (1999), pp. 49–61.

5 Wade 1996 (note 4), pp. 221–278.

6 »[...] was Zubestellung einer ruhmblichen Capell Vnd Cantorey sonsten gerecht Vnd Vortröglich sein magh«, from Schütz's commission as *Kapellmeister* at the royal court in 1642, see transcription of the source in: Kongsted (note 4), pp. 39–40.

7 Gina Spagnoli, *Letters and Documents of Heinrich Schütz 1656–1672. An Annotated Translation*, Rochester 1992, pp. 35–52.

8 Hans Joachim Moser (Moser, p. 164) calls Schütz »die musikorganisatorische Autorität seines Jahrhunderts«.

9 »[...] der allerfürnembsten Componisten in Europa [...]«: Letter from Schütz to Friedrich Lebzelter 6/16 February 1633, see: Rigsarkivet Copenhagen (RA), *Kongehuset Christian 4., Prins Christian (5.), Indkomne breve fra ikke-fyrstelige personer*. See transcription in: Schütz Dok, pp. 177–180, here p. 179.

By keeping contact with this European musical agent, the Danish courts continued to be supplied with cultural goods through international channels.

Recruiting new musicians

Schütz was far from the first foreign agent that the Danish court exploited in order to recruit new musicians. During the reign of Christian IV, the court had contacts with two kinds of agents. On one hand, foreign musicians that were employed at the court were sent to their homelands to recruit musicians¹⁰. That was the case with the Dutch *kapelmester* Gregorio Trehou (employed 1594–1612), who on a journey to Brussels engaged a castrate singer in 1598¹¹. Also the Polish instrumentalist Adam Pickerow (employed 1595–1638) visited his homeland on behalf of the King in order to bring new musicians back to Copenhagen. He managed to get the Danish court in contact with at least twelve musicians from 1614–1633¹².

On the other hand, the Danish court had contacts with agents living abroad, most of them in positions at other north European courts¹³. The Danish King himself communicated with Italian musicians in Wolfenbüttel and Krakow in order to get hold of skilled musicians that could enter his *kapel*. The correspondence between the King and the Italian musician Alessandro Orologio is already known¹⁴. Yet, recent research has revealed that Orologio managed to get the King in touch with four singers from the Imperial court¹⁵. Also correspondences with the Italian musician and art broker Antonio Tarroni at the Polish court resulted in the employment of new musicians: Four Italian musicians (an organist, a viol player and two singers) travelled to Copenhagen from 1605 to 1608¹⁶.

Since this kind of agency was part of the courtly routine during the reign of Christian IV, it was probably expected of Schütz that he too would take up the task of engaging new musicians for the chapel. As will be described here, his employment was followed by several new employments of musicians, especially musicians coming from the Saxon court. By hiring Schütz as *kapelmester*, the Danish court continued the strategy of employing foreign musicians in order to stay connected to important courts and musical centres.

Here, I will stress two aspects of Schütz's efforts to provide the Danish courts with new musicians. Firstly, especially during his first stay, Schütz was focused on hiring musicians for the coming wedding. The chapel needed musicians with short term employments as reinforcements for the extensive musical

¹⁰ Bjarke Moe, *Musikkulturel trafik i København og Rostock. Musikerrekruttering og repertoirefornyelse i første halvdel af 1600-tallet*, Ph.D. Diss., University of Copenhagen 2010, vol. 1, pp. 82–86.

¹¹ Hammerich (note 4), pp. 25–26; S. A. E. Hagen, *Bemærkninger og Tilføjelser til Dr. Angul Hammerichs Skrift: Musikken ved Christian den Fjerdes Hof*, in: *Historisk Tidsskrift* 6/IV (1893), pp. 420–444, here p. 435; Moe (note 10), p. 84.

¹² Hammerich (note 4), pp. 52, 94; Moe (note 10), p. 85.

¹³ Moe (note 10), pp. 87–92.

¹⁴ Hagen (note 11), pp. 440–441; Robert Eitner, *Drei Briefe von Alessandro Orologio*, in: *MfM* 31 (1899), pp. 42–45; Rudolf Flotzinger, *Alessandro Orologio und seine Intraden (1597)*, in: *Dansk Årbog for Musikforskning* 17 (1986), pp. 53–64, here p. 58.

¹⁵ Moe (note 10), pp. 87–88.

¹⁶ On the Danish efforts in recruiting these musicians see: Moe (note 10), pp. 88–91; Bjarke Moe, *Italian Music at the Danish Court during the Reign of Christian IV – Presenting a Picture of Cultural Transformation*, in: *Danish Yearbook of Musicology* 38 (2010–2011), pp. 15–32.

activities in October 1634. Secondly, one of his tasks was to re-establish the chapel with new musicians employed for longer periods. During the Danish participation in the Thirty Years' War from 1625 the King cut the economical basis of the chapel to a minimum¹⁷. In order to restore the chapel, a serious effort in recruiting musicians was needed¹⁸. That Schütz during his stay in Denmark 1633–1635 was responsible for recruiting musicians is substantiated by a letter to him from Landgraf Wilhelm V of Kassel. Shortly before Schütz was leaving Copenhagen in 1635, the Landgraf recommended a talented musician, David Frölich, to be employed at the Danish court. We do not know Schütz's response, but Frölich stayed in Kassel¹⁹. The letter shows that the recruitment of skilled musicians was a common issue for a *Kapellmeister* as well as a prince, and it shows us that Schütz was known to be seeking out new musicians for the Danish royal chapel.

Coming to Copenhagen for the first time in 1633, Schütz was not completely among musicians he did not know. First of all, he travelled with some apprentices from the Dresden court, Friedrich Werner and Daniel Hämmerlein²⁰. They obviously stayed in Copenhagen together with Schütz, even though their presence is not documented in Danish sources. This might be due to the fact that they were under the private supervision (and responsibility) of Schütz and not officially became part of the Danish court. Matthias Weckmann also travelled with Schütz, but most likely stayed in Hamburg to study with Jacob Praetorius²¹. Later, more musicians from Schütz's own circles came to Copenhagen as a result of the cultural traffic between the Danish and Saxon courts. The Danish court was supplied with several new musicians, which arrived with the Saxon bridal convoy in Copenhagen. Besides 20 Saxon *Bergmusiker*, this was the case with Gabriel Mölich, who was employed as musician and dance master at the Dresden court²². Schütz also made efforts in supplying the chapel with other musicians that could participate in the wedding. Heinrich Albert, Schütz's cousin, arrived from Königsberg and stayed in Copenhagen during the wedding, composing a song for the bridal couple²³. Also Schütz's former pupil Johann Vierdanck came to Copenhagen to participate in the musical activities²⁴. However, none of these musicians from Schütz's circles were paid by the court for participating in the wedding. This suggests that Schütz personally initiated the recruitments of these musicians²⁵.

17 Hammerich (note 4), pp. 79–84.

18 Hammerich (note 4, p. 109), on the other hand, stated that Schütz was not hired in order to re-establish the chapel, since it was »an old and already consolidated institution«.

19 The letter is cited in: Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel etc. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), pp. 127 f.

20 On Werner see: Jerrold C. Baab and Klaus-Peter Koch, art. *Werner, Christoph*, in: *Grove Music Online* (GMO) (www.oxfordmusiconline.com, accessed 23 July 2010). On Hämmerlein see Joshua Rifkin and Eva Linfield, art. *Schütz, Heinrich*, in: *ibid.*

21 Rifkin and Linfield (note 20); Ibo Ortgies, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmans. Biographische Skizze und Zeittafel*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, pp. 1–24, here p. 11.

22 On Mölich see Wolfram Steude, *Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz' Dänemarkreisen*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, pp. 43–56, here p. 48; Wade 1996 (note 4), p. 271. On the *Bergmusiker* see Hammerich (note 4), p. 103; Wade 1996 (note 4), p. 248.

23 The *Aria* was published in his *Fünffter Theil der Arien oder Melodeyen* (Königsberg 1642), see: Heinrich Albert. *Arien*, ed. by Eduard Bernoulli, Leipzig 1903 f. (= DDT 12/13), part 1, p. IX, part 2, pp. 154–157.

24 Werner Schwarz, *Pommersche Musikgeschichte II. Lebensbilder von Musikern in und aus Pommern*, Köln 1994, p. 37.

25 Six other musicians were hired during Schütz's stay: the instrumentalists Johannes Grube and Johannes Stein (13 February 1634), the bass singer Johannes Lange (30 June 1634), the singer Gregorio Chelli da Verona (1 August 1634),

Prior to Schütz's arrival in Denmark in December 1633 some musicians from Dresden were employed at the Danish courts suggesting that even before he actually took over the duties as *Kapelmester*, Schütz was preparing the stay in Denmark and taking up his future obligations. These activities show, as Mara Wade has also argued, that Schütz was in contact with the Danish courts on professional levels before actually entering in the King's service²⁶. He probably did this because he as a Saxon courtier naturally was a part of the ongoing exchanges between Dresden and Copenhagen. Both political and musical topics were discussed when representatives from the two courts met. The activities of the Saxon diplomat Friedrich Lebzelter, who has been made responsible for arranging the employment of Schütz, are a good example of this²⁷. He visited Denmark in 1632–1633 to participate in settling the political affairs between Johann Georg I and Christian IV. A row of personal letters by Christian IV to his German secretary, Friedrich Günter, provides us with information on the negotiations between the courts. The King wrote to Günter that already in the summer of 1632 he and Lebzelter met in Gottorp (Schleswig-Holstein) to discuss political matters²⁸. The Saxon *Churfürst* was seeking money in order to continue his activities in the Thirty Years' War. Because of the big expenses of the war he turned to his ally, the Danish King, to get financial help. From a later letter we learn that Lebzelter did not collect the expected amount of money as he was supposed to do during his stay in Hamburg²⁹. Again in September 1632, Lebzelter visited the King, probably while staying in Rendsburg attending the *Landtag*. Lebzelter asked the King if he himself could donate 500.000 Taler to the *Churfürst*, or be helpful in finding the money. In his letter to Günter the King expressed his opinion in this case: »Indeed, it must be a big fool, who lent money there.«³⁰

In one of the letters, Günter is given the order to find a musician »that as well as playing the symphony or the virginal can serve the [royal] children«³¹. This reveals that the King gave order concerning political matters next to musical ones, and it shows that he similarly used his political agents as cultural ones. Soon, Lebzelter was going to take advantage of this kind of double agency. Eventually in the beginning of January 1633, he was received in audience by the King at the royal residence Frederiksborg north of Copenhagen. Exactly at that time, two new singers were employed at the court, the alto Johann Hasselt and the bass Michael Lödsch.

Before coming to Copenhagen, Hasselt was employed at the Saxon court. His is mentioned there for the first time in 1625³². In 1630 however, Hasselt left the court, apparently because he and other musicians did not get their salary. Schütz, who acknowledged Hasselt as »a talented singer«, regretted this

the theorbo player Michael Ulich (24 August 1634), the instrumentalist Andreas Plattenschlager (12 September 1634). However, it is unclear whether Schütz was responsible for recruiting them.

26 Wade 1996 (note 4), p. 232; Wade 1999 (note 4), pp. 51–53.

27 On Lebzelter's efforts see Hammerich (note 4), pp. 106–108; Kongsted 1989 (note 4), p. 34; Wade 1996 (note 4), pp. 233–234; Wade 1999 (note 4), pp. 54–55.

28 C. F. Bricka, J. A. Fridericia et al. (eds.), *Kong Christian den Fjerdtes egenhændige Breve* 3, Copenhagen 1878–1880, pp. 28–29 (letter from Christian IV to Friedrich Günter, Glückstadt, 12 July 1632). Due to this letter, it seems unlikely that Lebzelter visited Copenhagen in the autumn of 1632, which is stated by Kongsted (note 4), p. 34.

29 Bricka (note 28), p. 31 (letter from Christian IV to Friedrich Günter, Glückstadt, 22 July 1632).

30 »Es muste woll Ein grosser Naar Sein, der geldt dahiin leiüethe«: Bricka (note 28), p. 47 (letter from Christian IV to Friedrich Günter, Rendsburg, 26 September 1632).

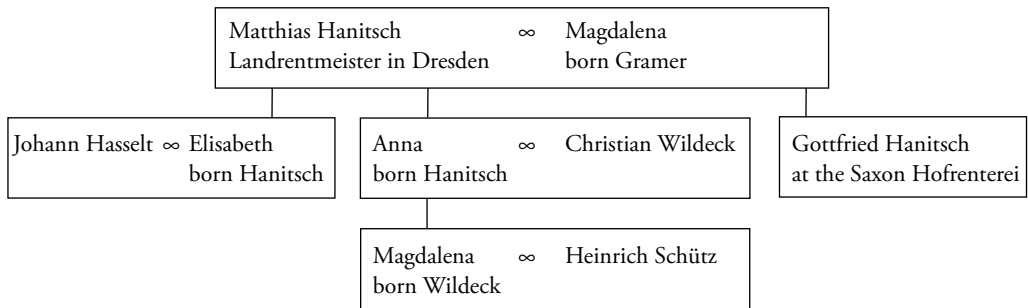
31 »[...] der woll auff dass Symphoneii oder *Virginnall* slagen kan, So den kinderen auffarten könthe«: Bricka (note 28), p. 31 (letter from Christian IV to Friedrich Günter, Glückstadt, 22 July 1632).

32 Schütz GBr, p. 326.

and tried to convince the *Hausmarschall* to interfere in order to get Hasselt rehired³³. Even though Schütz's plan did not work out, Hasselt's future was secured a few years later at the Danish court. He stayed in Copenhagen from 1633 to his death in 1644.

A newly found source reveals some interesting details on the relationship between Hasselt and Schütz. A publication containing two laments was issued at Hasselt's funeral at the German Church, *St. Petri Kirke*, in Copenhagen on 2 June 1644 (see illustration 1). The publication also shortly outlines Hasselt's German relatives, and this information reveals that he was married to the daughter of the Saxon *Landrentmeister* Matthias Hanitsch, the grandfather of Schütz's wife Magdalena³⁴. The publication thus reveals that Schütz during both his stays in Copenhagen worked together with a member of his wife's family. According to the front page of the publication, Hasselt died unexpectedly, and therefore Schütz without knowing it left Copenhagen only a month before Hasselt's death. Their relationship might be an explanation why Schütz back in 1631 was concerned about the future of Hasselt. Furthermore, Schütz might also have been responsible for Hasselt's employment at the Danish court in 1633.

The family relations of Heinrich Schütz and Johann Hasselt



The bass singer Michael Lödsch was hired together with Hasselt. The letter, which states his employment, was written the same day as Hasselt's, and it refers to the fact that Lödsch should be employed »in the same way [as Hasselt]«³⁵. This suggests that they arrived together, maybe following the convoy of the Saxon diplomat Lebzelter. The musician Jonas Pauffler might also have come to Denmark together with a Saxon delegation. According to the Danish Prince-elect, Pauffler was engaged at the court in Dresden but had sought permission to leave. He was auditioned by the Prince-elect, who unfortunately could not hire him himself. On 24 February 1633 the Prince-elect recommended Pauffler to the King³⁶. Less than a month later, Pauffler was hired as alto at the King's court. He stayed there until his death seven years later³⁷.

33 Karl August Müller, *Kurfürst Johann Georg der Erste, seine Familie und sein Hof, nach handschriftlichen Quellen des Königlichen Sächsischen Haupt-Staats-Archiv*, Dresden 1838, pp. 24–26; Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel 1972, p. 126. See Schütz' letter in: Schütz GB, pp. 112–113.

34 On Schütz' relations with the Hanitsch family see Moser, p. 92; Eberhard Möller, *Die Nachkommen von Heinrich Schütz*, in: SJB 10 (1988), pp. 41–49, here p. 41; Wolfram Steude, *Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche*, in: SJB 20 (1998), pp. 155–164, here pp. 160–161. Steude mentions briefly that Hasselt also belonged to the Hanitsch family, but he is mistaken about in what way Hasselt was related.

35 RA, *Danske Kancelli, Sjællandske Registre, 1632–1637* (B 541), fol. 69°.

36 E. Marquard (ed.), *Prins Christian (V.)s Breve*, 2 vols., Copenhagen 1952–1956, vol. 1, p. 83. Pauffler is not mentioned in the literature on the Saxon court, and he might not actually have been employed there prior to his arrival in Denmark.

37 Hammerich (note 4), p. 222.

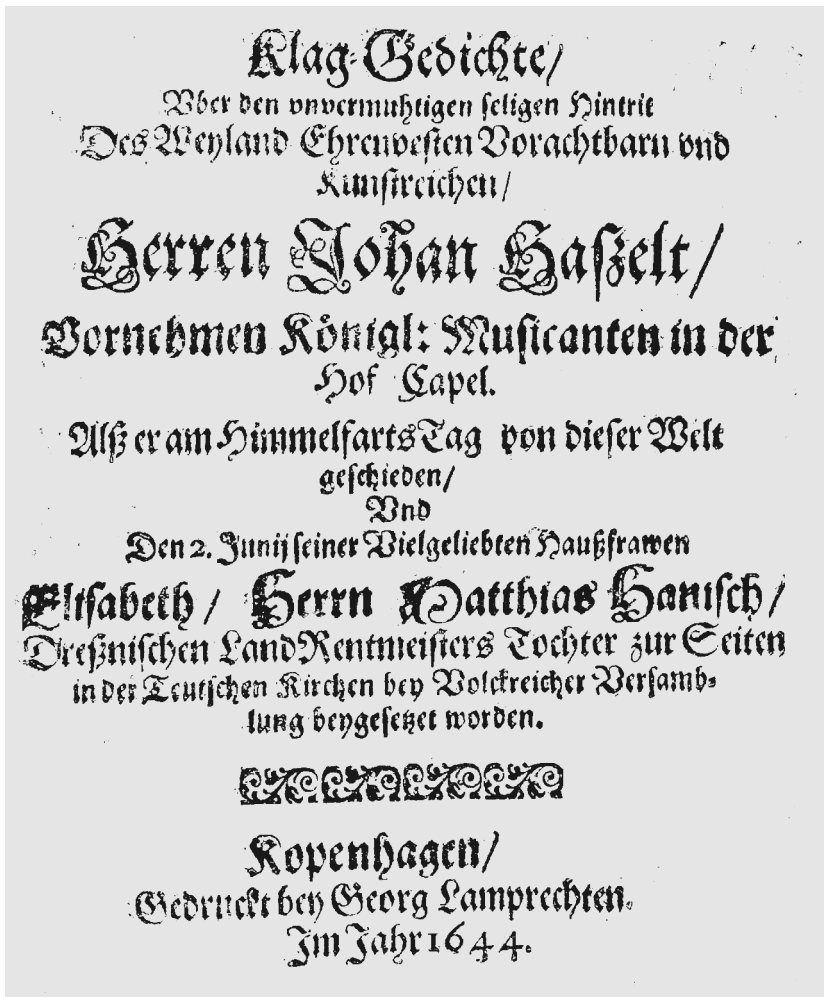


Illustration 1: Front page of the print containing two laments in honour of Johann Hasselt, Copenhagen 1644 (Universitätsbibliothek Rostock, Sondersammlung, Sign. Fm-1251.19)

Regarding the English musician John Price, Schütz might have acted as intermediary. Price was engaged at the court in Dresden since 1629, and in 1632 he offered himself for playing at the forthcoming wedding³⁸. It is likely that Schütz have had him in mind during the preparations of the wedding in 1634, and maybe suggested him for the Prince-elect. Price entered the musical staff of the Prince-elect in the beginning of 1634, and in March the Prince sent Price, the instrumentalist Alexander Lefferentz and two boysingers to Copenhagen to participate in the musical rehearsals³⁹. They were billeted with a Copenhagen citizen, Mikkel Koch, who after the wedding was given 200 *daler* for his help⁴⁰. After the

38 Fürstenau, pp. 73–74.

39 Marquard (note 36), vol. 1, p. 133.

40 RA, *Regnskaber 1559–1660, Rentemesterregnskaber, Indtægts- og udgiftsregnskaber, Udgifter, 1635–1636*, fol. 29^r.

wedding, Price was dismissed by the Prince-elect and began his journey together with his son and a waiter to Württemberg⁴¹. Like several of the other musicians present at the wedding, Schütz engaged Price as reinforcement for the musical activities.

Concerning Schütz' stay in Denmark 1642–1644, we are unfortunately left with much less information on his activities in recruiting musicians. According to the overall picture of the chapel, he probably continued what he started doing during his first stay. Two boy singers travelled with him to Copenhagen, Andreas Gleich and Clemens Thieme, and just like during his first stay they did not officially become a part of the King's court⁴². The most important role Schütz played in recruiting new musicians for the Danish courts concerned his efforts in getting Matthias Weckmann, Friedrich Werner and Philip Stolle to Nykøbing serving the Prince-elect. It has been discussed when they arrived and whether they travelled together with Schütz or not. Most likely, Schütz arrived prior to them. His employment began in May 1642, and lately Mary Frandsen has suggested that the Saxon prince Johann Georg sent off the three others to Denmark during the mourning period of his daughter Princess Sybilla Maria in the spring of 1643⁴³. The Danish sources reveal that they were hired in Nykøbing at Midsummer Day 1643⁴⁴. Schütz' role in getting them to Denmark is not known, but it seems obvious that his presence in Denmark was one of the reasons why the Saxon prince decided to lend them to his brother-in-law in Nykøbing. Weckmann, Stolle and Werner became the heart of the chapel in Nykøbing until 1647. Periodically the chapel was extended by musicians such as Herman Höge, August Klöpffer, Samuel Künchell and a couple of boy singers so that it consisted of five to seven musicians⁴⁵.

The King's chapel had at this time an average size compared to its earlier days. Nevertheless, the expenses used were similar to the periods, when twice as many musicians were employed. In the 1640s few but better musicians were preferred to many. Schütz did not change this organisation during his stay, and the enforcement of the chapel happened (besides an Italian singer, Agostino Pisone) only by hiring two former boy singers as an organist and a cornetto player⁴⁶. That they were meant as enforcement of the chapel under the supervision of Schütz is likely, since they were dismissed shortly before Schütz left Copenhagen⁴⁷.

41 Marquard (note 36), vol. 1, p. 150.

42 Moser, p. 153; Wade 1999 (note 4), p. 60. Their names are not mentioned in Danish sources.

43 Mary E. Frandsen, *Musical in a Time of War. The Efforts of Saxon Prince Johann Georg II to Establish a Musical Ensemble, 1637–1651*, in: SJB 30 (2008), pp. 33–68, here p. 48.

44 RA, *Regnskaber 1559–1660, Regnskaber vedr. prins Christian (5.)s hofholdning 1626–1647, 493 Kammerskriveren 1643–1645, BesoldingsRegister* (Register of Wages from Easter 1643–Michaelis 1643). These and other sources from the Prince-elect's archive have been uncovered mainly in Danish studies: Hammerich (note 4), pp. 178–181; Julie Sophie Borgwardt, *Musiklivet hos den udvalgte prins Christian på Nykøbing Slot*, master thesis, University of Copenhagen 2002. Wade provides a description (in English) of how festivals including music took place at the »satellite court of the Prince-Elect Christian and Magdalena Sibylla at Nykøbing on Falster«. However, she does not give a general survey of the musical activities taking place there: Wade 1996 (note 4), pp. 246–248, 281–288.

45 Hammerich (note 4), pp. 178–181.

46 Israel Sidelmann (organist) and Jørgen Lauritzen (cornetto player) were hired 15 February 1643, see Hammerich (note 4), p. 216.

47 Sidelmann and Lauritzen were dismissed 18 March 1644 (Hammerich, note 4, p. 216), and Schütz's employment lasted until 1 May (Kongsted, note 4, p. 41).

Musicians connected with the Danish courts through the contact with Schütz

1633–1635	The court of the King	
	Johann Hasselt, alto	employed 1 January 1633
	(Michael Lödsch, bass	employed 1 January 1633)
	Jonas Pauffler, alto	employed 19 March 1633
	Present at the wedding but not employed at court	
	Johann Vierdanck	–
	Heinrich Albert	–
	Gabriel Möhlich	arrived from Dresden with the bridal convoy
	Daniel Hämmerlein	accompanied Schütz from Dresden in 1633
	Friedrich Werner (Matthias Weckmann)	accompanied Schütz from Dresden in 1633, but stayed in Hamburg with Jacob Praetorius
	The court of the Prince-elect	
	John Price	employed before 13 March 1634, dismissed 24 October 1634
1642–1644	Present at the King's court but not employed	
	Andreas Gleich, boy singer	accompanied Schütz from Dresden
	Clemens Thieme, boy singer	accompanied Schütz from Dresden
	The court of the Prince-elect	
	Matthias Weckmann	employed 24 June 1643. Passport back to Dresden 12 April 1647
	Philip Stolle	–
Friedrich Werner	–	

Purchasing new music for the courts

In the existing literature on Schütz's activities in Denmark, one of the main discussions has concerned which music he wrote or might have written during his stays⁴⁸. However, no one did try to give an account of which compositions he provided the chapel with besides his own⁴⁹. One should not be surprised by that, since it was one of the primary tasks of a *Kapellmeister* to equip the chapel with music that would fit the daily requirements. However, it should be stressed that Schütz not necessarily wrote all the music himself. He pointed to the importance of the task of purchasing music in his letter from February 1633 to Lebzelter (which was handed over to the Prince-elect). By doing this, he was trying to persuade the Prince-elect into hiring him. Besides his own humble compositions he could provide the chapel with music by other composers, he wrote. If he were to travel to Denmark, he would bring with him a »considerable amount of good pieces or compositions not only my own inventions as the poorest, but also by the most distinguished composers in Europe, which I not without big efforts have got at hand«⁵⁰.

48 Among the many contributions see Hammerich (note 4), pp. 109–119; Jensen (note 4), pp. 57–67; Kongsted (note 4), pp. 36–37; Steude 1989 (note 22), pp. 50–54; Wade 1999 (note 4), pp. 57–61; Walter Werbeck, *Musik am dänischen Hof. Bemerkungen zum zweiten Teil der »Symphoniae sacrae« von Heinrich Schütz*, in: Ole Kongsted et al. (eds.), *A due. Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab*, Copenhagen 2008 (= Danish Humanist Texts and Studies 37), pp. 687–700.

49 The following passages are based on my studies of how foreign music came to the chapel of the Danish King: Moe (note 10), vol. 1, pp. 127–153.

From the beginning of the reign of Christian IV, the *Kapelmester* or the *Vicekapelmester* at the Danish court were in charge of the royal music collection. This meant – besides taking care of the valuable prints and manuscripts and on a daily basis keeping track of the collection – that they also were supposed to purchase new music⁵¹. Several music prints kept at the Royal Library in Copenhagen were most likely brought to Copenhagen by the *Kapelmester* over the years, trusted musicians, and other court servants on their journeys home from musical centres in Europe. That seems to be the case with several madrigal publications from Antwerp and Venice from the period 1585–1616⁵². Later in the 1620s, the musicians in the chapel regularly visited the book keepers in Copenhagen in order to get hold of the newest music prints. Thanks to the international book market in the Danish capital, they were able to purchase publications from Italy, Germany, and the Netherlands, containing profane as well as sacred music⁵³.

When Schütz came to Denmark and took over the responsibility of the chapel, he must – just like his predecessors – have been in charge of renewing the repertoire. In the period when Schütz was in Copenhagen, the account department did not record any payments of new music prints from the local book keepers. This indicates that he did not buy the music locally, but brought collections of music with him just as he promised. Let us have a look on some sources that reveal how he did and what the results of his efforts were.

In his letter to Lebzelter Schütz mentioned that it was not always easy to get hold of new music. He himself had obtained music »that I not without great effort have at hand«. During his trip to Italy in 1628–1629, Schütz collected music in order to bring it back to the Saxon Chapel. In November 1629 shortly before he began his home journey, he dispatched a cargo with Italian music instruments and music⁵⁴. The collection of music must have contained music prints and copies that he collected during his stay there. Again a few years later in 1632, he wanted to purchase Italian music, but this time without travelling there himself. He contacted the art agent Philipp Hainhofer and wanted him to get hold of music prints from Naples. His letter to Hainhofer describes in details what specific publications he was looking for: a broad selection of vocal music from c. 1600 to 1630, profane as well as sacred music, for few as well as many voices⁵⁵. Hainhofer was a skilled art broker, having contacts all over Europe. In 1636 and again in 1640 Hainhofer purchased Italian music for Duke August II of Braunschweig-Wolfenbüttel. Hainhofer wrote letters to leading composers of the time, including Claudio Monteverdi (Venezia), Giovanni Valentini (Vienna) and Giovanni Giacomo Porro (Munich), and requested their music⁵⁶. When Schütz took off for Denmark in autumn of 1633, he must have brought some of the Naples prints with him, keeping his promise to the Prince-elect. By using his knowledge of Italian music, Schütz proved

50 »[...] zimlicher anzahl gueter stük oder *Composition*, nicht alleine meiner *invention* als der schlechtesten, sondern auch der allerfürnehmsten *Componisten* in *Europa*, welche ich nicht sonder grosser müh beyhanden bracht [...]«; Schütz' letter to Lebzelter, 6/16 February 1633 (note 9).

51 Moe (note 10), pp. 131–134.

52 *Ibid.*, pp. 134–140.

53 On the Copenhagen book market in general, see Otto Andersen, *Boghandlere på Børsen*, in: *Bogvennen. Årbog for bogkunst og boghistorie* (1962–1963), pp. 49–65; Aleksander Frøland, *Dansk boghandels historie 1482–1945. Med et kapitel om bogen i oldtid og middelalder*, Copenhagen 1974, pp. 54–56; Charlotte Appel, *Læsning og bogmarked i 1600-tallets Danmark*, Copenhagen 2001 (= *Danish Humanist Texts and Studies* 23), pp. 470–479. On the selection of music prints at Copenhagen book keepers, see Moe (note 10), pp. 125–127, 153–160.

54 Schütz Dok, p. 149.

55 *Ibid.*, pp. 173–176.

56 Stephen Rose, *The Mechanisms of the Music Trade in Central Germany, 1600–40*, in: *JRMA* 130 (2005), pp. 1–37, here p. 16, note 62.

to be a cultural agent purchasing desirable music from one of Europe's major musical centres. When he left Denmark in 1635, the Italian singer Gregorio Chelli da Verona took over acting as agent in these affairs. In 1636 he worked out a list of Italian music publications in Italian, listing publications of composers such as Marco da Gagliano and Leone Leoni. The King himself posted the list to the account department adding that the music »could be very useful for his majesty's chapel«⁵⁷.

In the existing literature Schütz is mentioned as the *primus motor* for bringing the modern concerto repertoire to Denmark. It has been suggested that Schütz was responsible for renewing the musical repertoire at the Copenhagen Grammar School and the city churches⁵⁸. Recent studies reveal that this was not the case, since the musicians at these institutions themselves had contacts through which they purchased new music⁵⁹. On the other hand, Schütz must have found himself in the middle of a musical milieu at the Danish courts surrounded by musicians, who were eager to integrate the newest repertoire, especially the Italian, in the daily musical activities. The manuscript collection KN 206, kept at Ratsbücherei in Lüneburg, gives us an impression of how Schütz and the Saxon musicians at the court of the Prince-elect took part in this⁶⁰.

The manuscript belonged to the organist Matthias Weckmann, and the majority of the 75 vocal pieces was copied by Weckmann⁶¹. The manuscript has previously been taken into account in order to describe the activities of Weckmann himself, since it reflects what repertoire Weckmann studied⁶². Furthermore, it has been suggested that Weckmann copied the large number of pieces for the purpose of bringing it back to the Saxon courts when he left Denmark in 1647⁶³. More than half of the pieces, however, are most likely dating before 1642, and therefore Schütz too must have had access to most of them during his stay in Denmark 1642–1644. Some of the newest pieces in the manuscript, for instance the 15 pieces by Christoph Werner from his publication *Praemessa musicalia* (Königsberg 1646), could have come to Schütz's attention through Weckmann's transcriptions. Weckmann prepared the large manuscript for several reasons: studying the newest music he had at hand during his stay in Denmark, storing the pieces for later usage, collecting different kinds of pieces (solo concertos as well as large 18-voice motettos). Weckmann made a note on his copying-methods writing off pieces from Johann

57 »[...] kunde være meget brugelige vdi Kong. Mtt. Capella [...]«, cited in Moe (note 10), vol. 1, p. 133; vol. 2, p. 31; Moe (note 16), pp. 20–21.

58 Jens Peter Larsen, *Schütz und Dänemark*, in: *Sagittarius 2* (1969), pp. 9–16, here p. 16; Nils Schiørring, *Musikkens Historie i Danmark 1*, Copenhagen 1977, p. 206; Nils Schiørring, *Geistliches und weltliches Liedschaffen in höfischer Umwelt in Dänemark während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985*, pp. 269 to 273, here p. 272; Henrik Glahn and Søren Sørensen (eds.), *The Clausholm Music Fragments*, Copenhagen 1974, pp. 34–36, 48, 53; Wade 1996 (note 4), pp. 244–245.

59 Moe (note 10), pp. 153–169, especially pp. 153 and 166–167.

60 Ratsbücherei Lüneburg, mus. ant. pract. KN 206. The content of the collection was listed by Alexander Silbiger, *The Autographs of Matthias Weckmann, A Reevaluation*, in: *Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985*, pp. 117–144, here pp. 130–135.

61 See Silbiger's extensive study of the manuscript (note 60).

62 Max Seiffert, *Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: *SIMG 2* (1900), pp. 76–132, here pp. 84–85; Geoffrey Webber, *A Study of Italian Influence on North German Church and Organ Music in the Second Half of the Seventeenth Century, with Special Reference to the Collection of Gustav Düben*, Ph.D. Diss. Oxford 1988, pp. 166, 182–183; Silbiger (note 60), pp. 122–124; Frandsen (note 43), p. 56.

63 Seiffert (note 62), p. 84; Frandsen (note 43), p. 56.

Stadlmayr's *Psalmi integri* (Innsbruck 1641). Since the psalms in the print were composed in the same manner, Weckmann did not copy all of them. The pieces he selected were put in a more or less casual order, and he did only pick those of Stadlmayr's pieces »that I liked the best«⁶⁴.

The manuscript was partly fabricated during Weckmann's stay in Denmark. He finished the writing in Hamburg 15 June 1647 according to his note written after the last piece, two months after having left Nykøbing⁶⁵. However, an extensive part of the manuscript must have been written during his stay at the court of the Prince-elect in Nykøbing and while being in contact with musicians from the royal court in Copenhagen. The presence of a vocal concerto, *Exsurgat Deus* (fol. 63^r–64^r) by the Italian singer Agostino Fontana, who served the Danish King from 1638–1650, substantiates this⁶⁶.

What makes the manuscript interesting in the context of this article is the fact that part of the content most likely was brought to Denmark by Schütz and the Dresden-musicians following him. Here, I will focus on the copies of music from Danzig and Vienna. In 1628, Schütz was trying to get his pupil Johann Vierdanck to study with the Italian musician Giovanni Sansoni at the Imperial court in Vienna. The Saxon contact here, Friedrich Lebzelter, was helping Schütz arranging the stay. The plans failed at this point; however, in 1641 Vierdanck apparently went to Vienna to stay with Sansoni⁶⁷. Also Friedrich Werner stayed with the imperial musician during the 1640s, even though it is not clear when that happened. Recently, Mary Frandsen has suggested that Werner studied in Vienna in 1642 prior to his employment at the Prince-elect's court in Nykøbing. In the manuscript KN 206 there are three pieces from the Vienna court. The vocal concerto *In te Domine speravi* (fol. 8^v–10^v) is by Giovanni Valentini, the imperial *Kapellmeister*, who served there from 1626 to 1649, when Werner was present. This piece is only known from this source⁶⁸, suggesting that someone knowing Valentini personally must have brought it to Weckmann. The second piece (fol. 102^v–104^v) is by the musician Georg Pichelmayr, who is mentioned in the manuscript as »the emperor's musician«⁶⁹. The piece by Pichelmayr, then, must have come to Weckmann's attention by someone knowing Pichelmayr (or at least the specific piece) from his employment in Vienna from 1637–1638⁷⁰. The third and last piece (fol. 104^v–105^r) stemming from Vienna was written by the Emperor Ferdinand III himself. This piece as well is only known from this source⁷¹, and we might suggest that the music was brought to Denmark as a result of personal contact to the court in Vienna. This personal contact could have been Friedrich Werner.

64 KN 206, fol. 36^r: »Nota[:] Weil in diesem opere die Psalmi (: so an d[er] anzahl 16 v[er] 2 Magnificat :) alle auff einerley manier seynd (: das letzte Magnificat ausgenommen :) so hab ich sie nicht alle od[er] nach d[er] Ordnung abgesetzt, sondern nur etzliche, so mir am besten gefallen.«

65 KN 206, fol. 160^r. The note is reproduced by Silbiger (note 60), p. 143. The Prince-elect issued a security passport for Weckmann, Werner and Stolle 12 April 1647; see Marquard (note 36), vol. 2, p. 698.

66 Two anonymous concertos, *Florete flores* (fol. 64^v–65^r) and *En choris angelorum* (fol. 64^v–65^r), were probably also written by Fontana, see Moe (note 10), pp. 38–39; editions of all three concertos, *ibid.*, vol. 2, pp. 270–278.

67 Schwarz (note 24), pp. 34–36.

68 Steven Saunders, *Cross, Sword, and Lyre. Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619 to 1637)*, Oxford 1995, p. 244.

69 KN 206, fol. 102^r: »Georgij Pichelmayr. Musici Caesarij.«

70 On Pichelmayr see Ludwig Ritter von Köchel, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien 1869, p. 130; Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, pp. 246–247.

71 Steven Saunders, *The Emperor as Artist: New Discoveries Concerning Ferdinand III's Musical Compositions*, in: *StMw* 45 (1996), pp. 7–31, here p. 27.

The manuscript also contains music from Danzig. Weckmann's colleague in Nykøbing Friedrich Werner had a brother, Christoph, in Danzig. Christoph was *Kantor* at St. Katharine's, and their family relations might have been exploited in order to renew the repertoire for the princely chapel. Indeed, Friedrich was sent on a journey to Danzig by the Prince-elect in 1645. The reason for the journey is unknown, but probably Werner was supposed to do musical business for the prince. At least, Werner had the opportunity to obtain music from Danzig and bringing it back home to Denmark⁷². Whether Friedrich undertook other journeys is unclear, but he might have done so, since Weckmann's manuscript contains copies of music from the publication *Praemessa musicalia* (1646) by his brother. Also the unique copy of Christoph Werner's concerto *Es erhub sich ein Streit* (for 12 voices and 6 instruments) could have been brought to the princely court in Nykøbing by Friedrich from journeys to Danzig⁷³.

Copenhagen as a European cultural centre

The successful cooperation between Schütz and the Danish courts resulted in a cultural flow to and from Denmark that both the Danish and the Saxon courts could benefit from. Looking at Schütz's activities in Copenhagen from another perspective – not what Schütz took with him to Copenhagen, but what he might have taken back to Dresden – we can supply our picture of Schütz as a cultural agent that acted through European contacts in order to build up high musical standards wherever he was staying. Copenhagen was one of the new places he got to know and act through in the 1630s and 1640s. Schütz spent more than three and a half years in Copenhagen and the surrounding area during his two periods as *Kapelmester* at the Danish court, and while staying in the Danish capital, he was right in the middle of one of the major cultural centres of northern Europe. Besides being the biggest city of the Danish Kingdom (which at that time included Norway), Copenhagen was in other senses the most important city of the country. The royal administration had their headquarter at the Copenhagen Castle, the bishop of Seeland, who since the reformation was the ecclesiastical head of Denmark, was connected to the main Cathedral (*Vor Frue Kirke*) in the city, and the only university in the kingdom, and with it the most prominent academics of the country, was situated in Copenhagen. Also trade was of great importance for the status of the city. With many foreign merchants living there, the city was supplied with goods from all over Europe, that were being traded for instance at the King's new-build stock house (called *Børsen*). These conditions were of great importance for the kind of cultural traffic that involved music. The city was an attractive place for foreign musicians to stay while being involved in the musical activities at court or at the city churches. Schütz must have found himself in a lively city with loads of opportunities of establishing new contacts.

72 The Prince-elect ordered Johann Bram, a Copenhagen merchant, to send money to Werner, stating that »Ich habe ein von meinem musikanten abgefertiget nach danzig«, see: RA, *Kongehuset Christian 4., Prins Christian (5.), Prins Christians egenhändige breve 1627–47*, letter to Johann Bram, 13 April 1645. Werner confirmed having received 60 *daler* [Taler] in Danzig on 23 May 1645, see RA, *ibid.*, statement in Werner's own hand dated 23 May 1645:

»Ich ends bemelter bekenne das ich uon dem Ehreuesten vorachtbarnen und Vornehmen Herrn Christian Horstmann [Danziger merchant] auff begehren Herrn Johann Bramms Sechzig Reichsthlr. empfangen.

Actum Danzig den 23 Majj Ao 1645.

Friederich Werner [m.p.]

Hochprinzl. dhl. bestalter Musicus.«

73 KN 206, fol. 21^v–34^r.

Schütz had several advantages of staying in a cultural centre like Copenhagen. He was able to flee the ongoing war in Saxony – this being one of his own arguments, trying to persuade the Elector to let him go⁷⁴ – and still being engaged in music-making. He also had the opportunity of getting in contact with music and musicians that he did not know before. Since 1638, two Italian singers had been employed at the King's court, the alto Agostino Fontana and the bass Benedetto Bonaglia⁷⁵. During Schütz's second stay in Denmark another Italian was hired, the soprano Agostino Pisone, who 1636–1637 was taught by Francesco Foggia at San Giovanni in Laterano in Rome⁷⁶. Like the two others, he must have been a skilled singer. As is already known, Schütz tried to get Fontana employed as *Vice-Kapellmeister* in Dresden in 1647⁷⁷. In his efforts in turning the chapel in Dresden towards an Italian model, Schütz drew on his contacts in Copenhagen⁷⁸. Also in this case, Schütz's role as mediator in recruiting musicians was dependent of his international connections – this time in the opposite direction, from Copenhagen to Dresden.

While staying in Denmark, Schütz too was introduced to certain musical pieces that he did not know before. Several Italian pieces of vocal music from the manuscript KN 206 were most likely brought to Denmark by recently arrived Italian musicians⁷⁹. Schütz obviously would have been interested in this repertoire from Italian colleagues; however, we have no documentation that he brought copies of them back to Dresden. That Schütz did receive music from the Italians at the Danish court, though, is supported by a brief comment in one of his letters. Here it appears that Fontana had agreed to provide music from Danzig from the bookshop of Kaspar Förster (the elder)⁸⁰. It is likely to assume that a similar exchange of repertoires took place while Schütz stayed in Denmark, and that he made use of his new contacts in Denmark in order to purchase new music back home in Dresden.

74 See Schütz' *Memorial* to the Kurfürst 9 February 1633: Schütz Dok, pp. 182–185.

75 Hammerich (note 4), p. 127.

76 On his employment in Rome from 1 November 1636 until 11 February 1637, see Wolfgang Witzemann, *Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650*, Laaber 2008 (= *Analecta Musicologica* 40), vol. 1, p. 102; vol. 2, pp. 671, 678, 684, 769. I am grateful to Prof. Barbara Przybyszewska-Jarmińska for pointing this out to me.

77 Mary E. Frandsen, *Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II and Musical Politics in Dresden*, in: *JRMA* 125 (2000), pp. 1–40, here pp. 15–25; Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006, pp. 9, 15.

78 That the Danish court was influenced by Italian music is argued in Moe (note 16).

79 Moe (note 10), p. 145.

80 Schütz wrote the letter to an unnamed person in the circles of Förster in Danzig, see: Schütz Dok, pp. 287–291. I am grateful to Prof. Gregory S. Johnston for making me aware of this letter.

Eine unbekannte Trauermusik von Heinrich Schütz

Eberhard Möller

Im Jahr 1652 erschien in Dresden als Teil einer Kondolenzschrift anlässlich des Todes von Anna Margaretha Brehme am 21. September die vierstimmige Komposition *O meine Seel, warumb bist du betrübet*¹ von Heinrich Schütz. Sie steht in großer Nähe zum Stil seines *Becker-Psalters*. Den Text² hatte der Ehemann der Verstorbenen, Christian Brehme, »selbst aufgesetzt«. Schütz wird mit »H. S. C. S. C.« ausgewiesen, was als »Heinrich Schütz Churfürstlich Sächsischer Capellmeister« zu lesen ist. Trotz Kenntnis dieses Monogramms blieb eine weitere Schütz'sche Komposition in der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz mit dem gleichen Verfasser Kürzel von der Forschung bisher unbeachtet: das im Anhang wiedergegebene *Trost-Lied*³. Auch diese Musik bezieht sich auf einen Todesfall in der Familie des Hofbibliothekars Christian Brehme. Mit ihr liegt nach drei Jahrzehnten erstmalig wieder ein unbekanntes, vollständig erhaltenes Werk von Heinrich Schütz vor.

Christian Brehme (vgl. Abbildung 1 im Anhang), der Sohn eines Leipziger Ratsherrn, wurde am 26. April 1613 geboren. Trotz des frühen Todes der Eltern konnte er die Lateinschule in Roßleben besuchen. Ab 1630 studierte er in Wittenberg, seit 1632 in Leipzig vorwiegend Rechtswissenschaft. Seine frühen Gedichte aus dieser Zeit sind stark von dem Freund und Studiengenossen Paul Fleming beeinflusst. Gleichfalls sind Auswirkungen des Wittenberger Professors für Poesie, August Buchner, unverkennbar. Schon 1637 erschien in Leipzig Brehmes erste Gedichtsammlung *C. Brehmens allerhand Lustige/Trawrige/vnd nach gelegenheit der Zeit vorgekommene Gedichte*. Während einer sich anschließenden etwa zweieinhalbjährigen Soldatenzeit stand er in kursächsischen und kurbrandenburgischen Diensten und brachte es bis zum Fähnrich. Am 15. September 1639 wurde er in Dresden Geheimer Kammerdiener bei Kurprinz Johann Georg⁴. Von 1640 bis 1654 übte Brehme das Amt eines Hofbibliothekars aus. Damit unterstand er – ebenso wie Schütz – dem Oberhofprediger. Die Hofbibliothek umfasste ca. 7000 Bände und war auch den Bürgern Dresdens zugänglich. Schon 1642 wurde der erst 29-jährige als Senator und Ratsverwandter in den Dresdner Rat gewählt. Auf Grund der wachsenden kommunalen Aufgaben konnte er das Amt als Hofbibliothekar ab 1654 nicht mehr wahrnehmen; er sorgte jedoch dafür, dass sein Freund David Schirmer die Nachfolge antreten konnte. Am 1. Mai 1657 übernahm Brehme das Amt eines regierenden Dresdner Bürgermeisters, eine Funktion, die er noch drei weitere Male ausübten sollte. In dieser Zeit entstanden mehrere größere Gedichtsammlungen wie die drei Teile *Christlicher Unterredungen* (1659–1660).

Unter Brehmes Gelegenheitsdichtungen, z. T. unter dem Pseudonym Corimbo (Dolde) veröffentlicht, sind besonders die frischen, volkstümlichen Trinklieder hervorzuheben. Einiges aus seiner Feder

1 SWV 419.

2 In: *Derer Christ-Gläubigen Herrliches Erb-Theil*, Dresden 1652.

3 Das Stück erhält im *Schütz-Werke-Verzeichnis*, dessen große Ausgabe Werner Breig vorbereitet und das im Bärenreiter-Verlag erscheinen wird, die Nr. 502.

4 Eine ausführliche biographische Darstellung findet sich bei Georg Beutel, *Christian Brehme (1613–1667)*, in: *Dresdner Geschichtsblätter* 9 (1900), S. 270–284.

wurde vertont, u. a. von Heinrich Schütz, Constantin Christian Dedekind und Johann Rudolf Ahle. Oft verweisen die Texte im Untertitel auf bekannte Melodien, ohne dass diese jedoch mit abgedruckt wurden⁵. Auch mit dem Liederkomponisten Adam Krieger hatte er Kontakt⁶. Schon 1900 musste Georg Beutel jedoch konstatieren, Brehme sei »nicht viel besser und auch nicht viel schlechter als der damalige Durchschnittsdichter überhaupt«⁷: eine Feststellung, die bisher nicht widerlegt werden konnte. Nähere Untersuchungen über Brehmes literarisches Schaffen stehen noch aus.

Schon früh suchte Brehme den Kontakt zur Familie Schütz. Anlässlich der am 20. April 1629 erfolgten Leipziger Hochzeit von Heinrichs jüngeren Bruder Benjamin Schütz mit Maria Elisabeth Kirsten, einer Stieftochter von Caspar Ziegler d. Ä., schrieb der Sechzehnjährige ein Glückwunschedicht. Übrigens enthält der Druck⁸ auch ein Epithalamion des Thomaskantors Johann Hermann Schein.

Unter den Autoren der Epicedien für die 1652 verstorbene Ehefrau Brehmes, Anna Margaretha, finden wir mehrere Personen aus dem näheren Umkreis von Heinrich Schütz, wie Jacob Weller, August Buchner, Caspar Ziegler, Johann Georg Hofkontz und Constantin Christian Dedekind. 1667 und 1672, beim Tod von Brehme⁹ bzw. Schütz, ergibt sich Ähnliches: Unter den Beiträgern sind David Schirmer, Constantin Christian Dedekind und Martin Geier, ebenso das komplette Kollegium der Dresdner Kreuzschule mit Johannes Bohemus, Johann Augustinus Egenolf, Jacob Beutel, Isaac Starck, Andreas Kraut und Simon Vetter. Das enge Beziehungsgeflecht der genannten Dresdner Persönlichkeiten wird damit deutlich.

Die beiden funeralen Kompositionen von Heinrich Schütz aus den Jahren 1647 und 1652 für Verstorbene aus der Familie Brehme lassen sich wohl kaum als eine nur kollegiale Pflicht deuten. Vielmehr muss ein freundschaftliches Verhältnis zwischen den Hofbeamten Brehme und Schütz angenommen werden, zumal beide viele Jahre gemeinsam im Dresdner Schloss tätig waren. Gestützt auf Konrad Ameln kommt Elisabeth Rothmund zu dem Ergebnis, das Schütz'sche Schlussstück der *Zwölf Geistlichen Gesänge* von 1657 sei entweder von Christian Brehme oder August Buchner gedichtet worden. Das Erscheinungsjahr markiert Brehmes Antritt als Bürgermeister. »Möglicherweise hat ihn Schütz damit ehren wollen.«¹⁰

*

Der bisher nur in einem Exemplar nachweisbare Druck mit Trostgedichten für Christian Brehme zum Ableben seines knapp viermonatigen Sohnes Hieronymus Christian erschien 1647 in Dresden unter dem Titel:

Trost-Gedichte Auff die allzeitige doch selige Hinfarth Hieronymi Christiani / Herrn Christian Brehmens / Chur- und Fürstl. Sächß. Bibliothecarij und Cammerdieners / auch Rath-Verwandens / etc. Eintzigen allerliebsten Söhnleins / Welches den 10. Wintermonats¹¹ im HERRN entschlaffen /

5 »Das feste Rückgrat der Formgebung bleibt hier überall der Gesang« (Richard Newald, *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570–1750*, München 1957, S. 193).

6 Vgl. Brehmes *Ander Theil Christlicher Vnterredungen* [...], Dresden 1660.

7 Anm. 4, S. 272.

8 *Phaetra nuptialis*, Leipzig 1629.

9 *Magnum Literarum & Literarum Patronum* [...], Dresden 1667; David Schirmer, *Lob-Gedicht* [...], Dresden 1667.

10 Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik – »Zum Auffnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm«*, Bern 2004, S. 60. Der Choral trägt den Titel *Hymnus pro vera sapientia ad Deum optimum Maximum in Auditoriis et scholis*; s. auch NSA 7, Kritischer Bericht von Konrad Ameln, S. 111, außerdem Moser, S. 547.

11 10. November 1647.

*den 14. dieses hierauff erbarlich begraben worden / Alß es die Funffzehende Woche biß auff einen Tag überlebet hatte. † In Dreßden gedruckt bey Bergens / 1647.*¹²

Der Druck besteht aus vier Blättern sowie einem gefalteten Notenblatt. Als Beiträger, die alle mit einem deutschen Text vertreten sind, erscheinen Andreas Hartmann und Gottfried Finckelthaus¹³, außerdem Constantin Christian Dedekind (s. Abbildung 2) sowie die zwei bisher nicht identifizierten Personen S. P. S. und C. F. H. Als Anhang folgt die Komposition von Schütz mit folgendem Titel: *Ein Trost-Lied An Die hochbetrübtten Eltern / Auff eine besondere Weise Abgesetzt Von H. S. C. S. C.* Die Titelformulierung macht sehr wahrscheinlich, dass Schütz nicht nur der Komponist, sondern auch der Verfasser der sechs vierzeiligen Strophen ist¹⁴. Sie lauten:

1. Betrübtte Herzen um des Toten willen;
Lasst Euren Kummer doch ein wenig stillen,
Aus Gottes Schriften seid Ihr wohl berichtet,
Was wir verpflichtet.
2. Die Menschen alle seind des Herren Gaben
Und keine Mutter kann ein Kindlein haben
Als durch den Finger Gottes, der es schenket;
Daran gedenket.
3. Hört den getrosten Hiob selbstn sprechen,
Der seine Schmerzen und den Sinn kann brechen,
Ob ihm schon alles, mit den Kindern allen,
Tot und verfallen.
4. Er spricht: Der Herr hat mir dies alles geben
Und meinen Kindern das gehabte Leben,
Er hat es wieder zu sich hingenommen,
Lobt Gott, ihr Frommen.
5. Ihr habt ja länger Gott nicht vorzuhalten
Was auf ein Kleines Er Euch lässt verwalten,
Es soll den Himmel balde bald erwerben,
Drum musst es sterben.
6. So gebt nun Euren in des Himmels Willen;
Gott Euch mit Troste reichlich wird erfüllen,
Dass ihr Ihm werdet, nach gehabtem Schmerze,
Danken von Herzen.

12 Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Sign. 7 in: Yf 6814: R. Aus diesem Exemplar stammen auch die Vorlagen für die Abbildungen 2 und 3 im Anhang.

13 Mit beiden war Brehme seit seiner Studienzeit befreundet. In Gelegenheitsdrucken erscheinen die Freunde mehrfach gemeinsam. Der jung verstorbene Gottfried Finckelthaus (1614–1648) war Kammerprokurator der Oberlausitz, Andreas Hartmann (1612–1682) wirkte als Sekretär in Zeitz.

14 Eine nähere Untersuchung, die auch »O meine Seel, was bist du so betrübet« einbeziehen wird, bereitet der Verfasser vor.

Dass Schütz' *Tröst-Lied* zum Begräbnis von Hieronymus Christian Brehme am 14. November 1647 erklang, kann nicht ausgeschlossen werden, zumal die vierstimmige homophone Komposition leicht auszuführen war und auch prima vista gesungen werden konnte¹⁵. Vermutlich erfolgte die Beerdigung auf dem Friedhof der Frauenkirche, wo knapp fünf Jahre später auch die erst 33-jährige Mutter von Hieronymus Christian ihre letzte Ruhestätte finden sollte¹⁶.

15 Die durch den Tod des dänischen Kronprinzen Christian (V.) bis Mitte Dezember 1647 verordnete Landstrauer mit dem Verbot des Orgelspiels bezog sich nicht auf funerale Vokalmusik.

16 Johann Hertzog, *Derer Christ-Gläubigen Herrliches Erb-Theil* [...] *Bey Volkreicher ansehnlicher Beerdigung* [...] *Annen Margarethen / Geborner Voigtin* [...] *Christian Brehmens / Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen wohlverordneten Bibliothecarii, Chur-Prinzlicher Durchl. bestalten geheimbten Cammerdieners / und E. E. Hochw. Raths Baumeisters Haus-Ehren* [...], *Welche den 21. Septembr. 1652. frühe kurtz für 2. Uhr im Herrn selig verstorben / und den 24. darauf in ihr Ruhebettlein bey der Frauen-Kirche versätzet worden* [...], Dresden 1652; s. auch Johann Gottfried Michaelis, *Dreßdnische Inscriptiones und Epitaphia*, Dresden 1714, Liber III, Nr. 792, S. 310f. Bei dem Begräbnis ist die Komposition »O meine Seel, warum bist du betrübet?« (SWV 419) möglicherweise gesungen worden, zumal auch Schütz der Gemeinde der Frauenkirche angehörte.

Anhang



Abbildung 1: Christian Brehme, Portrait (1659) nach: Georg Beutel (wie Anm. 4), S. 271.

Der hochbetriebene Paar, gebt Euch doch nur zufrieden
 Dann Euer Ebnlein ist vom Irdischen geschieden/
 Es wird hingegen dort auff ewigliche Zeit/
 Bekhend und Euch sehn in Freuden-Herrigkeit.
 Dacht Eure Klagen ein/ Ihr Eltern und gedener/
 Daff diese / so es ist Endlicher Euge geschendet/
 Darumb gebt Trauren-hey es Selbtem wider hin/
 Und schaut den Hieb an/ wie er sin Herz und Sinn
 Mit diesem Trost gestärkt: **Der HERR hat es gegeben!**
ER hats auch widerumb entessen irrdischem Leben!
 Der schweben fluchgetret zu Sich nun Himmels-ahn/
 Sins Freuden-Heben/ durch die klare Wolcken-Bahn/
 Der Stern-gestirren Burg/ darumb dann ist julochen/
 Des HERRN Nahm alhier und in dem Himmels-oben:
 Nun vnder was doch hier des Menschen Leben ist/
 Nichts/ ganz nichts sonst/ als ein Ebnlein auf kurze Zeit/
 Ein bloßes Schatten-Bild; Ein Traum-Spiel irrdischer Zeit:
 Ein unbedachter Schwand der Noth und Nüchsigkeiten:
 Dann wer doch hätte dies ihm nur gethete ein/
 Daff es so fürzlich sollt bey seinem Schöpffer seyn!
 Ihr Eltern/ eitel und ich/ wir hätten nicht vernunnet/
 Daff Dieses/ welches liegt/ so fürzlich wird bewunnet/
 Gleich ein verfluchten Licht/ so balde sollt außgahn;
 Wäst Ihr Betrübten doch das Trauren nicht bestehn
 Bey Euch? Solt vilmehr nach den Thraeten und Heyden:
 Die trauren niemahls nicht/ umb ihres Ubschieden/
 Es sey gleich Jung/ gleich Alt/ sie freun sich weit mehr A
 Das aber/ wann eins wird gehohren künckelt sie sich/
 Dieweil durch die Ebnurth in seinem gangen Leben/
 Es allem Kreuz und Leyd/ und Anglick untergeben/
 Ja! auch dem Tode selbst/ allweil es sterblich ist/
 Es lebt in Herrigkeit/ (spricht dort der große Rist.)
 Der Mensch so bald er stirbt/ dann er genest die Freuden/
 Die uns so lang entsehr/ als wir in diesem Leiden
 Der Angst/ gewollten Welt herdummet müssen gehn/
 Solange bis wir auch im Freuden-Throne sehn,
 Darumb stellt das Trauren ein/ und hlanmt das Fahren-Leiden/
 Dann Euer Ebnlein lebt in seinen Himmels-Freuden/
 Es ist so gangt besreyt vom Ebnels-Jahmer-Toch
 Der Schindens-Schwalles-Dast/ Seyt nicht mehr traurig doch!
 Nach hochbetriben liebsen Eltern setze diese
 mit kommender Begehörung auff

L. L. Beckens!
 Long. Saltz. Thür.

Ein Trost-Lied
 In
Die hochbetriebten Eltern!
 Auff eine besondere Weise
 abgesetzt
 Von
H. C. E. C. E.
 Bergens Druet.

Abbildung 2: Trost-Gedichte, Dresden 1647, Vorderseite des Notenblattes

Trostlied

SWV 502

Heinrich Schütz

1. Be - trüb - te Her - zen um des To - ten wil - len; lasst eu - ren Kum - mer doch ein we - nig stil - len,

1. Be - trüb - te Her - zen um des To - ten wil - len; lasst eu - ren Kum - mer doch ein we - nig stil - len,

1. Be - trüb - te Her - zen um des To - ten wil - len; lasst eu - ren Kum - mer doch ein we - nig stil - len,

1. Be - trüb - te Her - zen um des To - ten wil - len; lasst eu - ren Kum - mer doch ein we - nig stil - len,

aus Got - tes Schrif - ten seid ihr wohl be - rich - tet, was wir ver - pflich - tet.

aus Got - tes Schrif - ten seid ihr wohl be - rich - tet, was wir ver - pflich - tet.

aus Got - tes Schrif - ten seid ihr wohl be - rich - tet, was wir ver - pflich - tet.

aus Got - tes Schrif - ten seid ihr wohl be - rich - tet, was wir ver - pflich - tet.

Abbildung 4: H. Schütz, *Trostlied* SWV 502, Übertragung

Heinrich Schütz und seine Brüder: Neue Stammbucheinträge

Joshua Rifkin

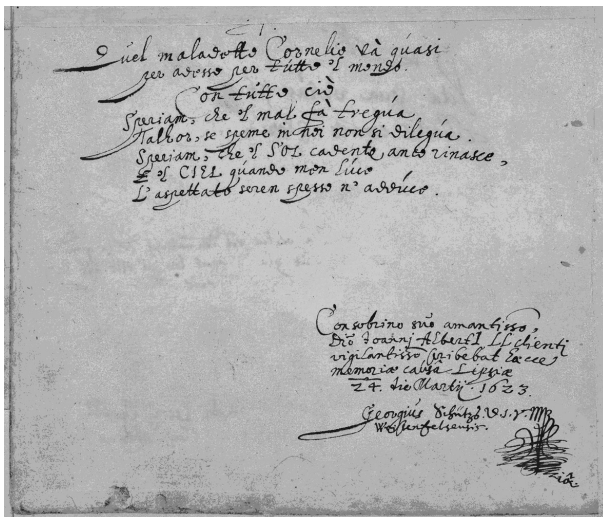
Werner Breig zum 29. Juni 2012

Es passiert hin und wieder in der Forschung, dass man auf Dinge stößt, die man eigentlich nicht gesucht hat. In der letzten Zeit haben sich durch solche Glücksfälle fünf bisher unbekannte Stammbucheinträge von Heinrich Schütz und seinen Brüdern Georg, Benjamin und Valerius nachweisen lassen¹. Im vorliegenden Beitrag geht es darum, näher über diese Funde zu berichten. Ich betrachte sie in chronologischer Folge. Die Dokumente erscheinen in Faksimile und Übertragung, gefolgt von einem Kommentar zu Quelle und Besitzer sowie zu jedem Eintrag. Bei den Übertragungen schließe ich mich den gleichen Richtlinien an wie Werner Breig in seiner Ausgabe der Stammbucheinträge von Heinrich Schütz².

I. Georg und Benjamin Schütz im *Album amicorum* von Johann Albert

(a) Georg Schütz, Leipzig, Montag, 24. März 1623

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 133 C 14 – A, fol. 34.2^v



¹ Wohl der heutigen Forschungslage entsprechend gelang mir die Entdeckung aller fünf Dokumente im Internet, der Einträge von Heinrich, Georg und Benjamin Schütz sogar innerhalb weniger Minuten am 4. Juni 2011 (vgl. Anm. 12). Den ersten der beiden Einträge von Valerius Schütz hatte ich bereits am 24. Dezember 2009 nachgewiesen, den zweiten stellte ich am 19. September 2011 fest.

² Vgl. Werner Breig, *Die Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*, in: SJB 29 (2007), S. 81–109, speziell S. 87 f. Wertvollen Rat bei der Übertragung verdanke ich Leofranc Holford-Strevens. – Zum Nachweis von Druckexemplaren

1.

Quel maladetto Cornelio v'è quasi
per adesso per tutto 'l mondo.

Con tutto ciò
Speriam, che 'l mal fà tregua
Talhor, se speme in noi non si dilegea.
Speriam, che 'l SOL cadente anco rinasce,
E 'l CIEL quando men luce
L'aspettato seren spesso n'adduce.

Consobrino suo amantisso,
Dio Joanni Alberti LL clienti
vigilantisso scribebat Eæcce
memoriæ causâ Lipsiæ
24 die Martii. 1623.

Georgius Schütz. D. J. V. Mpriâ.
Weißenfelsensis.

(b) Benjamin Schütz, Leipzig, Sonntag, 30. Mai 1624

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 133 C 14 – A, fol. 70.2^r



und anderen Originalquellen gelten die folgenden Bibliothekssigel: D-ALA: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Außenstelle Altenburg; D-Bsb: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz; D-BS: Braunschweig, Stadtarchiv und Stadtbibliothek; D-DI: Dresden, Sächsische Landesbibliothek und Universitätsbibliothek; D-Gs: Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek; D-GOI: Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek; D-HAU: Halle, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt; D-Ju: Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek; D-LAU: Laubach, Gräflich Solms-Laubach'sche Bibliothek; D-Mbs: München, Bayerische Staatsbibliothek; D-W: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek; D-Z: Zwickau, Ratsschulbibliothek; D-ZEo: Zerbst, Gymnasium Franciscums; GB-Lbl: London, British Library; PL-WRu: Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka.

Dij bona sua laboribus
vendunt

Qua doctrina, qua virtute p̄stantis̄ viro, D̄no
Joanni Alberti SS.LL. Candidato, consobrino & ami-
co suo fratris instar amantiss̄o hanc perennis vivam
amicitiæ nunq; intermorituræ syngrapham abituriens
relinquebat Athenis Lipsiensibus die 30 Maij
Ao 1624.

Benjamin Schütz
Leucoprat. Misn.
Mpria. (etc)

Bei Johann Albert handelt es sich um den älteren Bruder des Komponisten Heinrich Albert und einen Vetter der Brüder Schütz³. Am 20. Mai 1600 in Lobenstein geboren, studierte er nach anderthalbjährigem Gymnasiumsbesuch in Gera von 1618 bis 1621 in Jena und von Michaelis 1621 bis Anfang 1627 sowie wiederum vom April 1629 bis Anfang 1630 in Leipzig⁴. Zwischen den beiden Leipziger Aufenthalten bezog er als Begleiter des jungen Adligen Heinrich Cramer von Clausbruch die Universitäten Wittenberg und Marburg; in diese Jahre fällt auch ein Besuch in Dresden, auf den wir noch zurückkommen⁵. In Jena, Leipzig und Wittenberg sowie bereits als Gymnasiast machte er sich durch Disputa-

3 Zum Lebenslauf von Johann Albert vgl. grundlegend die Leichenpredigt *Herrlicher/Höchströstlicher [...] Majestät-Brieff [...] zu schuldigem letzten Ehren-Gedächtniß Des [...] HERRN Johann Alberti [...]*, Gera 1681 (Exemplare: D-BS Bd. 197 Nr. 11; D-Dl 1.B.6739, angeb.11/angeb.12; ebd. Biogr.erud.D.200, 22; D-GOI LP L 4° I, 11 (8); D-W Lpr. Stol. 3930), S. 43–60; wo nicht anders angemerkt, beziehen sich alle biographischen Angaben auf diese Quelle. Zum Familienverhältnis Schütz-Albert vgl. Heinrich Albert, *Arien*, hrsg. von Eduard Bernoulli mit Einleitung von Hermann Kretzschmar, Leipzig 1903 f. (= DDT 12/13), Teil 1, S. VII, Anm. 5.

4 Die Immatrikulation in Jena erfolgte im Sommersemester 1618; vgl. Georg Mentz (Hrsg.), *Die Matrikel der Universität Jena 1, 1548 bis 1652*, Jena 1944 (= Veröffentl. der Thüringischen Hist. Kommission 1), S. 3. In Leipzig hat Albert die Immatrikulation bereits im Sommersemester 1615 vollzogen, den Eid dagegen, mit dem das eigentliche Studium begann, leistete er erst unter dem im Sommersemester 1621 amtierenden Rektor Franz Romanus; vgl. Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809. Als Personen- und Ortsregister bearbeitet und durch Nachträge aus den Promotionslisten ergänzt*, Bd. 1, *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1559 bis zum Sommersemester 1634*, Leipzig 1909, S. IC und 3. In Alberts Stammbuch (vgl. unten Anm. 12) reichen die Einträge aus Jena vom 28. September 1620 (fol. 20.1^r) bis 19. Juli 1621 (fol. 22.1^r); zwischen diesen Terminen liegen auch Aufenthalte am 18. Januar 1621 in Gera (fol. 57.2^v) sowie vom 8. bis 13. Juni 1621 in Schleiz (fol. 38.1^r; 34.1^r) – wo seit 1618 die Familie Albert lebte; vgl. Leopold Hermann Fischer (Hrsg.), *Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinrich Alberts Arien und musicalischer Kürbshütte (1638–1650)*, Halle/Saale 1883/1884 (= Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts 44–48), S. V. Für die erste Leipziger Studienzeit reichen die Einträge vom 6. April 1622 (fol. 31.1^r) bis 16. Februar 1627 (fol. 91.2^r), mit Belegen auch für folgende auswärtige Aufenthalte: 31. März bis 2. April 1625 Eisleben (fol. 13.2^r; 40.2^r); 6. Oktober 1625 Wittenberg (fol. 21.1^r); 28. März bis 21. April 1626 Schleiz (fol. 8.1^r; 79.1^r); 7. August bis 1. September 1626 Eger (fol. 24.1^r; 75.1^r). Weiter zu diesem letzten Aufenthalt vgl. unten Anm. 5; zu den Jahren 1627–1629 vgl. ebd. und Anm. 32. Aus der zweiten Leipziger Studienzeit gibt es nur einen Eintrag (fol. 52.1^r; 2. Oktober 1629).

5 Heinrich Cramer von Clausbruch immatrikulierte sich in Leipzig im Sommersemester 1619 und leistete den Eid unter Christoph Preibis im Wintersemester 1630; vgl. Erler (wie Anm. 4), S. C1 und 63. Wohl handelt es sich bei ihm um einen Sohn des gleichnamigen Leipziger Kaufmanns (1575–1615) und Enkel des 1571 geadelten Heinrich Cramer; vgl. Herbert Helbig, Art. *Cramer von Clausbruch, Heinrich*, in: NDB 3 (1957), S. 392f. – Alberts Stammbuch präzisiert und differenziert die Angaben der Leichenpredigt (wie Anm. 3). Im Jahr 1627 wechselte er öfters zwischen Wittenberg und Leipzig, wie die folgenden Termine zeigen: 8. April Neustadt an der Orla (fol. 30.1^r, 88.1^r, 88.1^v); 14. April

tionen bekannt, von denen mindestens zwei im Druck erschienen⁶. In Leipzig studierte neben ihm vom Sommersemester 1623 bis Juni 1626 sein jüngerer Bruder Heinrich, der vorher in Dresden bei Heinrich Schütz Kompositionsunterricht erhalten hatte⁷. Dass die Kontakte beider Brüder zu Georg, Benjamin und – wie sich noch zeigen wird – Valerius Schütz nicht auf deren Beiträge zu Johanns Stammbuch beschränkt blieben, darf als selbstverständlich gelten. Wahrscheinlich lernte Johann Albert auch durch die Schütz-Brüder Michael Thomas kennen, den Adressaten des Hochzeitskonzerts *Haus und Güter erbet man von Eltern* SWV 21, dessen Tochter Anna seine Ehefrau wurde⁸.

Im Januar 1630 folgte Johann Albert einem Ruf von Heinrich Posthumus von Reuß als Hof- und Kanzleirat nach Gera. Immerhin durfte er nach Leipzig zurückkehren, um seine Studien 1634 mit dem Lizentiat und 1635 mit dem Doktorgrad zum Abschluss zu bringen wie auch am 14. August 1637 die Hochzeit mit Anna Thomas zu feiern. Während der nächsten Jahre sorgte er für die Betreuung von Annas Brüdern Jacob und Johannes, die beide später unter dem Namen Thomasius einen beträchtlichen Ruf erlangten: Johannes als Professor in Jena und Geheimer Ratskanzler sowie Steuereinsamler in Altenburg, Jacob als Philosoph, Professor und Schulrektor in Leipzig wie nicht zuletzt als Lehrer von Leibniz⁹. Albert blieb bis zu seinem Tod in Gera. Am 15. April 1649 stand er dort mit Heinrich Schütz Pate bei der Taufe von Johann Heinrich Reißke, dem Sohn von Georg Schütz' Tochter Anna Regina¹⁰. Er starb, knapp elf Jahre nach seiner Frau, am 13. Juli 1680¹¹.

Wittenberg (fol. 66.2^v); 1.–31. Mai Leipzig (fol. 50.1^v; 33.1^v); 14. Juni bis 2. Oktober Wittenberg (fol. 59.1^v; 49.1^v); 12. Oktober Leipzig (fol. 22.2^v); 13. Dezember Wittenberg (fol. 80.1^v); 21. Dezember Leipzig (fol. 60.1^v); 30. Dezember Wittenberg (fol. 8.2^v). Das Jahr 1628 verbrachte er bis 20. Oktober mit Ausnahme des erwähnten Dresdenbesuchs in Wittenberg; vgl. unten Anm. 32. Danach lauten die durch Einträge belegten Reisettermine: 28. Oktober Frankfurt (fol. 26.1^v); 1. November 1628 bis 8. April 1629 Marburg (fol. 29.1^v; 43.1^v; 45.2^v, 63.1^v, 77.2^v, 84.2^v); 9. April 1629 Gießen (fol. 27.2^v); 16. April Frankfurt (fol. 66.1^v; 73.2^v). Albert und Cramer finden sich beide in der Marburger Matrikel für 1628; vgl. Wilhelm Falckenheimer, *Personen- und Ortsregister zu der Matrikel und den Annalen der Universität Marburg, 1527–1652*, Marburg 1904, S. 8 und 29. Die Bekanntschaft reichte offensichtlich länger zurück: In Eger, das Albert im Sommer 1626 besuchte (vgl. oben Anm. 4), wohnte der Hauptzweig der Familie Cramer.

6 Von den in der Leichenpredigt (wie Anm. 3) erwähnten Disputationen hat sich nur eine erhalten: *DEO TER OPT. TER MAX. [...] DISPUTATIO IURIDICA DE REI VINDICATIONE [...]*, Leipzig 1622 (Exemplar: D-HAu Leipzig, Diss., 1620–1625). Nicht von unserem Johann Albert stammt eine Disputation von 1627: *EX HORTO POLITICO DECERPTUS FLOSCULUS De PROFECTIONE AD EXTERAS RESPUBLICAS REIPUBL. CAUSA [...]*, Leipzig 1627 (Exemplar: D-Mbs 4 Diss. 307). Dieser Namensvertreter aus Breslau hatte sich 1626 immatrikuliert; vgl. Erler (wie Anm. 4), S. 3.

7 Zu Heinrich Albert in Dresden und Leipzig vgl. den Nachdruck der inzwischen verschollenen Leichenpredigt in: Albert (wie Anm. 3), S. XII f., Anm. 1, sowie Erler (wie Anm. 4), S. C und 3.

8 Zu Anna Albert geb. Thomas (31. August 1620–30. Juli 1669) vgl. *Hellscheinendes Glaubens-Lebens-und Sterbens-Liecht [...] Welches [...] in Ihrem Herzen stetig brennen/und [...] leuchten lassen [...] Frau Anna gebohrne Thomasin*, Gera 1670 (Exemplare: D-BS Bd. 55 Nr. 7; D-GOI LP D 8^o V, 11; ebd. LP E 8^o II, 17 (28); D-Gs 4 CONC FUN II, 120 (9); D-LAU Lud K 6.16; D-W Lpr Stol. 3694; D-ZEo 4^o T 9 y).

9 Vgl. *Wahrer Christen Sichere Schlaf-Stete und Ruhe [...] Als [...] Hr. Joh. Thomas [...] in seine Ruhe-Kammer ward beygesetzt [...]*, Altenburg o. J. [1670] (Exemplare: D-ALa GAGO 1858/12; D-Bsb 4^o Ee 700-3671; D-BS Bd. 194 Nr. 11; D-DI Hist.Sax.D.327; D-GOI LP L 4^o I, 4 (1); ebd. LP O 4^o II, 15 (12); ebd. LP R 4^o II, 11 (5); ebd. LP R 4^o II, 9 (1); ebd. Theol 2^o 347/3 (5); ebd. Theol 2^o 380/2; ebd. Theol 2^o 350/2 (6); D-HAu 78 M 330 (32); D-Ju Th. XXXV. f. 12 (23); D-W Lpr. Stol. 22122; P-WRu R 45 8), S. 34. Weiter zu Jacob (1622–1684) und Johannes (1624–1679) Thomasius vgl. Richard Sachse, Art. *Thomasius, Jakob*, in: ADB 38 (1894), S. 107–112, sowie A. Schumann, Art. *Thomä, Johannes*, in: ADB 38 (1894), S. 59–61.

10 Vgl. Eberhard Möller, *Heinrich Schütz als Pate*, in: SJB 11 (1989), S. 23–31, hier S. 24; auch Eberhard Stimmel,

Johann Alberts Stammbuch, im Herbst 1620 begonnen und im wesentlichen 1629 abgeschlossen, befindet sich als erstes von insgesamt fünf Stammbüchern in einem Konvolut, das ein Geraer Hofbeamter namens Paul Andreas Hemmann 1732 zusammengetragen hat; 1896 kam der Band durch Auktion in die Koninklijke Bibliotheek Den Haag¹². Der Entstehungszeit entsprechend rühren die Beiträge größtenteils von Professoren und Mitstudenten, auch jedoch von Alberts Landesherrn Heinrich Posthumus und dessen Söhnen her¹³.

Der Eintrag von Georg Schütz stellt das erste gesicherte Schriftzeugnis des altersnächsten Bruders von Heinrich Schütz dar – das einzige bisher bekannte Dokument von ihm, eine Eingabe an Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen, stammt einschließlich der Unterschrift von Schreiberhand¹⁴. Mit dem »maladetto Cornelio« spielt das Epigramm auf den unseligen Titelheld von Albert Wichgrefs populärem Studentendrama *Cornelius relagatus* sowie ganz allgemein auf einen damals verbreiteten Begriff an, dessen Bedeutungsbereich Unmut, Kater, Depression und sogar Geschlechtskrankheit umfasste¹⁵. Die Zeilen hat zweifellos Georg Schütz selbst verfasst, der öfters Gelegenheitsverse auf italienisch dichtete und, wie er in der erwähnten Eingabe an Johann Georg I. betont, in Italien studiert hatte¹⁶.

Der Eintrag von Benjamin Schütz bietet eine kleine Überraschung: eine Gouache mit einer Szene aus dem 9. Buch von Ovids *Metamorphosen*. Das Bild zeigt Herakles, als er dem in einen Stier verwandelten Flussgott Acheloos im Gefecht ein Horn abbricht; als Vorlage diente ein Holzschnitt aus den bekannten Ovid-Illustrationen von Virgil Solis oder dessen Vorbild Bernard Salomon¹⁷. Aller Wahrschein-

Herkunft und Abstammung von Heinrich Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genealogie, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 99–111, hier S. 107. Zu Johann Albert in Gera vgl. auch unten Anm. 70.

11 Vgl. oben Anm. 8.

12 Diese Informationen entnehme ich dem Online-Katalog der Haager Bibliothek (<http://opc4.kb.nl/DB=1/SET=2/TTL=1/SHW?FRST=3>); vgl. auch *Katalog der reichhaltigen Sammlungen weiland Sr. Excellenz des Herrn Grafen Ludwig Paar*, Wien 1896, S. 60 f. Das Stammbuch von Johann Albert nimmt fol. 1–93 ein, umfasst jedoch, weil mit wenigen Ausnahmen zwei Blätter die gleiche Foliozahl tragen, 183 Blätter. Zum frühesten Eintrag vgl. oben Anm. 4; nach dem 2. Oktober 1629 (vgl. ebd.) gibt es nur vier Belege: 1631 ohne Ort (fol. 11.2^v); 7. Januar 1633 Gera (fol. 9.2^v); 1633 Gera (fol. 9.2^v); 3. Januar 1646 Gera (fol. 9.3^v).

13 Heinrich Posthumus trug sich ohne näheres Datum 1620 (fol. 6.2^v) ein, die Söhne Heinrich II., III. und IV. ohne Datum sowie Heinrich V. 1627 auf ein und derselben Seite (fol. 11.1^v). Auch vom verwandten Herrscher Heinrich dem Mittleren von Schleiz findet sich ein Eintrag (fol. 8.1^v; 1626).

14 Vgl. Agatha Kobuch, *Nachtrag zu »Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz«*, in: Jb für Regionalgeschichte 15 (1988), S. 118–124, speziell S. 118 f. Zu Georg Schütz wird eine umfassende biographische Dokumentation im Zusammenhang mit der Edition der Hochzeitsmusiken von Heinrich Schütz in NSA 29 erscheinen.

15 Vgl. Reinhold Köhler, *Cornelius. Eine Ergänzung zum deutschen Wörterbuche*, in: Zs für deutsche Philologie 1 (1869), S. 452–459, insbesondere S. 459: »Cornelius ist nach allem also gleichbedeutend mit übler laune, unmut, verstimmung, ganz besonders auch so auch soviel wie reue, scham, gewissensbisse. Er schliesst zugleich alles ein, was wir heutzutage mit katzenjammer bezeichnen, sowol den physischen als auch den moralischen.« Vgl. auch Johannes Bolte, Art. *Wichgreuius, Albert*, in: ADB 42 (1897), S. 310–312, sowie Werner Wilhelm Schnabel, *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2003 (= Frühe Neuzeit 78), S. 431 f. und die dort verzeichnete neuere Literatur.

16 Vgl. Kobuch (wie Anm. 14), S. 119. Auf Georg Schütz als Verfasser von italienischen Gelegenheitsgedichten hatte bereits Emil Reinhardt hingewiesen: *Benjamin Schütz, insbesondere seine Stellung zur Erfurter Revolution 1662–1664*, Erfurt 1936 (= Sonderschriften der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt 9), S. 61 und 74, Anm. 89.

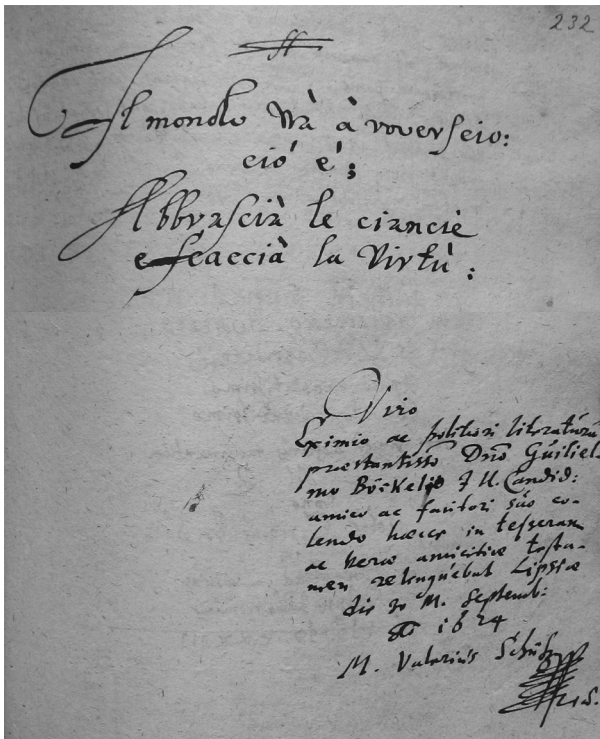
17 Die Identifizierung verdanke ich Benjamin A. Rifkin und Adam Weinberger; vgl. Walter L. Strauss (Hrsg.), *The*

lichkeit nach stammt die Arbeit von einem der sogenannten Briefmaler, die Stammbucheinträge mit solchen Beigaben schmückten; der Text hingegen, wie zu erwarten, zeigt Benjamins vertraute Schriftzüge¹⁸. Das Motto geht, wenn offenbar nicht direkt, auf Erasmus zurück, der es in seinen *Adagia* – ohne das Wort »sua« – als Übersetzung des griechischen $\Theta\epsilon\omicron\iota\ \tau\acute{\alpha}\rho\alpha\theta\acute{\alpha}\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \pi\acute{\omicron}\nu\omicron\iota\varsigma\ \pi\omega\lambda\omicron\upsilon\tilde{\nu}\tau\alpha\iota$ bringt¹⁹. Benjamins Eintrag liefert auch eine kleine Korrektur zu seiner Biographie. Wie seine Leichenpredigt berichtet, hat er einen Nürnberger Kaufmannsohn namens Erasmus Ayrmann auf einer dreijährigen Reise durch Holland und Frankreich begleitet. Bereits im April 1624 soll sich das Paar auf den Weg gegeben haben²⁰. Nun zeigt sich, dass Benjamin Ende Mai Leipzig noch nicht verlassen hatte²¹.

II. Valerius Schütz in den Stammbüchern von Wilhelm Bökel und Johann Albert

(a) Leipzig, Donnerstag, 30. September 1624

Collection Antiquariaat FORUM BV, 't Goy-Houton (The Netherlands), fol. 282^r



Illustrated Bartsch, New York 1978 ff., Bd. 19, Teil 1, *German Masters of the Sixteenth Century: Virgil Solis, Intaglio Prints and Woodcuts*, hrsg. von Jane S. Peters (1987), S. 498, Abb. 7.107 (320), sowie Peter Sharratt, *Bernard Salomon, Illustrateur Lyonnais*, Genf 2005 (= *Travaux d'humanisme et Renaissance* 400), S. 158 und 258–263.

¹⁸ Vgl. Schnabel (wie Anm. 15), S. 104–107, 345 f. und 474–476, sowie die abgebildete Briefseite bei Reinhardt (wie Anm. 16), S. 93.

¹⁹ Vgl. *Les Adages d'Erasmus*, Bd. 2, <http://sites.univ-lyon2.fr/lesmondeshumanistes/wp-content/uploads/2010/09/Adages-tome-2.pdf>, S. 963 (Nr. 1153).

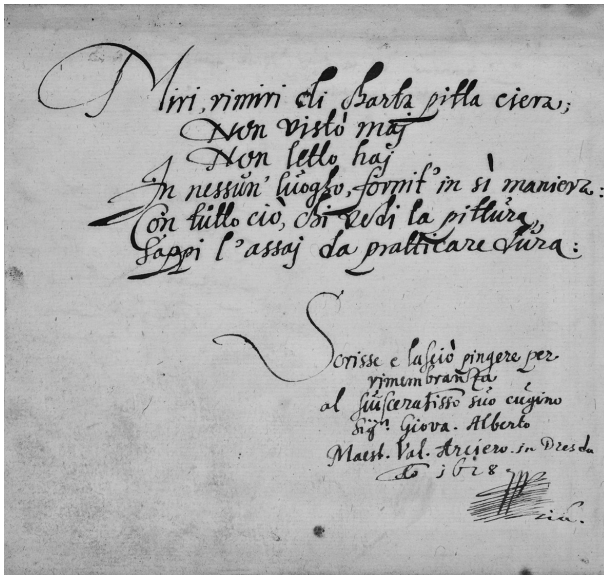
²⁰ Vgl. Reinhardt (wie Anm. 16), S. 65.

Il mondo vâ à roverscio:
 ciò è;
 Abbrasciâ le ciancie
 e scacciâ la virtù:

Viro
 Eximio ac politiori literaturu
 præstantisso Dno Guiliel-
 mo Bœckelio J U. Candid:
 amico ac fautori suo co-
 lendo hæcce in tesseram
 ac veræ amicitiaë testa-
 men relinquebat Lipsiæ
 die 30 M. Septemb:
 Aō 1624
 M. Valerius Schütz
 Mpriâ.

(b) Dresden, 1628

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 133 C 14 – A, fol. 82.1^r



Miri, rimiri di charta pitta ciera;
 Non vistò maj
 Non letto haj

21 Der Reisebeschreibung bei Reinhardt (ebd.) kann ich ergänzend hinzufügen, dass sich Benjamin und Erasmus Ayrmann am 28. August 1624 in Leiden immatrikulierten; vgl. Willem Nicolaas Du Rieu (Hrsg.), *Album studiosorum Academiae Lugduno Batavae MDLXXV–MDCCCLXXV accedunt nomina curatorum et professorum per eadem secula*, Den Haag 1875, Sp. 180. Vgl. auch den folgenden Abschnitt, insbesondere Anm. 39.

In nessun luogho, fornit' in sì maniera:
 Con tutto ciò, chi vedi la pittura,
 Sappi l'assaj da praticare Jura:

Scrisse e lasciò pingere per
 rimembranza
 al suisceratisso suo cugino
 Sig^{ra} Giova. Alberto
 Maest. Val. Arciero. in Dresda
 Ao 1628
 Mprià.

Das ungemein reich bebilderte Stammbuch des Wilhelm Bökel oder Guilielmus Boekelius aus Stendal in Norddeutschland tauchte unlängst in einem holländischen Antiquariat auf²². Bökel, wohl um 1600 geboren, ließ sich im Sommersemester 1620 in Jena immatrikulieren, wechselte dann im Wintersemester 1621 nach Leipzig, wo er etwa drei Jahre blieb – der letzte Leipziger Eintrag im Stammbuch datiert vom 17. Oktober 1624²³. Zu seinen Kommilitonen in Leipzig gehörte offensichtlich Johann Albert, den er vermutlich bereits aus Jena kannte und in dessen Stammbuch er sich im Jahr seiner Abreise aus Leipzig eintrug²⁴. Ob er während dieser Zeit über Valerius Schütz hinaus auch Kontakte zu Georg und Benjamin Schütz pflegte, entzieht sich unserer Kenntnis. Immerhin spricht einiges dafür, dass er Benjamin im Sommer 1627 kurz nach dessen Promotion in Basel getroffen hat. Die Feier fand am 24. Juli statt; einige Wochen vorher hatte sich Benjamin in Straßburg von dem mitreisenden Erasmus Ayrmann vorläufig getrennt²⁵. Am 25. Juli befand sich Bökel, wie sein Stammbuch beweist, in Straßburg; noch vor Ende des Monats fuhr er nach Basel und ließ sich an der Universität immatrikulieren²⁶. In der Namensliste für Juli 1627 steht er an letzter Stelle; unmittelbar vor ihm steht »Erasmus Aÿrmannus Norimbergensis« – den Benjamin dann nach Nürnberg zurückbrachte²⁷. Anders als Benjamin Schütz hat allerdings Wilhelm Bökel den Doktorgrad nicht erlangt. Sein Name fehlt in der Basler Juristenmatrikel, die alle Promotionen verzeichnet, und auf einer Druckschrift des folgenden Jahrs nennt er sich noch Lizenziat²⁸. Sein weiterer Lebenslauf liegt weitgehend im Dunkel. Das Stammbuch bezeugt noch einen Besuch in Güstrow

22 Vgl. die Ankündigung <http://www.forumrarebooks.com/Album-amicorum-of-guilielmus-bokelius.html>; Einzelheiten zur Quelle sowie die Abbildung des Eintrags von Valerius Schütz stellte mir freundlicherweise Miriam Vogelaar vom Antiquariaat FORUM BV zur Verfügung.

23 Vgl. Mentz (wie Anm. 4), S. 26, sowie Erler (wie Anm. 4), S. 37. Der Eintrag vom 17. Oktober 1624 stammt von einem Andreas vom Woler und findet sich auf fol. 227^v.

24 Der Eintrag, nur mit Jahreszahl 1624 versehen, befindet sich im *Album amicorum* von Johann Albert auf fol. 65.1^r.

25 Vgl. Reinhardt (wie Anm. 16), S. 65 f. Benjamin und Ayrmann immatrikulierten sich in Straßburg am 29. Mai; vgl. Gustav C. Knod (Hrsg.), *Die alten Matrikeln der Universität Strassburg 1621 bis 1793*, Straßburg 1897–1902 (= Urkunden und Akten der Stadt Strassburg 3), Bd. 2, S. 217. Benjamin ließ sich dann im Juni (nicht, wie Reinhardt angibt, Mai) 1627 in Basel immatrikulieren; vgl. Hans Georg Wackernagel (Hrsg.), *Die Matrikel der Universität Basel*, Bd. 3, 1601/02–1665/66, Basel 1962, S. 297.

26 Es finden sich zwei Einträge aus Straßburg, beide vom 25. Juli 1627 (fol. 109^v, 302^v), ebenso zwei aus Basel vom 30. Juli (fol. 196^v, 300^v). Zur Immatrikulation vgl. die folgende Anmerkung.

27 Vgl. Wackernagel (wie Anm. 25), S. 298. Nach Reinhardt (wie Anm. 16, S. 66) hat Benjamin Ayrmann in Straßburg abgeholt, was jedoch angesichts der Basler Matrikel kaum stimmen kann. Zu Ayrmann vgl. auch unten Anm. 54.

28 Vgl. Wackernagel (wie Anm. 25), S. 298, sowie *GVILIELMI BŒKELI I.V.L. Stendalii Marchiaci VISIONES sive DISQVIVISIONES PUBLICÆ De PVBLICIS IVDICIIS* [...], Frankfurt/Main 1628 (Exemplare: D-Bsb Fx 2368;

im Jahr 1630, eine Reise nach Rotterdam 1641 und eine Reise über Bremen, Groningen, Utrecht, Haarlem, Leiden und Den Haag nach Rotterdam im Jahr 1651. Schließlich dürfte sich es bei einer 1663 veröffentlichten, mehr als 300 Seiten starken Abhandlung über das Kriegswesen von einem nicht näher identifizierten »Guilielmo Bökel« um seine Arbeit handeln²⁹.

Dass der Eintrag des »Maest. Val. Arciero« im Stammbuch von Johann Albert von derselben Hand herrührt wie der von »M. Valerius Schütz« im Stammbuch Wilhelm Bökels, mag wegen der abweichenden Schriftart – hier stark verschnörkelt, dort ohne Zierde – nicht sofort auffallen. Doch geben sich bei näherer Betrachtung zahlreiche gemeinsame Elemente zu erkennen³⁰. Da zudem der Schreiber Albert einen Vetter (»cugino«) nennt, dürfte über die Identität kein Zweifel bestehen. Bezeichnenderweise findet sich in Alberts Stammbuch auch ein »Dresde 9. Septembris A: 1628« unterschriebener Eintrag von Christoph Wildeck d. J., dem älteren Bruder von Heinrich Schütz' Ehefrau Magdalena³¹. Offenbar hat Johann Albert, bevor er im Oktober 1628 von Wittenberg nach Marburg zog, einen Abstecher nach Dresden gemacht, der ihn in Verbindung mit dem Kreis um Heinrich Schütz brachte³². Schütz selbst wird er nicht gesehen haben: Laut Martin Geier hatte der Komponist seine zweite Venedig-Reise bereits am 11. August angetreten³³.

Valerius Schütz führt wohl wegen seines frühen Todes auch in der jüngsten Schütz-Forschung eine eher schattenhafte Existenz³⁴. Die Stammbucheinträge verhelfen neben anderen neuen oder wenig berücksichtigten Funden, seine Biographie in Einigem zu erhellen. Am 18. März 1601 in Weißenfels getauft und im Sommersemester 1610 an der Universität Leipzig immatrikuliert, begann er das eigentliche Studium 1620 mit der Eidesleistung, erlangte im Sommersemester 1621 das Baccalaureat und am 30. Januar 1622 den Magistergrad, wozu er auch eine Disputation abhielt³⁵. Er besaß musikalische Fähigkeiten genug, dass ihn Heinrich Schütz im Dezember 1617 dem Geraer Hof als Organisten

D-DI Jus.crim.81.d; D-Gs 8 J CRIM I, 4080; D-HAu Kq 1008, 4°; D-W Rs 18). Zur Promotion von Benjamin Schütz vgl. Reinhardt (wie Anm. 16), S. 65 f., auch Wackernagel, S. 297.

29 Vgl. *BELLUM NON BELLUM, seu Expertis minus dulce bellum. Autore GUILIELMO BÖKEL. FRANCOFURTI*, Stralsund 1663 (Exemplare: D-Bsb Fm 3624; D-Gs 8 J GENT 2930; D-HAu AB 37 11/k, 10; D-W 32.32 Pol. (2)).

30 Man vergleiche etwa die Abkürzungsfloskel für »Anno« und »Manu propria« oder das r in »Valerius« und »Arciero«; in den Gedichten ragt die Gestaltung des Buchstaben a – mit oder ohne Akzent – in den Wörtern »charta«, »ciera« und »maniera« einerseits, »và«, »Abbrascià« und »scaccià« andererseits hervor.

31 Zu Christian Wildeck d. J. (1598–1636) vgl. *Christliche LeichPredigt. Bey dem Begräbnüß Des [...] Herrn Christian Wildeckes / des Jüngern / Churfürstl. Durchl. zu Sachsen [...] Steuerverwandten [...]*, Dresden 1637 (Exemplare: D-BS Bd. 65 Nr. 25; D-HAu Pon Zf 5190; D-W Lpr. Stol. 23115; PL-WRu 432418), insbesondere fol. D^r – [D iv]^v; der Eintrag bei Albert befindet sich auf fol. 74.1^r.

32 Für diesen Besuch stellen die Einträge von Valerius Schütz und Christian Wildeck d. J. die einzigen Belege dar. Belege aus Wittenberg reichen vom 1. Januar bis 6. Juli (fol. 81.1^r; 67.2^v) und wiederum vom 1. bis 20. Oktober 1628 (fol. 38.2^r, 40.1^r; 88.2^v). Dem Stammbuch zufolge fand sich Albert dann am 28. Oktober in Frankfurt (fol. 26.1^r) sowie vom 1. November 1628 (fol. 29.1^r) bis 8. April 1629 (fol. 43.1^r, 45.2^v, 63.1^r, 77.2^v, 84.2^v) in Marburg, dann am 9. April in Gießen (fol. 27.2^v) und am 16. April in Frankfurt (fol. 66.1^r, 73.2^v).

33 Vgl. Martin Geier, *Kurtze Beschreibung des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens / Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters / geführten müheseligen Lebens-Lauff*, Faks.-Nachdruck mit einem Nachwort von Dietrich Berke, Kassel u. a. 1972, fol. G 2^v.

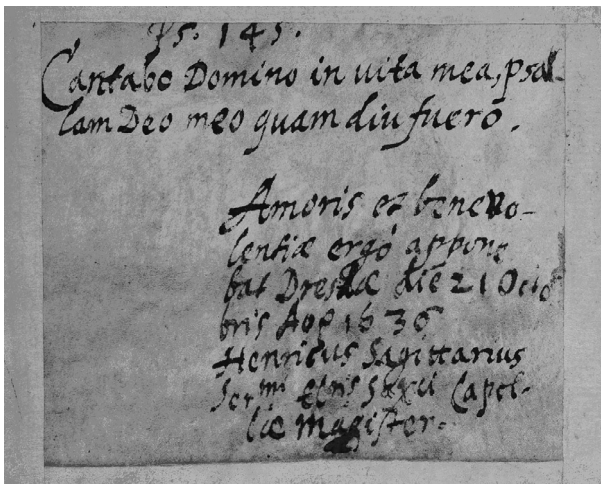
34 Vgl. zuletzt Eberhard Möller, *Spuren von Heinrich Schütz in Drucken seiner Zeit*, in: SJB 31 (2009), S. 165–170, speziell S. 165.

35 Zur Taufe und zum Studium von Valerius Schütz – auch Valentinus genannt – vgl. Siegfried Thielitz, *Von Albrecht Schütze zu Heinrich Schütz. Eine genealogische und lokalhistorische Studie über die Weißenfeler Schütz-Familie aus dem Köstritzer Stamm*, Weißenfels 1988, S. 24 f. und XII, sowie Erler (wie Anm. 4), S. 423. Die Disputation, am 1. Dezember

empfehlen konnte, und er betätigte sich außerdem als Dichter³⁶. Der Eintrag vom September 1624 im Stammbuch Bökel beweist, dass Valerius über die dokumentarisch belegte Studienzeit hinaus in Leipzig blieb – oder, wie die Verse in den beiden Stammbüchern denken lassen, nach einem Italienbesuch dorthin zurückkehrte. In den nächsten Jahren verliert sich wieder seine Spur. Steckt aber hinter dem »M.V.S.«, der in einem deutschsprachigen Gedicht zur Hochzeit von Benjamin Schütz in Leipzig am 20. April 1629 seine Abwesenheit bereut, tatsächlich Valerius, so läge die Vermutung nahe, er habe sich mehr als nur vorübergehend in Dresden aufgehalten³⁷. Valerius starb gegen Ende 1632 in Erfurt an den Folgen eines Gefechts mit einem Studenten namens Silvester Sibrand, der dabei ebenfalls das Leben verlor. Die genauen Umstände – was Valerius nach Erfurt geführt hatte, was hinter dem Gefecht lag, sogar das eigentliche Todesdatum – bleiben im Unklaren; fest steht nur, dass das gemeinsame Begräbnis am 12. Dezember stattfand³⁸. Zum Gedenken an die beiden Verstorbenen erschien ein Heft mit Trauergedichten, zu dessen Beiträgern Georg und Benjamin Schütz gehören³⁹.

III. Heinrich Schütz im *Album amicorum* II von Burchard Großmann d.J., Dresden, Freitag, 21. Oktober 1636

Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 133 C 14 – C, fol. 228.2^v



1621 abgehalten, liegt noch vor: *ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ, SEU Problema Astronomicogeographicum De ÆQUALITATE ET INÆQUALITATE DIERUM artificialium & Noctium* [...], Leipzig 1621 (Exemplar: D-D1 Op. var. 87.i, misc.63).

³⁶ Vgl. Hans Rudolf Jung, *Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz über die Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera*, in: *BzMw* 1 (1972), S. 17–36, hier S. 21. Zu Valerius als Dichter vgl. Reinhardt (wie Anm. 16), S. 62 und 76, Anm. 109, auch die folgende Anmerkung.

³⁷ Vgl. *Phaetra Nuptialis, In solennem Nuptiarum festivitatem* [...] *Dn. BENJAMINIS SCHÜTZII* [...] & [...] *MARLÆ ELISABETHÆ* [...] *Dn. Johannis Kirstenii* [...] *relictae filiae* [...], Leipzig 1629 (Exemplar: GB-Lbl C.107. e.22.(19.)), fol. B 2^v, sowie David Paisey, *Some Occasional Aspects of Johann Hermann Schein*, in: *The British Library Journal* 1–2 (1975), S. 171–180, speziell S. 176f. und 180.

³⁸ Zum Begräbnis vgl. Reinhardt (wie Anm. 16), S. 83, auch den in der folgenden Anmerkung zitierten Druck. Eine Beschreibung der Barfüßerkirche zu Erfurt aus dem Jahr 1823 ermittelt an Hand des Grabsteins der beiden Kontrahenten für Silvester Sibrand das Todesdatum 11. November 1632, für Valerius Schütz den 12. November 1632

Ps. 145.

Cantabo Domino in uita mea, psal-
lam Deo meo quam diu fuero.

Amoris et benevo-
lentia^e ergò appone
bat Dresdæ die 21 Octo-
bris Ao(etc) 1636
Henricus Sagittarius
Ser.^{mi} El.^{ris} Sax^{ci} Capel-
læ Magister.

Den Namen Burchard Großmann kennt die Schützforschung durch die Psalmnotette *Das ist mir lieb* SWV 51, die der Jenaer Amtschösser, oder Steuereinnehmer, 1619 in Auftrag gab und 1623 zusammen mit fünfzehn weiteren Vertonungen des 116. Psalms verlegte⁴⁰. Das Stammbuch aber, um das es hier geht, gehörte nicht ihm, sondern seinem gleichnamigen einzigen Sohn⁴¹. Dieser führte zwei Stammbücher, die sich im selben Konvolut erhalten haben wie das Stammbuch des Johann Albert⁴². Die Stammbücher dienten unterschiedlichen Zwecken. Das erste, im Jahr 1624 angelegt, blieb nach einiger Zeit bei ihm zu Hause oder begleitete ihn allenfalls auf kürzeren Reisen; das zweite, 1629 begonnen, nahm er auf drei längeren, meist ins Ausland führenden Reisen mit. Beide stellen neben einer nach Großmanns Tod verfassten Lebensbeschreibung des Jenaer Universitätsrektors Johannes Zeisold die wichtigsten Quellen zu seiner Biographie dar⁴³.

(ebd., S. 83 und 155, Anm. 173); hierauf geht offenkundig ein späterer, ebenfalls von Reinhardt zitierter Bericht zurück. Wie weit man diesen Quellen Vertrauen schenken soll, bleibe nicht zuletzt angesichts des ungemein langen Abstands zwischen Todesfall und Begräbnis dahingestellt.

39 Vgl. PARNASSI HIERANI *Enupero Regio Funere* [...] *Juvenum-Virorum* [...] *Dn. SYLVESTRIS Sibbrands Rostoch. & Dn. M. VALERII Schützens Leucopetrai* [...], o. O. [Erfurt] 1632 (Exemplar: D-GOL LA. 4° 282 (71)), fol. A 3' (Georg Schütz) und A 3^v (Benjamin Schütz); hierauf hat auch Möller (wie Anm. 34, S. 165, Anm. 6) hingewiesen.

40 Vgl. NSA 28, S. VII und 236; Christoph Wolff mit Daniel R. Melamed (Hrsg.), *Anguish of Hell and Peace of Soul (Angst der Hellen und Friede der Seelen)*, Compiled by Burckhard Grossmann (Jena, 1623). *A Collection of Sixteen Motets on Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz, and Others*, Cambridge, Mass. 1994 (= Harvard Publications in Music 18); Helmut Lauterwasser, *Angst der Höllen und Friede der Seelen: Die Parallelvertonungen des 116. Psalms in Burckhard Grossmanns Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld*, Göttingen 1999 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 6). Großmann ließ auch Verse 7–9 des Psalms auf seinen Grabstein ritzen; vgl. Luise und Klaus Hallof (Hrsg.), *Die Inschriften der Stadt Jena bis 1650*, Berlin 1992 (= Die Deutschen Inschriften 33), S. 189 f. Zur Namensform beider Großmanns vgl. Joshua Rifkin, *Rembrandt and Burchard Grossmann the Younger: Some Context, Some Speculations*, erscheint voraussichtlich in: *De Kroniek van hat Rembrandthuis*.

41 Als einzigen Sohn von Burchard Großmann d. Ä. nannte sich der jüngere Bernhard, als er das Grab des Vaters errichtete; vgl. Hallof (wie Anm. 40), S. 190. Sowohl der Lebenslauf des älteren Großmann als auch dessen Testament erwähnen keine weiteren Kinder; vgl. Lauterwasser (wie Anm. 40), S. 6 f., sowie Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Hofgericht Jena, Generalia 120, fol. 1^r–15^v.

42 Zur Beschreibung vgl. Anm. 12 oben. *Album amicorum I* beansprucht fol. 94–210 des Konvoluts, enthält jedoch wegen des eigenartigen Nummerierungssystems 228 Blätter; die 144 Blätter von *Album amicorum II*, dessen Neufolierung meistens sechs Blätter unter einer einzigen Nummer subsumiert, erstrecken sich von fol. 211 bis 235.

43 Zeisolds Text findet sich in einem großformatigen Einblattdruck (Überschrift: RECTOR ACADEMIÆ JENENSIS, Textanfang »ET si quidem Diogenes interrogatus«), der als Aushang zur Bekanntmachung des Todes diente (Exemplare: D-GOL quer2° 268/5 (86); D-Ju 2 Hist. lit.VI,6 (266)). Auf dieser Quelle fußt offensichtlich der

Burchard Großmann d. J. kam am 3. Oktober 1605 in Weimar zur Welt, verbrachte aber seine Lebenszeit größtenteils in Jena, wohin der Vater im Frühjahr 1616 zog⁴⁴. Nach Frühimmatrikulation in Leipzig und in Jena besuchte er 1622/1623 das Gymnasium Ruthenicum in Gera⁴⁵. Im Sommersemester 1624 zog er nach Leipzig und leistete den Eid, der ihn zum Studium zuließ; vor seinem Weggang aus Jena Mitte oder Ende Mai trugen sich nicht wenige Professoren in sein neues Stammbuch ein – was wohl auf ein bereits dort begonnenes Studium hinweist⁴⁶. Noch in den ersten Wochen nach seiner Ankunft in Leipzig hat Großmann einen mehrtägigen Besuch in Dresden gemacht⁴⁷. Von einer Begegnung mit Schütz verrät das Stammbuch nichts, dafür aber fällt ein Beitrag des Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg auf, dessen Sentenz – »Inter brachia Salvatoris mei & vivere volo, & mori cupio« aus den *Precationes* von Andreas Musculus – der Motette Nr. 30 aus Schütz' *Cantiones sacrae* von 1625 (SWV 82) zugrunde liegt⁴⁸.

Anfang 1625 verließ Großmann Leipzig und setzte, wie Zeisold berichtet, in Jena sein Studium »cum primis Politica« fort⁴⁹. Vier Jahre später unternahm er eine Reise, die ihn im Laufe von mehr als zwölf Monaten nach Holland sowie anschließend nach Nürnberg und zur benachbarten Universitätsstadt Altdorf führte⁵⁰. Offensichtlich zu diesem Zweck hat er sein zweites Stammbuch angelegt. Die frühesten

von Lauterwasser (wie Anm. 40, S. 17 f. und 367) herangezogene hs. Lebenslauf des Jenaer Chronisten Adrian Beyer (D-Ju Ms. Prov.q.28a, fol. 327^r–327^v; eine Wiedergabe verdanke ich Johanna Triebe).

44 Zum Geburtsdatum vgl. Zeisold (wie Anm. 43), auch Lauterwasser (wie Anm. 40), S. 6 und 17. Zu Burchard Großmann d. Ä. in Weimar vgl. ebd., S. 2–8.

45 Vgl. Erler (wie Anm. 4), S. 149; Mentz (wie Anm. 4), S. 130; Zeisold (wie Anm. 43). Vgl. auch unten Anm. 69.

46 Die letzten chronologisch gesicherten Einträge aus Jena datieren vom 14. Mai (*Album amicorum I*, fol. 149.2^v, 172.1^r, 173.2^v), der früheste Leipziger Eintrag vom 28. Mai (fol. 185.2^v). Zur Eidesleistung vgl. Erler (wie Anm. 4), S. 149; die Matrikel gibt das Jahr nicht an, nennt aber als Rektor Wilhelm Schmuck III., der das Amt im Sommersemester 1624 innehatte (ebd., S. C) und sich zudem am 6. Juni 1624 in Großmanns Stammbuch eintrug (fol. 118.1^r). Unter den Professoren, die Großmann in Jena mit einem Eintrag verehrten, befinden sich neben dem Rektor Valentin Riemer (fol. 106.2^r, 26. April) Quirin Cubach (fol. 161.2^r, 30. April), Johannes Himmel (fol. 112.1^r, 27. April), Heinrich Hofman (fol. 163.2^r, 29. April), Philipp Horst (fol. 166.1^r, 30. April), Eusebius Schenk (fol. 116.2^r, 1. Mai) und Daniel Stahl (fol. 164.1^r, 27. April).

47 Die betreffenden Einträge des *Album amicorum I* datieren vom 8. Juni (fol. 184.1^r), 10. Juni (fol. 113.1^v, 121.4^r) und 11. Juni (fol. 109.1^r, 161.1^r); vgl. auch unten Anm. 48. Ein Eintrag des Jenaer Professors Antonius Varus könnte eine Rückkehr nach Jena später im selben Monat nahelegen (fol. 115.2^v, 28. Juni), doch gibt Varus keinen Ort an, was auch Leipzig als Möglichkeit offen lässt. Sichere Belege gibt es für Großmann in Leipzig am 20. Juli (fol. 126.1^r) und 30. August (fol. 103.1^r).

48 Vgl. *Album amicorum I*, fol. 109.1^r (11. Juni). Zu Hoë von Hoënegg vgl. unter anderem Erich Beyreuther, Art. *Hoë von Hoënegg, Matthias*, in: NDB 9 (1972), S. 300 f. Zum Hintergrund der *Cantiones sacrae* vgl. Jürgen Heidrich, *Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen*, in: SJB 18 (1996), S. 53–64; Heide Volckmar-Waschk, *Die »Cantiones sacrae« von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen*, Kassel u. a. 2001, S. 9–31 (insbesondere S. 15–24) und 277. Da Hoë denselben Text nochmals 1636 verwendete (vgl. unten S. 164), dürfte es sich um seinen persönlichen Wahlspruch gehandelt haben.

49 Vgl. Zeisold (wie Anm. 43). Die letzten Leipziger Einträge datieren vom 10. Januar 1625 (*Album amicorum I*, fol. 106.1^r); in Jena setzen die Einträge am 20. Januar (fol. 186.1^v; Jahreszahl von Großmann nachgetragen) oder 5. April (fol. 149.2^v) ein. Zu kürzeren Aufenthalten außerhalb Jenas während dieser Zeit vgl. Rifkin (wie Anm. 40).

50 Dass diese Reise wie auch ihr Nachfolger von 1634 laut Zeisold und Beyer (vgl. Anm. 43) »in Belgium« führte, weist nicht, wie Lauterwasser (wie Anm. 40, S. 17 f.) annimmt, auf einen Besuch im heutigen Belgien hin: »Belgica« bedeutete damals das ganze niederländische Gebiet, wie etwa aus der bei Gary Schwartz, *Rembrandt: His Life, His Paintings*, New York 1986, S. 13, wiedergegebenen Landkarte hervorgeht.

datierten Einträge, vom Juni 1629, belegen Kontakte zu bedeutenden Gelehrten der Universität Leiden⁵¹. Die Annahme, Großmann habe beabsichtigt, in Leiden zu studieren, liegt nahe, obwohl sein Name in der Universitätsmatrikel fehlt und das Stammbuch in den nächsten Monaten keine weiteren Einträge enthält⁵². Auf jeden Fall verließ er erst im Frühjahr 1630 Holland; der Weg führte ihn nach Nürnberg und der benachbarten Universitätsstadt Altdorf, wo er sich am 6. April 1630 immatrikulierte⁵³. Nach drei Monaten in regem Wechsel zwischen Altdorf und Nürnberg kehrte er Ende Juni oder Anfang Juli nach Jena zurück⁵⁴.

Allem Anschein nach hat Großmann sein Studium nicht abgeschlossen, sondern sich der Militärlaufbahn zugewandt. Stehen neben seinem Namen in den Stammbucheinträgen bis Ende der 1620er Jahre zumeist Adjektive wie »politissimus«, »literatissimus« oder »wohlgelehrt«, so erscheint ab Frühjahr 1630 das Attribut »mannhaft«⁵⁵. Einträge vom Oktober 1630 und später bezeichnen ihn als Offizier⁵⁶. Mit der Verbindung zum Militär kamen wohl auch verstärkte Kontakte zu Regierungskreisen⁵⁷. So dürfte man selbst in Ermangelung konkreter Beweise politisch-militärische Motive hinter einer achtmonatigen Reise vermuten, die Großmann im Mai 1634 nach wiederum vier Jahren in Jena antrat⁵⁸. Als Hauptziele treten Amsterdam, Den Haag und Frankfurt am Main, wohl auch Hamburg hervor⁵⁹. Die vier Wochen, die Großmann im August und September in Frankfurt verbrachte, fielen mit den letzten Tagen des Frankfurter Konvents zusammen, mit dem der schwedische Oberbefehlshaber Axel Oxenstierna die Vereinigung der protestantischen Stände zu erreichen hoffte⁶⁰. Amsterdam und Hamburg, die Großmann vorher besucht hatte, dominierten den Rüstungshandel in Nordeuropa⁶¹.

Zwei Jahre später folgte seine dritte und letzte Auslandsreise, die den Anlass zu Schütz' Stammbucheintrag geben sollte. Sie dauerte von Mai bis Oktober 1636 und zählte als Hauptstationen Nürnberg,

51 Vgl. *Album amicorum II*, fol. 215.5^r (Franco Burgersdijk, Philosoph und Rektor, 8. Juni 1629) und 225.6^v (Daniel Heinsius, Philologe und Dichter, Juni 1629).

52 Zur Matrikel vgl. Du Rieu (wie Anm. 21), insbesondere Sp. 217–219; weiter zur Frage von Großmanns Verbleib während dieser Zeit vgl. Rifkin (wie Anm. 40).

53 Einzelheiten bei Rifkin (wie Anm. 40). Großmann erreichte Nürnberg spätestens am 28. März (vgl. *Album amicorum II*, fol. 234.2^r); zur Immatrikulation in Altdorf vgl. Elias von Steinmeyer (Hrsg.), *Die Matrikel der Universität Altdorf*, Würzburg 1912 (= Veröffentl. der Gesellschaft für Fränkische Geschichte 4/1), Teil 1, S. 213, sowie Teil 2, S. 245.

54 Näheres zu den Monaten März–Juni vgl. Rifkin (wie Anm. 40), Anm. 20. Der letzte Beleg aus Nürnberg oder Altdorf datiert vom 20. Juni (*Album amicorum II*, fol. 221.6^v, Altdorf), die ersten Belege aus Jena stammen vom 6. Juli 1630 (*Album amicorum I*, fol. 130.1^r, 131.2^v). Zu den Nürnberger Einträgen gehört einer des mit Benjamin Schütz gereisten Erasmus Ayrmann (fol. 234.4^r, 7. Mai 1630).

55 Vgl. *Album amicorum II*, fol. 234.6^r (4. März 1630) und 229.4^v (7. März 1630); *Album amicorum I*, fol. 166.1^r (12. Oktober 1630) und häufig danach.

56 Vgl. *Album amicorum I*, fol. 185.1^r (16. Oktober 1630) und 170.1^v (27. Oktober 1632), auch Rifkin (wie Anm. 40).

57 Ein kleines Zeichen hierfür bietet möglicherweise ein Eintrag im *Album amicorum I* von Axel Oxenstierna (fol. 98.1^r, Jena 6. Dezember 1632).

58 Zu kurzen Abwesenheiten von Jena zwischen 1630 und 1634 vgl. Rifkin (wie Anm. 40), Anm. 25.

59 Zu den Terminen im Einzelnen vgl. ebd., Anm. 26.

60 Zum Frankfurter Konvent vgl. Wilhelm Jesse, *Mecklenburg und der Prager Friede 1635*, in: Jb des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde 76 (1911), S. 161–282, speziell S. 186–205; zu den vielen Stammbucheinträgen von Legaten und anderen Beteiligten am Konvent vgl. Rifkin (wie Anm. 40), insbesondere Anm. 59.

61 Vgl. Julia Zunckel, *Rüstungsgeschäfte im Dreißigjährigen Krieg. Unternehmerkräfte, Militärgüter und Marktstrategien im Handel zwischen Genua, Amsterdam und Hamburg*, Berlin 1997 (= Schriften zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte 49), S. 46 f.

Regensburg, Wien, Prag und Dresden⁶². Lässt sich das Motiv für diese Reise ebenso wenig wie bei ihrer Vorgängerin mit Sicherheit feststellen, so fällt auf, dass sie mit Dresden, Wien und Prag die Residenzstädte der Hauptverbündeten im Krieg gegen Frankreich und Schweden sowie mit Nürnberg ein bedeutendes Zentrum der Waffenmanufaktur und des Waffenhandels umfasste⁶³. Einen möglichen Anknüpfungspunkt stellt hier die österreichische Adelsfamilie Herberstein dar, zu der das zweite Stammbuch eine sonst nicht belegte Beziehung verrät. Ein Eintrag aus dem Familiensitz Schloss Pellendorf bei Wien bezeichnet Großmann als Hofmeister von Georg Jacob Freiherr zu Herberstein, und zu den Beiträgern zum Stammbuch gehören Georg Jacob selbst und dessen Onkel Julius Freiherr zu Herberstein⁶⁴. Dieser Zweig der Familie hatte sich der Reformation angeschlossen; mehrere Herbersteins lebten in Nürnberg⁶⁵. Als Großmann auf dem Rückweg aus Wien einige Tage in Dresden Halt machte, fand er wie bereits vor zwölf Jahren Zugang zu hohen Kreisen am Hof: In seinem Stammbuch begegnen außer dem Hofkapellmeister Heinrich Schütz nochmals Matthias Hoë von Hoënegg – wiederum mit dem aus den *Cantiones sacrae* bekannten Wahlspruch vertreten – wie auch der Oberkonsistorialrat und Superintendent Aegidius Strauch, der Oberkonsistorialrat Friedrich Tünzel, der Geheime Kammerrat Christoph Felgenhauer und die Prinzen Johann Georg II., August, Moritz und Christian⁶⁶.

62 Die letzten Belege vor der Reise für Großmann in Jena datieren vom 21. Mai 1636 (*Album amicorum I*, fol. 173.2^v; 179.2^v); die weiteren Termine lauten (alle Nachweise *Album amicorum II*; n. St. = neuen Stils [Gregorianischer Kalender]): 27. Mai bis 17. Juni Nürnberg (fol. 224.1^v; 220.2^v); 29. Juni bis 8. Juli (n. St.) Regensburg (fol. 229.2^v; 232.3^v); 15. Juli bis 27. September (n. St.) Wien (fol. 231.2^v; 217.2^v; 218.2^v), von dort aus 1.–4. August (n. St.) Bratislava (fol. 225.3^v; 216.3^v; 228.5^v) sowie 15. September (n. St.) Schloss Pellendorf (fol. 229.1^v); 7.–13. Oktober (n. St.) Prag (fol. 219.3^v; 218.6^v; 229.1^v); 17.–24. Oktober Dresden (vgl. unten Anm. 66); 24. Oktober Leipzig (fol. 221.5^v); 26. Oktober Jena (fol. 220.5^v). Vgl. auch unten Anm. 67.

63 Zur Kriegslage sowie zur Rolle von Sachsen und dem Reich vgl. etwa Ernst Walter Zeeden, *Das Zeitalter der Glaubenskämpfe 1555–1648*, Stuttgart 1970 (= Handbuch der deutschen Geschichte 9), S. 108f.; zu Nürnberg vgl. Arno Schütze, *Waffen für Freund und Feind. Der Rüstungsgüterhandel Nürnbergs im Dreißigjährigen Krieg*, in: Jb für Wirtschaftsgeschichte 2004/2, S. 207–224.

64 Zur Familie Herberstein vgl. Johann Christian von Stramberg, Art. *Herberstein*, in: Johann Samuel Ersch u. Johann Gottfried Gruber (Hrsg.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1818–1889, Sektion 2, Teil 6 (1829), S. 103–125; speziell zu Georg Jacob und Julius von Herberstein vgl. S. 120. Der vollständige Hinweis auf Großmann als Hofmeister lautet: »Dises Schreybe Ich Zu imerwerunten gedachtnuß, meines genädigten Hochgebietundten herrn Geörg Jacoben freyh(ern) Zu Hörberstain, Neuberg, vnd Guetenhaag, Herrn auf Lanckhowicz, vnnnd Pellendorff (*etc*) Wolbestalten herrn hoffmaistern, herrn Burckhardten Grosman (*etc*) meiner in besten Zugencken, ihm Schloß Pellendorff, den 15. Sept: 636 Christoph Hainrich Scheichel Pfleg(er)« (*Album amicorum II*, fol. 229.1^v). Ebenfalls vom 15. September datiert der Eintrag von Georg Jacob zu Herberstein (fol. 215.3^v); der Eintrag von Julius zu Herberstein trägt nur die Jahreszahl 1636 (fol. 215.1^v).

65 Zu den Nürnberger Herbersteins vgl. Stramberg (wie Anm. 64), S. 119. Georg Jacob kehrte zum Katholizismus zurück und wurde Kämmerer bei Kaiser Ferdinand III. und Ferdinand IV. (ebd., S. 120).

66 Zu Hoë von Hoënegg (*Album amicorum II*, fol. 217.4^v, 19. Oktober) vgl. oben Anm. 48; zu Strauch (fol. 217.6^v, auch 19. Oktober) vgl. die Leichenpredigt: *Treuer Legaten Gottes Glück [...] Das ist Christliche Leich-Predig [...] Als des [...] Herrn AEGIDII Strauchens [...] Leichnamb In sein Ruhebettlein [...] versetzt ward [...]*, Dresden 1657 (Exemplare: D-Bsb Ee 700-3573 und viele andere); zu Tünzel (fol. 219.4^v, 17. Oktober) vgl. *EFFICACISSIMUM PIORUM CONTRA MORTIS TERROREM SOLATIUM [...] Bey dem [...] Leichen begängnüßl Des [...] Herren Fridrich Tüntzeln [...]*, Wittenberg 1655 (Exemplare: D-HAu Pon Zf 1715, QK; D-Z 49.5.7.(24)). Zu Felgenhauer (fol. 216.1^v) vgl. Schütz-Dok, S. 93f.; sein Eintrag nennt weder Ort noch Tag, doch kommt hierfür keine andere Gelegenheit in Frage. Die Einträge der Kurfürstensöhne befinden sich auf fol. 212.1^v (Johann Georg II. und August, ohne Ort 1636) und 212.2^v (Christian und Moritz, ohne Ort und Datum). Am selben Tag wie Schütz schrieb sich ferner der seit langem mit Hoë

Auf die Reise nach Wien folgte beinahe ohne Unterbrechung ein Aufenthalt in Leipzig, der vom Ende Oktober 1636 bis Mai 1637 andauerte und wohl im Zusammenhang mit der Verteidigung der Stadt gegen die Bedrohung und Belagerung durch die Armee des schwedischen Generals Johan Banér stand⁶⁷. Am 27. Juni 1637, kurz nach Großmanns Rückkehr nach Jena, starb sein Vater⁶⁸. Zwei Jahre später scheint Großmann das Studium wieder aufgenommen zu haben – auch diesmal offensichtlich ohne Abschluss⁶⁹. Im Frühjahr 1641 heiratete er die Tochter eines Hofbeamten in Gera und zog dorthin; aus der Ehe gingen zwei Kinder hervor⁷⁰. Doch blieb ihm nur noch eine kurze Lebenszeit vergönnt: Im Frühjahr 1645 plötzlich von einer schweren Krankheit heimgesucht, kehrte er nach Jena zurück und starb dort am 23. März⁷¹.

Großmanns Stammbücher zeugen nicht nur von einem bewegten Leben, sondern auch von einer starken künstlerischen Veranlagung. Seine Verbindung zur bildenden Kunst verdient eine eigene Betrachtung⁷². Auch der Musik brachte er offensichtlich ein reges Interesse entgegen. Sein Vater vermachte ihm seine »fürnembsten vnd besten« Bücher, zu denen »*libri musici*« zählten, wie auch seine »*instrumenta musica*, woferne derer Vorhanden«⁷³. Dass er das Lautenspiel auf einem beachtenswerten Niveau beherrschte, lässt eine kurze, doch technisch anspruchsvolle Tabulatur vermuten, die ein gewisser Paulus Röder in sein erstes Stammbuch eintrug⁷⁴. Für seine Kenntnis des Kontrapunkts sprechen vier Rätselkanons – alle von Komponisten, die zur Motettensammlung von Burckhard Großmann d. Ä. beigetragen hatten. Der früheste der Kanons, vom Jenaer Organisten Caspar Trost, enthält sogar eine Korrektur,

bekannte Weimarer Hofprediger David Lipach ein (fol. 220.1^v), der am 13. Juli in der Schlosskirche gepredigt hatte; vgl. *Dresdnische Gastpredigt! Darinnen die Lehre von guten Wercken [...] erklärt wird [...]*, Dresden 1636 (Exemplare: D-GOI LP F 8° IV, 28 (32); ebd. Theol 4° 919-920 (19)). Zu Großmanns Terminkalender in Dresden gehörten noch folgende Begegnungen: am 18. Oktober Ludwig Keller (fol. 219.5^v), Johann Battista Kraus (fol. 218.5^v), Hans Reichart (fol. 218.1^v); am 23. Oktober Johann Georg Bley (fol. 233.3^v), Christian Hartmann (fol. 216.6^v), Andreas Müller (fol. 227.4^v), Christian Ruder (fol. 233.4^v); am 24. Oktober Johann Georg Ayer (fol. 226.4^v).

67 Für diesen Aufenthalt liefert *Album amicorum II* die Eckdaten 30. Oktober 1636 (fol. 233.4^v); zu Christian Pehrlich, von dem einer der Einträge auf dieser Seite stammt, vgl. unten Anm. 82) und 11. Mai 1637 (fol. 216.6^v), dazu auch einen Abstecher nach Delitzsch am 21. November 1636 (fol. 226.3^v). Auf dem Rückweg nach Jena hielt sich Großmann kurz in Naumburg auf (16. Mai 1637; fol. 232.6^v). Zur Belagerung von Leipzig, zu deren Aufhebung erst der Einsatz kaiserlicher Truppen zwang, vgl. die auf zeitgenössischen Quellen beruhende Beschreibung bei Karl Große, *Geschichte der Stadt Leipzig von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig 1848, hier zitiert nach der 2. Ausgabe 1897/1898, Bd. 2, Teil 1, S. 235 f.

68 Vgl. Lauterwasser (wie Anm. 40), S. 14 und 17, sowie Hallof (wie Anm. 40), S. 189 f.

69 Vgl. Mentz (wie Anm. 4), S. 130, dazu Rifkin (wie Anm. 40), Anm. 32.

70 Zum Datum der Eheschließung wie auch zum Umzug nach Gera vgl. Rifkin (wie Anm. 40). Zu den Einträgen aus Großmanns Geraer Zeit gehört einer von Johann Albert (*Album amicorum I*, fol. 133.1^v, 3. Januar 1643) wie auch einer von dessen Schwager Michael Thomas d. J. (ebd., fol. 204.2^v, 28. Februar 1643).

71 Vgl. Zeisold (wie Anm. 43) und *Album amicorum I*, fol. 206.1^v (27. Februar 1645).

72 Vgl. Rifkin (wie Anm. 40), sowie weiter unten.

73 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Hofgericht Jena, Generalia 120, fol. 9^v–9^r, bereits bei Lauterwasser (wie Anm. 40, S. 14) zitiert.

74 Vgl. *Album amicorum I*, fol. 177.2^v (16. Januar 1634). Bei dem Schreiber und wohl auch Komponisten des »in eil« offenkundig in Jena eingetragenen Stücks dürfte es sich um Paulus Röder aus Kochberg handeln, der sich im Sommersemester 1607 in Jena immatrikulierte; vgl. Mentz (wie Anm. 4), S. 263. Wie mir Victor Coelho freundlicherweise mitteilt, setzt die Tabulatur eine wohl einmalige Stimmung – *f' d' b g d A F Es D* – wie auch nicht wenige technische Fähigkeit voraus.

die wahrscheinlich von fremder Hand, mithin wohl von Großmann selbst herrührt⁷⁵. Die weiteren Kanons umfassen zwei von Tobias Michael sowie einen von dessen Bruder Christian⁷⁶. Im ersten Stammbuch befindet sich ferner ein Eintrag ohne Noten, doch mit Überschrift »MVSICA | Qui non amat harmoniam non est harmonice compositus« von einem bisher unerschlossenen Weimarer Hofmusiker namens Daniel Phavius⁷⁷.

Der Eintrag von Schütz im zweiten Stammbuch bedarf keines umfangreichen Kommentars. Das Psalmzitat – eigentlich eine Kombination aus den fast identischen Psalmversen 103,33 und 145,2 – gehörte offensichtlich zu den Lieblingssprüchen des Komponisten⁷⁸. Er hatte es als Konzert Nr. 4 der *Symphoniae sacrae* I von 1629 vertont (SWV 260) und bereits 1631 und 1635 in Stammbucheinträgen verwendet; in gekürzter Form kommt es 1644 nochmals in einem Stammbuch wie auch 1647 als Text zum 2. Teil des 4. Konzerts der *Symphoniae sacrae* II (SWV 345) vor⁷⁹. In den anderen Stammbucheinträgen steht es allerdings nicht allein, sondern als eine von zwei Sentenzen; bis 1653 gibt es sogar außer dem neu aufgefundenen Eintrag keinen Fall überhaupt, wo solche Sentenzen nicht paarweise auftreten⁸⁰. Vielleicht befand sich Schütz in Eile, was auch die häufigen Verschreibungen – bei »psallam«, »benevolentiae«, »Dresdae« und »Magister« – erklären könnte⁸¹. Die etwas klobigen Federstriche sprechen aber nicht unbedingt für Hast⁸². Auch möchte man nicht ohne weiteres annehmen, Schütz habe den Sohn des Auftraggebers von SWV 51 rasch abgefertigt, zumal der jüngere Großmann wohl einen Gruß des Vaters mitgebracht haben wird⁸³. Der Gedanke liegt eher nahe, dass Schütz zu dieser Zeit das Schreiben selbst etwas Mühe gekostet hat; hinter ihm lag gerade die gewiss anstrengende Aufgabe, die *Kleinen geistlichen Konzerte* I zum Druck zu befördern⁸⁴.

Die Entdeckung eines Stammbucheintrags von Heinrich Schütz im *Album amicorum II* des Burchard Großmann d. J. entbehrt nicht der Ironie. Denn dieses Buch, wenngleich seitens der Musikwissenschaft nicht zur Kenntnis genommen, hat seit langem einen Platz in der Kunstgeschichte. Im Juni

75 Vgl. *Album amicorum I*, fol. 171.1^r (Jena 3. Mai 1624); zu Trost vgl. Daniela Wissemann-Garbe, Art. *Trost, Caspar*, in: MGG2, Personenteil 16, Sp. 1081 f., auch Lauterwasser (wie Anm. 40), S. 134 f.

76 Von den beiden Kanons Tobias Michaels trägt einer (*Album amicorum I*, fol. 182.1^r) das Datum 21. Dezember 1625, jedoch keine Ortsangabe. Der zweite Kanon (*Album amicorum II*, fol. 227.3^v) nennt kein Datum, weist jedoch durch die Bezeichnung »Chor: Musi: Direct: apud Lipsiensi(n)s.« in die Zeit nach Michaels Übernahme des Thomaskantorats im Jahr 1631 und fällt daher so gut wie sicher in die Zeit zwischen 30. Oktober 1636 und 11. Mai 1637 (vgl. oben Anm. 67). Der Kanon von Christian Michael, datiert Leipzig 27. Juni 1632 (*Album amicorum I*, fol. 142.2^v), schließt eine kleine Lücke in seiner Biographie: Da er sich »LL. Studios(us)« nennt, wird er seit 1630, dem Jahr seiner Eidesleistung, in Leipzig sein Studium betrieben haben; vgl. Erler (wie Anm. 4), S. 293. Ausführlicher über diese Kanons wird Derek Stauff, Bloomington, Indiana, berichten.

77 Vgl. *Album amicorum I*, fol. 195.1^v (Weimar 30. Mai 1628), gezeichnet »Daniel Phavi(us): MP(rop)ria dieser zeidt fürstl. Weim: Cammer Music(us)«.

78 Die Zählung der Psalmen folgt der Vulgata; in Luthers Übersetzung handelt es sich um Ps. 104 bzw. 146.

79 Vgl. Breig (wie Anm. 2), S. 92, 94 und 96.

80 Vgl. ebda, S. 101.

81 Diesen Vorschlag verdanke ich Werner Breig.

82 Als Vergleich verweise ich auf die fließende Schrift im Stammbuch des Christian Pehrish von 1631; vgl. Michael Maul, *Die musikalischen Ereignisse anlässlich der Erbhuldigung von Johann Georg II. (1657). Ein Beitrag zur Rekonstruktion von Leipziger Festmusiken im 17. Jahrhundert*, in: SJB 28 (2007), S. 89–121, hier S. 90, zu Pehrish ferner oben Anm. 67.

83 Burchard Großmann d. Ä. lebte zu dieser Zeit noch in Jena; vgl. oben Anm. 68.

84 Das Vorwort der *Kleinen geistlichen Konzerte* I hat Schütz »am Tage Michaelis Anno 1636« datiert; vgl. u. a. Schütz Dok, S. 198.

1634, als Großmann einige Tage in Amsterdam weilte, trug sich Rembrandt van Rijn mit einer lavierten Federzeichnung ein, die zu den relativ wenigen absolut gesicherten Zeichnungen des Meisters gehört⁸⁵. Nicht zuletzt der Herausgeber des Gesamtkorpus von Rembrandts Zeichnungen, Otto Benesch, wusste also von dem Stammbuch. In einem Aufsatz von 1963, in dem er den Versuch unternahm, Rembrandts *Bildnis eines Musikers* von 1633 in der Washingtoner *Corcoran Gallery* als ein Schützporträt zu identifizieren, verwies er sogar darauf, um die Familie Großmann als möglichen Berührungspunkt zwischen Rembrandt und Schütz zu benennen⁸⁶. Zwar könnte es vor diesem Hintergrund verwundern, dass er den Eintrag von Schütz mit keinem Wort erwähnte. Allem Anschein nach hatte er jedoch zur Zeit seines Aufsatzes die Quelle selbst seit langem nicht mehr eingesehen, denn seine einzige Bemerkung dazu – »Rembrandt ist der einzige Künstler unter den 144 Eintragungen« – erweist sich auch bei flüchtiger Durchsicht als unzutreffend und geht offenkundig auf den früheren Rembrandtforscher Cornelis Hofstede de Groot zurück⁸⁷.

So blieben nicht allein Schütz' Stammbucheintrag vom 21. Oktober 1636, sondern auch die Einträge von Georg, Benjamin und Valerius Schütz anderswo im selben Konvolut fast fünfzig Jahre länger unbekannt. Inzwischen gilt die Identifizierung des *Bildnis eines Musikers* als Schützporträt als verfehlt, die Zuweisung an Rembrandt als fraglich und die Hoffnung auf eine persönliche Begegnung zwischen Schütz und Rembrandt als Illusion⁸⁸. Doch treffen sich die beiden Künstler – wenn auch auf rein ideelle Art – in den Seiten von Burchard Großmanns Stammbuch. Ob Heinrich Schütz, als er fast zweieinhalb Jahre nach Rembrandt seinen eigenen Beitrag leistete, den Band durchgeblättert und dabei die Zeichnung seines großen Zeitgenossen bemerkt hat?

85 Vgl. *Album amicorum II*, fol. 233.5^v–233.6^r, sowie grundlegend Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, 2. Ausgabe, rev. Eva Benesch, London 1973, Bd. 2, S. 67 und Abb. 303 (Nr. 257); Walter L. Strauss und Marjon van der Meulen (Hrsg.), *The Rembrandt Documents*, New York 1979, S. 111 (Nr. 1634/6).

86 Vgl. Otto Benesch, *Schütz und Rembrandt*, in: Walter Gerstenberg u. a. (Hrsg.), *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, Kassel u. a. 1963, S. 12–19, speziell S. 18 f. und Abbildung 6, auch in: *Sagittarius 3* (1970), S. 49–55, speziell S. 54 f.

87 Vgl. Benesch (wie Anm. 86), S. 19 (*Sagittarius 3*, S. 55), sowie Cornelis Hofstede de Groot, *Die Urkunden über Rembrandt (1575–1721)*, Den Haag 1906 (= Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte 3), S. 32.

88 Zum *Bildnis eines Musikers* vgl. insbesondere Else Kai Sass, *Comments on Rembrandt's Passion Paintings and Constantijn Huygens's Iconography*, Kopenhagen 1971 (= Der Kongelige Danske Videnskabernes Selskab Historisk-Filosofiske Skrifter 5,3), S. 39–61 und die dazu gehörigen Anmerkungen S. 84–91, sowie Josua Bruyn u. a. (Hrsg.), *A Corpus of Rembrandt Paintings 2, 1631–1634*, Den Haag 1986 (= Stichting Foundation Rembrandt Research Project 2), S. 795–799 (Nr. C76).

Die Verfasser der Beiträge

Werner Breig Geboren 1932 in Zwickau; studierte ev. Kirchenmusik in Berlin-Spandau sowie Musikwissenschaft in Erlangen und Hamburg. 1962 Promotion an der Universität Erlangen-Nürnberg; 1973 Habilitation an der Universität Freiburg i. Br., 1974–1979 Professor für Musikwissenschaft in Karlsruhe, 1979–1988 in Wuppertal und seit 1988 an der Ruhr-Universität Bochum (1997 Emeritierung). 1974–2003 Mitglied der Musikgeschichtlichen Kommission (1988–1993 deren Vorsitzender). 1976 bis 2003 Mitglied des Beirats der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft; 1979–1996 Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs. 1997–2007 in Erlangen Editionsleiter der Ausgabe *Richard Wagner, Sämtliche Briefe*. Publikationen vor allem auf folgenden Forschungsgebieten: Geschichte der älteren Klavier- und Orgelmusik; Heinrich Schütz; Johann Sebastian Bach; Richard Wagner; Arnold Schönberg.

Mary E. Frandsen Geboren 1957 in Ithaca, New York (USA); studierte Musikwissenschaft in Rochester, New York (Eastman School of Music). Ph. D. 1997, seit 2004 Associate Professor of Music an der University of Notre Dame, South Bend, Indiana. 2000–2006 Leiterin der Amerikanischen Sektion der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und Mitglied des Vorstands der *Society for Seventeenth-Century Music*. Zahlreiche Veröffentlichungen zur geistlichen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Aktuell Arbeit an einer Monographie über Musik und lutherische Frömmigkeit im 17. Jahrhundert.

Konrad Küster Geboren 1959 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft sowie Mittelalterliche und Neuere Geschichte an der Universität Tübingen; 1987 Magister artium, 1989 Promotion. 1990 bis 1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990 bis 1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br.; dort 1993 Habilitation. Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993 bis 1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg. Seit 1994 Beiratsmitglied, seit 2003 Vorstandsmitglied der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

Silke Leopold Geboren 1948 in Hamburg; studierte Musikwissenschaft, Romanistik, Germanistik und Theaterwissenschaft in Hamburg und Rom. 1975 Promotion in Hamburg, 1987 Habilitation TU Berlin. 1991–1996 Professorin am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn, seit 1996 Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg. Gastprofessuren an der Harvard University und der Universität Regensburg. Trägerin der Dent Medal und Corresponding Member der American Musicological Society. Schwerpunkte ihrer Veröffentlichungen sind die italienische Musik des 17. Jahrhunderts sowie die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts.

Bjarke Moe Geboren 1980 in Svendborg (Dänemark); studierte an der Universität Kopenhagen Musikwissenschaft sowie am dortigen *Centre for Christianity and the Arts*. 2006 Magister artium mit einer Arbeit über die *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz; 2006–2007 Doktorand im Graduiertenkolleg *Kontaktzone Mare Balticum* der Universität Greifswald. Promotion 2010 in Kopenhagen mit

einer Arbeit über den kulturellen Austausch im Ostseeraum im 17. Jahrhundert. Seit 2011 Lektor am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft der Universität Kopenhagen, außerdem seit 2007 Vorstandsmitglied der dänischen Gesellschaft für Musikforschung.

Eberhard Möller Geboren 1936 in Königsee/Thüringen; studierte Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik in Jena. 1964 Promotion, 1993 Habilitation. 1971–1975 Lehrauftrag an der Musikhochschule Dresden; ab 1960 an der Pädagogischen Hochschule Zwickau, seit 1994 an der Technischen Universität Chemnitz tätig. Hier seit 1998 Professor für Musikwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, Musikkultur Mitteldeutschlands.

Joshua Rifkin Geboren 1944 in New York. Studium der Komposition an der Juilliard School of Music, musikwissenschaftliches Studium an den Universitäten New York, Göttingen und Princeton. Ausgedehnte Konzert- und Aufnahme­tätigkeit als Dirigent, Cembalist und Pianist; wissenschaftliche Beiträge zu verschiedenen Themen, insbesondere Josquin Desprez, Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Honorardoktor der Universität Dortmund und der Musikakademie Krakau.

Georg Schmidt Geboren 1951 in Alsfeld; Studium der Geschichte, Politik und Pädagogik in Gießen und Tübingen. 1982 Promotion; 1989 Habilitation; seit 1993 Universitätsprofessor für Geschichte der Frühen Neuzeit am Historischen Institut der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Peter Schmitz Geboren 1979 in Leipzig, studierte Musikwissenschaft, Neuere und Neueste Geschichte und Kommunikationswissenschaft in Münster. 2005 Magister Artium; 2008 Promotion. 2007/08 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Seit 2008/09 wissenschaftlicher Mitarbeiter (Assistent) am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik (Fach Musikwissenschaft) der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, seit 2010/11 zudem Lehraufträge an der Folkwang Universität der Künste Essen. Aktuelles Forschungsprojekt (Habilitation): *Studien zu protestantischen Funeralkompositionen des 17. Jahrhunderts. Totenritus – Sozialstruktur – Gattungsspektrum*.

Bettina Varwig Geboren 1978 in Frankfurt a. M., studierte Musik am King's College London und der Royal Academy of Music. Promotion 2006 an der Harvard University, gefolgt von Postdoctoral Fellowships in Oxford und Cambridge. Seit 2009 Lecturer in Music am King's College London. Zahlreiche Artikel zu Schütz, Johann Sebastian Bach und zur Kulturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Ihre Monographie *Histories of Heinrich Schütz* erschien 2011 bei Cambridge University Press.

Andreas Waczkat Geboren 1964; Studium der Musiktheorie, Musikwissenschaft und Theologie in Berlin und Detmold. Promotion Rostock 1997, Habilitation ebenda 2005. 1994–2004 Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Rostock, danach Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Dort seit 2008 Professor und Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Universität Göttingen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählt die Einbettung der Musik in die Kultur- und Wissensgeschichte vornehmlich des 16. bis 18. Jahrhunderts. Zuletzt erschien eine Monographie zu Händels *Messias* (Kassel 2008).