

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

herausgegeben von
Walter Werbeck

in Verbindung mit
Werner Breig, Friedhelm Krummacher, Eva Linfield

34. Jahrgang 2012



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

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

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

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

ISBN 978-3-7618-1690-5

ISSN 0174-2345

Inhalt

Vorträge des Schütz-Festes Hannover 2011

Herzog Georg von Calenberg – barocker Staatschef und Dienstherr von Heinrich Schütz Thomas Schwark	7
Heinrich Schütz als Oberkapellmeister »von Haus aus« am Wolfenbütteler Hof Arne Spohr	17
Das sozietäre Netzwerk der Herzogin Sophia Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel. »Die Fortbringende« – »Die Gutwillige« – »Die Befreiende« Gabriele Ball	29
Vermischter Stil Reinmar Emans	49
Die Wolfenbütteler Anfänge der Sammlung Georg Österreich Konrad Küster	65

Vorträge des Schütz-Festes Kassel 2010

Heinrich Schütz aus französischer Sicht – Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1945 Elisabeth Rothmund	77
Der Souverän und sein musikalischer Idealstaat. Zu den Kompositionen des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel Wolfgang Hirschmann	97
Orgeln, Orgelbauer und Organisten der Schütz-Zeit in Hessen Gerhard Aumüller	111
Simon VI. zur Lippe – Konkurrent oder Impulsgeber in Orgelbaufragen für Moritz den Gelehrten? Vera Lüpkes	137
Michael Hahn – ein Schütz-Schüler und seine musikalische Umgebung in Narva um 1670 Toomas Siitan	151
Eine europäische Musikerkarriere – Johann Valentin Meder (1649–1719) in Tallinn (Reval) und Riga Anu Schaper	161

Kleine Beiträge

Das »Seminarium modulatoriae vocalis« (1645) von Otto Gibel: Eine Ergänzung Eberhard Möller	173
Heinrich Schütz und Christian Brehme: Eine Ergänzung Joshua Rifkin	177
Die Verfasser der Beiträge	180

Abkürzungen

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , Bd. 1–56, München u. Leipzig 1875–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AOI	<i>Acta organologica</i>
AO	<i>Ars organi</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
BuxWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude</i> . [...] Hrsg. von Georg Karstädt, Wiesbaden 1974
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach</i> . [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
Diss.	Dissertation
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
EM	<i>Early Music</i>
Faks.	Faksimile
HAB	Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Jb.	Jahrbuch
JbPrKu	<i>Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung preußischer Kulturbesitz</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, 26 Bde. in 2 Teilen, 2 Register und 1 Supplement, Kassel und Stuttgart 1994–2008.
Moser	Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/1954
MT	<i>The Musical Times</i>
Ms.	Manuskript
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
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> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel u. a. 1955 ff.
Schütz Dok	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1)
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 Wolfgang Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/87)

SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämmtliche Werke</i> , Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
SIMG	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
StAMR	Hessisches Staatsarchiv Marburg
STMf	<i>Svensk tidskrift för musikforskning</i>
StMw	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i> (Beihefte der DTÖ)
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
VfMw	<i>Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft</i>
Walther L	Johann Gottfried Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/III); Neusatz, hrsg. von F. Ramm, Kassel 2001
Zs.	Zeitschrift
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>

Herzog Georg von Calenberg – barocker Staatschef und Dienstherr von Heinrich Schütz

Thomas Schwark

Die vorliegenden Ausführungen sollen dazu dienen, den Blick auf die dynastischen Verhältnisse im Herrschaftsbereich Braunschweig-Lüneburg-Calenberg zu richten und damit einen nicht unbedeutenden Faktor der Lebenswelt von Heinrich Schütz anzusprechen. Daher werden weniger Vita und Persönlichkeit des Komponisten im Mittelpunkt stehen als eine Reihe von Kontextphänomenen, die das obrigkeitliche System und die Abhängigkeiten zum Landesherrn veranschaulichen. Damit fällt das Licht auf das System des frühmodernen Welfenstaates; zugleich steht der »Chef« von Heinrich Schütz im Fokus der Betrachtungen, sein Dienstherr und Auftraggeber: Herzog Georg von Calenberg (1582–1641). Er berief den schon 53-jährigen Heinrich Schütz 1638 zum Leiter seiner neu gegründeten Hofkapelle nach Hannover.

Zunächst soll versucht werden, die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse jener Jahre nachzuzeichnen, in denen sich Georg von Calenberg eine wahrhaft bemerkenswerte Machtposition als Landesherr erarbeitete. Sodann wird in einem zweiten Teil Georgs Vita skizziert, die durch allerlei zeittypische Elemente, aber auch durch manch überraschende Entwicklung gekennzeichnet ist. Schließlich soll sich ein dritter Teil den Nachwirkungen seines Wirkens und dem Vermächtnis seiner Regierungsjahre widmen – und dazu gehören zweifellos auch die Kompositionen von Heinrich Schütz.

Umbrüche und Aufbruch

Wer die Lebenszeit des Herzogs Georg von Calenberg¹ betrachtet, stellt fest, dass er in äußerst bewegte Zeiten hineingeboren worden war. 65 Jahre vor seiner Geburt hatte Luther mit der Veröffentlichung seiner Thesen die Reformation ausgelöst, in den Jahren danach mit seinen drei großen Reformationsschriften – *An den christlichen Adel deutscher Nation, Von der Freiheit eines Christenmenschen, Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* – auch politische Impulse gegeben. Franken, Thüringen und Tirol hatte der Bauernkrieg erschüttert. Zwingli und Calvin hatten ihre streng reformatorischen Lehren formuliert, Erasmus von Rotterdam hatte in Basel Gegenposition ergriffen. Im Speyerer Reichstag von 1526 war die Stellung zu reformatorischen Ideen den Landesfürsten überlassen worden, die dieses Recht begierig aufgriffen, um sich gegenüber der zentralen Kaisermacht zu emanzipieren². Als erster führte der Landgraf von Hessen die Reformation in seinem Territorium als verbindliche Glaubenslehre ein und gründete 1527 in Marburg die erste protestantische Universität Deutschlands. 1530 hatte sich im Schmalkaldischen Bund die evangelische Opposition gegen den katholischen Kaiser formiert, zu der das Kurfürstentum Sachsen, die Landgrafschaft Hessen, Braunschweig-Grubenhagen, Braunschweig-Lüneburg, Anhalt-Bernburg,

1 Karl Janicke, *Georg (Herzog von Braunschweig-Lüneburg)*, in: ADB 8 (1878), S. 629–634.

2 Inge Auerbach (Hrsg.), *Reformation und Landesheerrschaft. Vorträge des Kongresses anlässlich des 500. Geburtstages des Landgrafen Philipp des Großmütigen*, Marburg 2005.

die Grafen von Mansfeld die Städte Biberach, Bremen, Konstanz, Lindau, die Hansestadt Lübeck, Magdeburg, Memmingen, Reutlingen, Straßburg und Ulm gehörten. Später folgten noch Braunschweig, Einbeck, Esslingen, Göttingen und Goslar. Doch auch wirksame Gegenkräfte hatten sich formiert: 1534 – als die vollständige Luther-Bibel im Druck erschien – hatte Ignatius von Loyola den Jesuitenorden gegründet,



Abbildung 1: Georg von Calenberg, Herzog von Braunschweig und Lüneburg (1582–1641), Kupferstich von Wilhelm Schwan 1641 (© Historisches Museum Hannover)

und im Augsburger Interim hatte Kaiser Karl V. versucht, mit weitreichenden Zugeständnissen an die Evangelischen eine Glaubensspaltung zu verhindern. Zugleich waren das erste, zweite und dritte Konzil von Trient um eine katholische Kirchenreform bemüht gewesen. Der vielleicht wichtigste Grundsatz der Epoche, »cuius regio, eius religio«, nach dem jeder Landesherr die Konfession seiner Untertanen bestimmen konnte, war das Ergebnis des Augsburger Religionsfriedens von 1555 gewesen.

Und doch: Katholisch-gegenreformatorische Erfolge – so in Frankreich, den wallonischen Provinzen Belgiens, in Polen und nicht zuletzt in vielen Städten Westfalens – sowie die landesherrliche Opposition protestantischer Fürsten gegen den katholischen Kaiser entfesselten 1618 die bis dahin grausamste und verlustreichste kriegerische Auseinandersetzung auf deutschem Boden, in die sich viele der benachbarten europäischen Mächte einmischten und für die sich wegen ihrer schier unendlichen Dauer die Bezeichnung »Dreißigjähriger Krieg« eingebürgert hat. Die seit längerem als »Konfessionalisierung« bezeichnete Bildung eines differenzierten Systems unterschiedlicher religiöser Bekenntnisse – einhergehend mit der Herausbildung eigenständiger Territorien – führte zu einem tiefgreifenden Wandel in allen Lebensbereichen, der durchaus als Modernisierungsprozess begriffen werden kann. Das alles ging ganz und gar nicht konfliktfrei vonstatten, und die in vielen Regionen aufflackernden Kämpfe brachten letztlich eine Neuordnung in Europa mit sich, die zur Koexistenz von altgläubigen Römisch-Katholiken und evangelischen Christen als gleichberechtigte Religionsgemeinschaften führte. Die absolute Vormachtstellung der katholischen Hegemonialmächte Spanien und Frankreich wurde schrittweise zugunsten der kleineren deutschen Territorien protestantischer Prägung zurückgedrängt.

Herzog Georg von Calenberg war 35 Jahre alt, als 1618 mit dem Prager Fenstersturz der Dreißigjährige Krieg begann. Der Krieg war primär ein Konflikt um die Vorherrschaft und die Herrschaftssicherung in Deutschland, und er war zugleich gewiss auch ein Religionskrieg innerhalb des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation³. In ihm entluden sich sowohl die Gegensätze zwischen der katholischen Liga und der protestantischen Union als auch der für das europäische Kräfteverhältnis bedeutsame habsburgisch-französische Gegensatz. Gemeinsam mit ihren jeweiligen Verbündeten im Reich trugen jetzt die habsburgischen Mächte Österreich und Spanien ihre Interessenkonflikte mit Frankreich, den Niederlanden, Dänemark und Schweden aus.

Insgesamt folgten zwischen 1618 und 1648 vier Konflikte aufeinander, die von der Geschichtswissenschaft nach den jeweiligen Gegnern des Kaisers und der habsburger Mächte als böhmisch-pfälzischer, dänisch-niedersächsischer, schwedischer und schwedisch-französischer Krieg bezeichnet werden. Zwei Versuche, den Konflikt zu beenden – der Friede von Lübeck 1629 und der Friede von Prag 1635 – scheiterten daran, dass sie nicht die Interessen aller Beteiligten berücksichtigten. Dies gelang erst mit dem gesamt-europäischen Friedenskongress von Münster und Osnabrück, dessen Verhandlungen nicht weniger als sieben Jahre dauerten. Am 24. Oktober 1648 endete schließlich der Große Krieg in Deutschland.

Die Kriegshandlungen selbst, aber auch die durch sie verursachten Hungersnöte und Seuchen hatten ganze Landstriche verheert und entvölkert. Etwa neun Millionen Menschen verloren ihr Leben. In Teilen Süddeutschlands etwa überlebte nur ein Drittel der Bevölkerung. Einige vom Krieg betroffene Territorien benötigten mehr als ein Jahrhundert, um sich von dessen Folgen zu erholen.

Für Herzog Georg von Calenberg sind die einzelnen Phasen des Kriegsgeschehens auch lebensgeschichtlich von hoher Bedeutung gewesen. So bestimmte seine Vita vor allem der Schwedische Krieg

3 Konrad Repgen, *Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Studien und Quellen*, Paderborn 1998, S. 292 f. Vgl. auch Gerhard Schormann, *Der Dreißigjährige Krieg*, Göttingen 3/2004, S. 25.

(1630–1635): Nachdem mit Dänemark 1630 eine ehemals hochpotente Ostseemacht aus dem Konflikt ausgeschieden war, sah König Gustav Adolf von Schweden die Chance gekommen, seine hegemonialen Interessen in Nordosteuropa durchzusetzen. Er landete Anfang Juli 1630 mit seiner Armee auf Usedom und zwang Pommern, Mecklenburg, Brandenburg und Sachsen zu einem Bündnisvertrag. Doch erst am 17. September des folgenden Jahres trafen die Schweden auf die kaiserlichen Truppen unter dem legendären Feldherrn der Liga, Johann t'Serclaes Tilly (1559–1632), der soeben Magdeburg in einem unendlich grausamen Scharmützel dem Erdboden gleich gemacht hatte: ein Scharmützel, das als »Magdeburger Hochzeit« in die Geschichte eingegangen ist⁴. Tilly wurde 1631 bei Breitenfeld von den Truppen Gustav Adolfs vernichtend geschlagen und konnte auch im folgenden Jahr den Vormarsch der Schweden nach Süddeutschland nicht aufhalten. In der Schlacht bei Rain am Lech wurde er verwundet und musste sich nach Ingolstadt zurückziehen, wo er am 30. April an den Folgen seiner Verletzungen starb.

Erst Albrecht von Wallenstein (1583–1634), oberster General der kaiserlichen Truppen, 1625 und 1634 zweimal Oberbefehlshaber der kaiserlichen Streitkräfte, gelang es, dem schwedischen König Gustav Adolf am 3. September 1632 in der Schlacht an der Alten Veste (bei Nürnberg) entscheidende Verluste zu bringen. Gustav Adolf starb in der Schlacht bei Lützen am 16. November 1632. Kaum ein Ereignis ist von den Zeitgenossen und von der Nachwelt so sehr symbolisch überhöht und für protestantische Interessen instrumentalisiert worden, wie der Tod des Schwedenkönigs⁵.

Ein anderes Phänomen, das sich in jener ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts herausbildete, scheint überaus erwähnenswert, zumal es sich bis in unsere Gegenwart erhalten hat: Zu Lebzeiten Georgs von Calenberg entstanden Strukturen und Institutionen, die das System des Staates begründeten. Und auch insofern unternahm Herzog Georg den Aufbruch in die Neuzeit: Vom mittelalterlichen Herrscher, der sich zum einen als Grundherr – d. h. als Lehnsherr über die Menschen seines Landes – und zum anderen als Vasall seines Königs verstand, unterschied sich der Landesherr des frühmodernen Territorialstaats deutlich und trat nun als der Souverän seines Territoriums auf. Prägend für die Epoche waren Herrschaftsvorstellungen, wie sie Thomas Hobbes (1588–1679) in seinem *Leviathan* beschrieben hatte. »Absolut«, d. h. losgelöst von aller irdischer Rechtsprechung (»legibus absolutus«), Rechtfertigung und Legitimation, agiert der Fürst mit unbeschränkter Macht, nur Gott verpflichtet und durch keine irdische Institution kontrolliert, allein auf seine eigene Person und Institution orientiert⁶. Der dem französischen König Ludwig XIV. zugeschriebene Satz »L'état, c'est moi« drückt diese Fixierung und vertikale Ausrichtung aller Hierarchien auf den umfassend herrschenden Monarchen aus⁷. Die Entwicklung der menschlichen

4 Silvia Serena Tschopp, *Rhetorik des Bildes. Die kommunikative Funktion sprachlicher und graphischer Visualisierungen in der Publizistik zur Zerstörung Magdeburgs im Jahre 1631*, in: Johannes Burkhardt u. Christine Werkstetter (Hrsg.), *Die Frühe Neuzeit als Medienzeitalter und ihr kommunikatives Spektrum*, München 2005, S. 79–104.

5 Insbesondere zur Legitimation des protestantischen Bismarckreiches gegenüber dem (durch den katholischen Kaiser repräsentierten) Alten Reich wurde Gustav Adolf gleichsam als Vorkämpfer der »Kleindeutschen Lösung« wilhelminischer Prägung propagandistisch eingesetzt. Vgl. Thomas Schwark, *Gustav Adolf – eine protestantisch-deutsche Legende. Zur Rezeption der »historischen Figur« im Kaiserreich*, in: G. Ulrich Grossmann u. Petra Krutisch (Hrsg.), *Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert*, München 1992, S. 21–34.

6 Der Begriff »Absolutismus« ist indessen nicht mehr gebräuchlich. Vgl. Ronald Asch u. Heinz Duchhardt, *Die Geburt des »Absolutismus« im 17. Jahrhundert. Epochenwende der europäischen Geschichte oder optische Täuschung?*, in: dies. (Hrsg.), *Der Absolutismus – ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa (ca. 1550–1700)*, Köln u. a. 1996, S. 3–24; Heinz Duchhardt, *Barock und Aufklärung*, München 4/2007 (= Oldenbourg Grundriss der Geschichte 11), S. 169 f. sowie ders., *Absolutismus – Abschied von einem Epochenbegriff?*, in: *Historische Zs.* 258 (1994), S. 113–122.

7 Ulrich Muhlack, *Absoluter Fürstenstaat und Heeresorganisation in Frankreich im Zeitalter Ludwigs XIV.*, in:

Gesellschaft – nach Verlassen des Naturzustandes, der von völliger Freiheit des Einzelnen geprägt ist – läuft nach Hobbes konsequent auf eine stark gegliederte Gemeinschaft zu, die von einem mächtigen Herrscher regiert wird. Der Souverän und die Menschen gehen einen Gesellschaftsvertrag ein, bei dem der Mensch zum Untertanen wird und seine individuell-freiheitlichen Rechte an den Souverän abtritt. Dies tut der Mensch aus Eigennutz, da der Herrscher ihm im Gegenzug Schutz im Inneren sowie im Äußeren bietet. Der Herrscher steht außerhalb des Rechts, um frei entscheiden zu können⁸. Soweit die ›reine Lehre‹ der barocken Staatstheorie – in Deutschland spezifizierten Samuel von Pufendorf (1632–1694) und Christian Wolff (1679–1754) zeitgenössische eigene Vorstellungen zur Herrschaftslegitimation.

Der Herrscher des frühmodernen Fürstenstaates stützte seine Macht auf mehrere Institutionen, die das Staatswesen und seine Herrschaft absicherten. Dazu gehörte ein ausgebildetes, stehendes Heer, das die fürstliche Kraft im eigenen Territorium symbolisierte und seine militärische Interventionsbereitschaft gegenüber den anderen Souveränen signalisierte⁹. Die Armee wurde mit modernen Waffen und, als Novum in der damaligen Zeit, mit einheitlichen Uniformen ausgerüstet sowie einem harten, streng geregelten Drill unterzogen. Die Kosten des oft umfangreichen Militärapparates und die häufig im Dienste auswärtiger Staaten oder auch des Kaisers geführten Kriege bedeuteten stets eine große Belastung für den Haushalt des jungen Staates – und natürlich für die Untertanen.

Der typische Landesherr der Frühen Neuzeit konzentrierte alle Macht in seiner Person. Er führte die Regierungsgeschäfte, erließ die Gesetze und war zugleich oberster Richter – von Gewaltenteilung also war noch nicht die Rede. Damit dies aber gelingen konnte, entstand als zweites Kennzeichen des frühmodernen Staates ein System der Verwaltung: Es prägten sich die Schriftlichkeit und das Aktenwesen aus, Behörden wurden geschaffen, ein immer umfangreicher werdender Beamtenapparat bildete bald das Rückgrat des Staatswesens¹⁰.

Wenn das entschiedene Bekenntnis zu einer der Konfessionen so kennzeichnend für das Zeitalter war, mussten Staat und Kirche auch institutionell miteinander verbunden sein. In protestantischen wie katholischen Territorien war denn auch regelmäßig der Landesherr zugleich oberster Kirchenherr, die Kirche immer auch Staatskirche¹¹.

Ganz wichtig – und keineswegs nur schmückendes Beiwerk – war die Sichtbarmachung der absoluten Machtfülle: Was wir als barocke Hofhaltung, als höfische Prachtentfaltung in Schlössern, Gartenanlagen und einer ausschweifenden Festkultur kennen, gehörte als Demonstration des Herrschaftswillens, als Repräsentation landesherrlicher Potenz unmittelbar zum System. Auch die von Heinrich Schütz geleitete herzogliche Hofkapelle hatte hier ihren Platz und ihre Funktion¹².

Johannes Kunisch (Hrsg.), *Staatsverfassung und Heeresverfassung in der europäischen Geschichte der frühen Neuzeit*, Berlin 1986, S. 249–278.

8 Wolfgang Kersting, *Die politische Philosophie des Gesellschaftsvertrags*, Darmstadt 1994, S. 64ff., S. 96.

9 Johannes Kunisch, *Absolutismus. Europäische Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime*, Göttingen 1986, S. 84.

10 Bernd Wunder, *Hof und Verwaltung im 17. Jahrhundert*, in: Elger Blühm u. a. (Hrsg.), *Hof, Staat und Gesellschaft in der Literatur des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam 1982 (= Daphnis 11), S. 5–15, hier S. 8.

11 Olaf Mörke, *Die politische Bedeutung des Konfessionellen im Deutschen Reich und in der Republik der Vereinigten Niederlande*, in: Asch u. Duchhardt, *Mythos* (wie Anm. 6), S. 125–166, hier S. 157.

12 Klaus Pietschmann, *Herrschaftssymbol und Propaganda. Höfische Musik in der Frühen Neuzeit*, in: Sabine Mecking u. Yvonne Wasserloos (Hrsg.), *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, Göttingen 2012, S. 39–56, hier S. 42.

Um all diese kostspieligen Neuerungen zu finanzieren, bedurfte es schließlich einer obrigkeitlich gelenkten Wirtschaftsordnung. Dieses als Merkantilismus bezeichnete System zeichnete sich durch eine zentrale, strukturierte, staatlich gelenkte, einheitliche Wirtschaftspolitik aus. Die so erzielten Einnahmen waren zur Finanzierung des Staates dringend erforderlich. Ohne die regelmäßigen Einnahmen aus Steuern und Abgaben waren das stehende Heer, der Ausbau der personenintensiven Verwaltung, die Alimantation des Adels, die neuen fürstlichen Bauten, Schlösser, Gärten, Kirchausstattungen nicht denkbar. Auch die Ausgaben für Kunst und Kultur, für alle Formen des Mäzenatentums und nicht zuletzt für die Expansionspolitik bedurften der stringent ausgerichteten Wirtschaftspolitik¹³.

Herzog und Welfenchef

Herzog Georg von Calenberg war der sechste Sohn des welfischen Herzogs Wilhelm d. J. und seiner Frau Dorothea, einer Tochter von König Christian III. von Dänemark¹⁴. Georg wurde am 27. Februar 1582 im Renaissanceschloss Celle geboren. 1591 kam er an die Universität Jena und blieb dort bis 1596. Anschließend hielt er sich bis 1601 an den Höfen verwandter und befreundeter Fürsten in ganz Deutschland auf. 1604 schloss er sich dem Prinzen Moritz von Oranien an. Vier Jahre später unternahm er eine Studienreise nach Frankreich, und in den Jahren 1609 bis 1611 hielt er sich zur Kavaliersreise in Italien, Sizilien und Malta auf, »der Welt Lauff und Zustand zu erkundigen«¹⁵. Nach seiner Rückkehr trat er in dänische Kriegsdienste und avancierte während des dänisch-schwedischen Krieges im Winter 1611/12 zum Obristen und General-Wachtmeister über die dänische Armee. Zweimal wurde er in diesen Jahren schwer verwundet.

Georg und seine Brüder Ernst, Christian, August, Friedrich, Magnus und Johann schlossen 1610 einen bemerkenswerten Erbvertrag, der die drohende Landesteilung verhindern sollte. Regieren sollte der jeweils älteste überlebende Bruder, und nur einem der Söhne war es gestattet, standesgemäß zu heiraten und allein die Linie fortzusetzen. Hierüber entschied das Los – und Georg wurde zur legitimen Fortpflanzung des Geschlechtes bestimmt. 1616 reiste er selbst zum kaiserlichen Hof nach Prag, um dort den Losentscheid bestätigen zu lassen und damit die »Grubenhagensche Erbsache« zu klären. Und tatsächlich: Am 10. März 1617 bestätigte der Kaiser diese Erbregelung. In der Konsequenz erhielt Herzog Georg das Schloss Herzberg und bestimmte es zu seiner Residenz. Noch im selben Jahr, am 14. Dezember, heiratete er Anna Eleonore von Hessen-Darmstadt (1601–1659). Aus dieser Ehe gingen sieben Kinder hervor: drei Töchter und die vier erbberechtigten Söhne Christian Ludwig, Georg Wilhelm, Johann Friedrich und Ernst August, in die Landesgeschichte eingegangen als die »Herzberger Brüder«, mit denen sich der Aufstieg Braunschweig-Lüneburgs zum Kurfürstentum und damit zu »Kurahannover« verbindet. Die Tochter Sophia Amalia wurde mit Friedrich III., dem König von Dänemark, verheiratet. Ihre Schwester Magdalena hat offenbar nur wenige Stunden gelebt, auch Dorothea Magdalena, die Zwillingschwester des späteren Kurfürsten Ernst August, lebte nur ein knappes Jahr.

Im Dreißigjährigen Krieg stand Herzog Georg zunächst auf Seiten des Kaisers und wechselte als Kriegsherr und -unternehmer dann mehrfach die Seite. Aus den erhaltenen Briefen ist zu erfahren, dass

¹³ Ernst Hinrichs, *Fürsten und Mächte. Zum Problem des europäischen Absolutismus*, Göttingen 2000, S. 199 ff.

¹⁴ Zum Folgenden vgl. Klaus Mlynek, *Georg von Calenberg*, in: *Hannoversches Biographisches Lexikon*, Hannover 2002, S. 126–127, und besonders Edgar Kalthoff u. Alheidis von Rohr, *Calenberg. Von der Burg zum Fürstentum. Herrschaft und Kultur in Zentralniedersachsen zwischen 1300 und 1700*, Hannover 1979.

¹⁵ Faksimile in Ralf Busch, *Der Leichenzug für die Herzöge Georg und Wilhelm von Braunschweig und Lüneburg 1643*, Hamburg 1992, S. 10.

er mit seiner politischen Lage im Reich äußerst unzufrieden war. Deshalb schlug er sich zuletzt auf die Seite von Schwedenkönig Gustav Adolf und nahm von ihm am 21. April 1631 ein schwedisches Generalspatent an. Nach dem Tod Gustav Adolfs ließ sich Herzog Georg von Graf Axel Oxenstierna die Führung des deutsch-schwedischen Heeres in Niedersachsen und Westfalen übertragen. Mit ihm siegte er am 28. Juni 1633 in der mit 8000 Toten äußerst blutigen Schlacht bei Hessisch Oldendorf, zwang das kaiserlich besetzte Hameln zur Kapitulation und erreichte im Januar 1634 in Halberstadt die Unterstützung des niedersächsischen Reichskreises, zu dessen General er schließlich ernannt wurde. In seiner Leichenpredigt des Celler General-Superintendenten Michael Walter heißt es:

In solchem hohen officio haben S[eine] F[ürstliche] Gn[aden] mit dermaßen fürstlichem herzhafte[n] Gemüt, sowohl in Belagerungen, als sonsten andern Kriegs-Expeditionibis, sich erzeiget, daß sie deswegen bey männiglich ein herrlichen Ruhm erworben.¹⁶

Anlässlich der Ernennung zum General wurde Herzog Georg zusammen mit Graf Axel Oxenstierna in die Fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen. Fürst Ludwig I. von Anhalt-Köthen verlieh ihm bei der Aufnahme den Gesellschaftsnamen »Der Fangende«. Auch der Reim, mit dem sich Herzog Georg für die Aufnahme bedankte, ist uns überliefert¹⁷:

Auß dem Hanff netze man Zu fangen Zubereitet
Die Vögel, fisch vnd wildt, ein seil damit geleitet
Vom Spürhund wird Zum hirsch ein Jäger der ihn sucht.
Den nahmen Fangend drumb erwehlt ich vnd die frucht
Die Vnß gegeben ist das alles mitt zu fangen
Waß vnß Zu gutem Kömpt dadurch auch Zugelangen
Zu deme was Zur lust ein frisches hertz erkiest
Vnd man am tische gern Zur schnabelweide niest.

Mehr oder weniger durch seine Brüder beeinflusst, trat Herzog Georg am 31. August 1635 dem Prager Frieden bei und übernahm im Jahr darauf eine kleine unabhängige Armee. 1638 gelang es, die Stadt Lüneburg ohne Blutvergießen von den kaiserlichen Truppen zu befreien; wieder berichtet die Leichenpredigt:

Gleich nunmehr hochgedachte S[eine] Fürstl[iche] Gn[aden] Ihren ganzen Ziel und Zweck allein dahin gerichtet, wie sie die wahre evangelische Religion, die edle Teutsche Freiheit und ihr liebes Vaterland und fürstlichen Stand und den hochwerten Frieden gegen alle Gewalt und Unterdrückung defendieren¹⁸.

Zwischenzeitlich gab es erneut Regelungsbedarf im Welfenhaus: 1634 war in Braunschweig-Wolfenbüttel Herzog Friedrich Ulrich (1598–1659), der letzte Welfenchef aus dem »Mittleren Haus Braunschweig« gestorben – ohne Erben. Innerhalb der Dynastie entbrannte ein Erbstreit und erst unter dem Druck des Kaisers einigten sich die Verwandten. Georg erbt das Fürstentum Calenberg-Göttingen, das nun vom

¹⁶ Busch 1992 (wie Anm. 15), S. 11.

¹⁷ *Köthener Gesellschaftsbuch*, Nr. 231, [http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_\(Braunschweig-Calenberg\)#cite_ref-1](http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_(Braunschweig-Calenberg)#cite_ref-1) (letzter Zugriff 18. 1. 2013).

¹⁸ Busch 1992 (wie Anm. 15), S. 12.

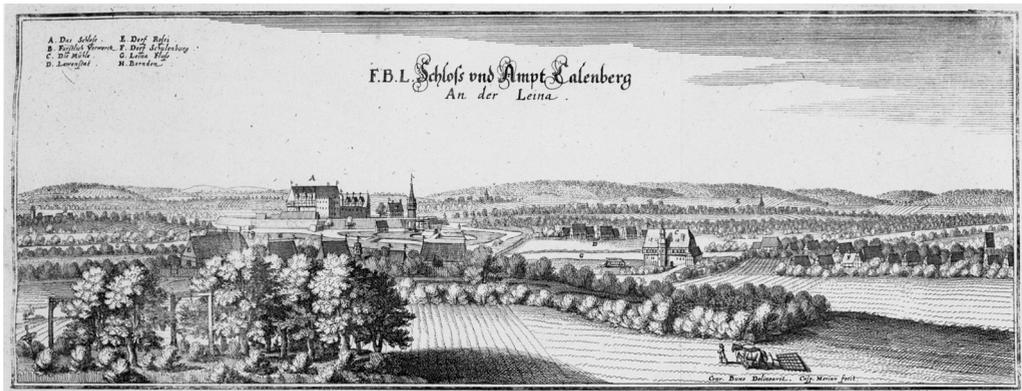


Abbildung 2: Schloss und Amt Calenberg, Kupferstich von Matthias Merian 1654
(© Historisches Museum Hannover)

Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel abgetrennt wurde und an das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg fiel. Im selben Jahr trat in Wolfenbüttel Georgs Vetter August (1579–1666) die Regierung an¹⁹.

Georg wählte 1636 das im Krieg unzerstört gebliebene Hannover zu seiner Residenzstadt und begründete damit dessen Ausbau und den Aufstieg. Er residierte aber vorwiegend in Hildesheim. 1640 fand hier ein Festmahl statt, mit dem er schwedische und französische Offiziere zusammenführte, um die künftige Vorgehensweise im Krieg zu vereinbaren. Das Essen endete in einer Katastrophe, die letztlich nie ganz aufgeklärt wurde: Die meisten schwedischen Teilnehmer starben unter mysteriösen Umständen (angeblich war der Wein vergiftet); ein französischer Mönch geriet in Verdacht. Neben den hohen Militärs starben auch die Landesherren Christian von Hessen und Otto von Schaumburg. Und auch Georg vergiftete sich, siechte dahin und starb am 2. April 1641 in Hildesheim.

Am 16. Mai 1643 wurde er zusammen mit Herzog Wilhelm-August von Braunschweig-Lüneburg-Harburg (1564–1642) nach einem pompösen Leichenzug in der Gruft der Stadtkirche in Celle beigesetzt. Hundert Jahre zuvor hatte hier der legendäre Herzog Ernst der Bekenner (1497–1546) seine letzte Ruhestätte gefunden, der 1530 das Augsburger Bekenntnis mit unterzeichnet hatte, jenes Grundmanifest des deutschen Protestantismus.

Vermächtnis und Erinnerung

Abschließend sei das Nachwirken dieses bedeutenden Landesfürsten Georg von Calenberg beleuchtet. Da sind zunächst die Elemente des frühmodernen Staatswesens zu nennen, die sich mit seinem Wirken und seiner Regierungszeit verbinden. Georg baute systematisch ein stehendes Heer und ein dazugehöriges Militärsystem auf. Er hinterließ einen geordneten Staat, eine Verwaltung und eine Reihe moderner Verordnungen, die das politische Regelwerk bildeten, auf das seine vier Söhne aufbauen konnten.

Für Hannover verbindet sich mit seinem Wirken die neue Rolle als Haupt- und Residenzstadt, die mit dem Residenzvertrag von 1636 besiegelt wurde. Als wohl wirkmächtigstes Symbol zeigt sich das

¹⁹ Janicke (wie Anm. 1); [http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Georg_\(Herzog_von_Braunschweig-L%C3%BCneburg\)&oldid=1705799](http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Georg_(Herzog_von_Braunschweig-L%C3%BCneburg)&oldid=1705799) (letzter Zugriff 18. 1. 2013).



Abbildung 3: Hannover vom Lindener Berge aus gesehen, Holzschnitt von Elias Holwein 1636, gedruckt anlässlich der Residenznahme durch Herzog Georg von Calenberg (© Historisches Museum Hannover)

Leineschloss, das Georg anstelle des mittelalterlichen Minoritenklosters errichten ließ und das nach vielerlei Umbauten auch heute dem Souverän als Regierungszentrum dient: Dort residiert der Niedersächsische Landtag. Doch auch andere Erinnerungszeichen deuten in der Stadt Hannover auf Herzog Georg hin: Am Neuen Rathaus ist er am nördlichen Obergeschoss als Sandsteinfigur abgebildet, und auch auf der Balustrade an der Nordseite des Welfenschlosses – heute Hauptgebäude der Leibniz-Universität – findet sich ein Standbild. Und natürlich reiht er sich ein in die Persönlichkeiten, die als Plastiken den Königsbusch im Großen Garten zu Herrenhausen schmücken.

Schließlich sind es seine vier Söhne gewesen, die nacheinander in Hannover und Celle regierten, das Land einigten und Braunschweig-Lüneburg zum Kurstaat machten. Zu nennen sind allen voran Herzog Johann Friedrich, welcher der Kultur am hannoverschen Hof zu europäischem Rang verhalf, die Sommerresidenz Herrenhausen begründete und keinen Geringeren als den Universalgelehrten Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) nach Hannover holte, und der jüngste der Brüder, Herzog Ernst August (1629 bis 1698), dem an der Seite seiner bemerkenswert klugen und ehrgeizigen Frau Sophie von der Pfalz (1630 bis 1714) im Jahre 1692 die Rangerhöhung zum Kurfürsten gelang, d. h. der Sprung in die Spitzengruppe des deutschen Hochadels, in jenes Kurfürstenkollegium, das den Kaiser wählte.

Was diesem geradezu atemberaubenden politischen Aufstieg der hannoverschen Welfen den Weg bereitete, jene staatlichen Strukturen und kulturellen Institutionen – das geht im Wesentlichen auf den »modernen« Staatsmann, Herzog Georg von Calenberg zurück. Und nicht zuletzt erinnert ein ganzer Stadtteil an diesen bemerkenswerten Landesherrn: Die »Calenberger Neustadt« entstand planmäßig seit der Residenznahme durch Herzog Georg und bildete seither mit den Kirchen der unterschiedlichen Konfessionen und den Synagogen ein gleichsam pluralistisches Gegengewicht zur streng lutherisch geprägten Altstadt auf der anderen Leineseite. Und es ist gut, dass in diesen Gotteshäusern immer wieder auch die Musik von Heinrich Schütz erklingt.

Heinrich Schütz als Oberkapellmeister »von Haus aus« am Wolfenbütteler Hof

Arne Spohr

Heinrich Schütz war über zehn Jahre lang, von Ostern 1655 bis etwa 1666, als »Oberkapellmeister von Haus aus« für den Wolfenbütteler Hof tätig. Betrachtete man diese Tätigkeit allein unter dem Aspekt seines kompositorischen Wirkens, müsste ich hier mit meinem Beitrag eigentlich schon schließen: Für diesen Zeitraum ist der Forschung kein Werk bekannt, das Schütz für den Wolfenbütteler Hof komponiert hätte. Immerhin gibt es von zwei in den Jahren zuvor für den Wolfenbütteler Hof geschriebenen, aber verschollenen Werken Nachricht: Das wohl zum Jahreswechsel 1644/45 unter Schütz' musikalischer Leitung in Wolfenbüttel aufgeführte Bühnenwerk *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena* enthielt Musik von ihm¹. Ferner dürfte das von Schütz aus Anlass von Herzog Augusts 66. Geburtstag am 10. April 1645 verfasste Gedicht *Der Musen Glückwünschung* eine Liedkomposition darstellen, deren Noten verloren sind².

Weil es nur sehr wenig über Schütz' kompositorisches Wirken für Wolfenbüttel zu berichten gibt, bietet es sich an – einem Perspektivenwechsel der Musikhistoriographie folgend – »ereignisästhetische, institutionengeschichtliche und kulturanthropologische Fragestellungen«³ ins Zentrum zu rücken und das Quellenmaterial nach Schütz' Rolle als »kulturell Handelndem« zu befragen.

So lässt sich beispielsweise gleich im Hinblick auf Schütz' Amtsbezeichnung (»Oberkapellmeister von Haus aus«) fragen, welche Art und Weise kulturellen Handelns der Zusatz »von Haus aus« impliziert? Nach bisherigem Kenntnisstand ist während seiner Tätigkeit für den Wolfenbütteler Hof nur eine Anwesenheit Schütz' in Wolfenbüttel belegt, nämlich für den Juni 1660⁴. Wie konnte eine so verantwortungsvolle Stellung wie die des »Oberkapellmeisters« aus großer Entfernung bewältigt werden? Es ist gerade dieser Aspekt der physischen Absenz, der Schütz' Tätigkeit besonders interessant macht. Seine »virtuelle Präsenz« in Wolfenbüttel ist verantwortlich für eine vergleichsweise umfangreich erhaltene Korrespondenz, die Einblick gewährt in nähere Umstände seiner Tätigkeit für den Wolfenbütteler Hof, etwa in Hierarchien und Entscheidungsstrukturen innerhalb des Hofes und der Hofmusik. Als »Kapellmeister von Haus aus« zu arbeiten war nichts Ungewöhnliches im 17. Jahrhundert. Ein nicht nur in dieser Hinsicht prominenter Vorgänger Schütz' war Michael Praetorius, der von 1613 bis zu seinem Tod 1621 an verschiedenen deutschen Höfen (vor allem in Dresden) als musikalischer Berater, Kapellmeister »von Haus aus« oder als Vertretungskapellmeister tätig war⁵.

1 Vgl. Jörg Jochen Berns, *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena: ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz*, in: SJB 2 (1980), S. 120–129.

2 Schütz Dok, S. 317 f.

3 Susanne Rode-Breymann (Hrsg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln 2007, S. 2.

4 Karl Wilhelm Geck, *Sophie Elisabeth, Herzogin von Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*, Saarbrücken 1991 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge 6), S. 82.

5 Vgl. allgemein Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius: »Diener vieler Herren«*. Daten und Deutungen, Aachen

Schütz' Handeln für den Wolfenbütteler Hof bestand vor allem in seiner kulturvermittelnden Tätigkeit. Sie werde ich im Folgenden näher untersuchen, und zwar im Hinblick auf folgende Fragen:

- Wen oder was hat Schütz an den Wolfenbütteler Hof vermittelt? (inhaltlicher Aspekt)
- Wie hat er das getan? (Kommunikationswege und -strategien, Nutzung von Netzwerken)
- Welche Interessen hatte der Wolfenbütteler Hof an seiner Tätigkeit? Welches Profil hatte der Wolfenbütteler Hof als Musikort? (lokal- und institutionsgeschichtlicher Aspekt)
- Welche Interessen verfolgte Schütz selbst?

Ich betrachte Schütz also nicht isoliert, sondern in seinem Zusammenwirken mit anderen kulturellen Akteuren, mit dem Ziel, seine eigene Position und Funktion in diesem Netzwerk näher zu bestimmen. Materialgrundlage ist vor allem die Korrespondenz zwischen Schütz, Herzogin Sophia Elisabeth (die seine wichtigste Ansprechpartnerin in Angelegenheiten der Hofmusik darstellte), Herzog August und Mitgliedern der Hofmusik. Wertvolle Einsichten in die Geschichte der Wolfenbütteler Hofmusik im untersuchten Zeitraum verdanke ich der grundlegenden, 1992 erschienenen Arbeit von Karl Wilhelm Geck über Sophia Elisabeth als Musikerin, auf die ich mich wiederholt beziehen werde⁶.

Die Vorgeschichte bis 1644: Schütz und Wolfenbüttel

Schütz' Ernennung zum Oberkapellmeister 1655 ist das Ergebnis einer längeren Vorgeschichte. Bereits seit 1644 war er dem Welfenhof als musikkultureller Vermittler eng verbunden. Und auch schon davor gibt es Verbindungslinien, wenn auch eher indirekter Art.

Schütz und Herzogin Sophia Elisabeth pflegten ein besonderes Verhältnis, von dem ein vergleichsweise umfangreicher Briefwechsel zeugt. Sophia Elisabeth, geborene Herzogin von Mecklenburg-Güstrow, war in exzeptioneller Weise eine kulturell, spezifisch in musikalischer Hinsicht umfassend gebildete Frau. Dies zeigt sich in ihrer Rolle als Komponistin, Dichterin, Übersetzerin, als Mitglied von Frauenakademien, als Organisatorin von Hoffesten und des Hoftheaters. Um 1644 beriet Schütz die Herzogin bei der Anfertigung musikalischer Kompositionen⁷; verschiedentlich wurde sie deshalb als seine »fürstliche Schülerin« bezeichnet. Es ist wohl kaum übertrieben zu vermuten, dass Schütz 1655 nicht zuletzt ihrerwegen motiviert war, die Stelle eines Oberkapellmeisters von Haus aus und die mit ihr zusammenhängenden Verpflichtungen anzunehmen – eine bemerkenswerte Entscheidung angesichts seines hohen Alters von fast 70 Jahren.

Wie kam die Verbindung zwischen Schütz und Sophia Elisabeth zustande? Genaue Nachrichten fehlen. Vielleicht knüpfte sie die Stiefmutter der Herzogin, Elisabeth, Tochter des Landgrafen Moritz von Hessen und Patenkind Königin Elizabeths I. von England. Elisabeth von Hessen war ebenfalls umfassend gebildet, spielte Laute und komponierte auch. Möglicherweise wurde Elisabeth um 1613 in Kassel von Schütz unterrichtet, als dieser Privatlehrer der landgräflichen Kinder war. Verbindungen zum Kasseler Hof zeigen sich auch im musikalischen Werdegang Sophia Elisabeths. Sie erhielt beim ehemaligen Kasseler Hoflautenisten und Kollegen Schütz', dem Engländer Johann Stanley, Unterricht im Lautenspiel. Ferner

1991; S. Rode-Breyman u. Arne Spohr (Hrsg.), *Michael Praetorius – Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim 2011.

⁶ Vgl. Geck (wie Anm. 4). Der Briefwechsel zwischen Schütz und Sophia Elisabeth befindet sich im Niedersächsischen Landesarchiv-Staatsarchiv Wolfenbüttel (NLSW) unter der Signatur 1 Alt 25 Nr. 294.

⁷ Geck (wie Anm. 4), S. 54–64, zum weiteren auch S. 24 f. und 35.

ist es nicht unwahrscheinlich, dass Schütz den Güstrower Hof auf seiner ersten Reise nach Kopenhagen 1633 besucht und bei dieser Gelegenheit Sophia Elisabeth kennengelernt hat.

Auf welche institutionellen Voraussetzungen traf Schütz in der Wolfenbütteler Hofmusik bzw. am Wolfenbütteler Hof? In politischer Hinsicht war das Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel im Gesamtverband des Reiches als Teilherzogtum von eher geringerer Bedeutung. In kultureller Hinsicht hingegen besaß der Wolfenbütteler Hof zur Regierungszeit Herzog Augusts des Jüngeren europäischen Rang. Volker Bauer spricht von einem »Musterbeispiel eines gelehrten Musenhofes«. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts habe der Hof in Wolfenbüttel »als intellektuelles Zentrum« eine Bedeutung gehabt, »die das politische Gewicht des Territoriums weit übertraf«⁸. Es ist auffällig, dass sich gerade Fürsten mit geringerem politischen Gewicht um das Sammeln von kulturellem Kapital bemühten. Bauer macht dafür vor allem kompensatorische Motive verantwortlich: »Das künstlerische Mäzenatentum und die kulturelle Kenner-schaft [...] waren kostengünstige Mittel zu dem Zweck, sich unter den zahlreichen deutschen Höfen ein überregionales Renommee zu verschaffen, ohne sich finanziell [...] zu verausgaben.«⁹

Allerdings variierten die Schwerpunkte der Musenhöfe. Im nicht weit von Wolfenbüttel entfernten Hof des Grafen Ernst III. von Schaumburg-Lippe in Bückeburg kam der Musik die zentrale Rolle als Repräsentationsinstrument zu¹⁰. Johann Rist preist in einem Rückblick nach über 40 Jahren Ernst III. überschwänglich (und, wie musikhistorische Forschung rekonstruierend zeigen kann, zu Recht) als einen fürstlichen Mäzen, der »eine solche Music an seinem Hofe hatte / derer gleichen kaum an Kaiserlichen / wil geschweigen anderen Fürstlichen Höfen müchte gefunden werden«¹¹. Dagegen bestand das kulturelle Hauptprofil des Wolfenbütteler Hofes in seiner Bibliothek, bestand in der Förderung von Sprache, Literatur und Wissenschaft, bestand auch in der Produktion und Aufführung von höfischem Theater¹².

Ein Vergleich zwischen beiden Höfen zur Zeit ihrer kulturellen Blüte macht diese unterschiedliche Schwerpunktsetzung deutlich: In der Bückeburger Hofmusik waren zwischen 1607 und 1622 zahlreiche Spezialisten für spezifische Instrumente angestellt, etwa die »Violisten« (Spieler von Violine und Viola da gamba) William Brade und Thomas Simpson, und zusätzlich noch ein englisches Ensemble, das auf die Aufführung von englischem Repertoire für mixed consort spezialisiert war; diese Spezialisierung (die sich nicht zuletzt in der hohen Besoldung dieser Musiker bemerkbar macht, abgehoben von derjenigen eines gewöhnlichen Hofmusikers) war üblicherweise nur an großen Höfen wie dem Hof des dänischen Königs Christians IV. anzutreffen¹³. Zur Amtszeit von Heinrich Schütz in Wolfenbüttel waren, wie die einzige

8 Volker Bauer, *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993, S. 74.

9 Ebd., S. 75.

10 Vgl. Astrid Laakmann, »... nur allein aus Liebe der Musica ...« *Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der »Weserrenaissance«*, Münster 2000.

11 Vgl. Johann Rist, *Die AllerEdelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther*, Hamburg 1666, in: ders., *Sämtliche Werke* 5, hrsg. von Eberhard Mannack, Berlin u. New York 1974, S. 213.

12 Zu nennen sind hier die teilweise in der Schultheatertradition stehenden sechs Festspiele, die unter der Leitung des Prinzenziehers Justus Georg Schottelius und unter musikalischer Mitwirkung Sophia Elisabeths zwischen 1639 und 1647 aufgeführt wurden, ferner die unter der Ägide Sophia Elisabeths zwischen 1652 und 1656 aufgeführten Festspiele sowie schließlich die Singe-Spiele und Ballette, die unter Anton Ulrich zwischen 1656 und 1663 produziert wurden. Vgl. Geck (wie Anm. 4), S. 44–46, 47–49, 64f., 70f., 78–80, 84–91.

13 Vgl. Arne Spohr, »How chances it they travel?« *Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland*, Wiesbaden 2009 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45), S. 165–171, 205f.

erhaltene Kammerrechnung aus jener Zeit (1658/1659) zeigt, lediglich sieben Instrumentalmusiker angestellt, die zum Teil auch als Vokalist*innen einsetzbar waren; hinzu kamen noch ein Organist und der vor Ort befindliche Kapellmeister¹⁴. Die Wolfenbütteler Hofmusiker der 1650er Jahre entsprachen also dem auch schon im 16. Jahrhundert gerade in kleinen und mittelgroßen Hofkapellen häufig anzutreffenden Typus des vielseitig einsetzbaren Musikers.

Die musikalischen Gattungen, die am Wolfenbütteler Hof kultiviert wurden, unterstreichen die auf geistliche und weltliche Dichtung konzentrierten Hauptinteressen. Dazu gehören:

- das geistliche Lied,
- das geringstimmige geistliche Konzert (zu nennen sind etwa Johann Schops dem Herzogpaar gewidmeter *Erster Theil Geistlicher Concerten*¹⁵ von 1643/44 und entsprechende Kompositionen Herzogin Elisabeths¹⁶),
- vokal-instrumentale Gelegenheitswerke, die im Kontext des Hofzeremoniells aufgeführt wurden (etwa Sophia Elisabeths *Glückwünschende Freudendarstellung*¹⁷),
- das weltliche Lied (zu nennen sind die von den Wolfenbütteler Hofmusikern Johann Jacob Löwe und Julius Johann Weiland 1657 in Bremen publizierten *Zweyer gleich-gesinnten Freunde Tugend- und Schertzlieder*¹⁸),
- Singballette und Singe-Spiele als Formen musikalischen Theaters¹⁹.

Die Geschichte der Hofmusik in Wolfenbüttel in den 1630er und 1640er Jahren zeigt – wie auch an vielen anderen Höfen des Reichs in jener Zeit zu beobachten – ein stetes Auf und Ab, das abhängig war von der finanziellen Lage und, nicht zuletzt, von dem jeweils aktuellen Verlauf des Dreißigjährigen Krieges mit seinen kulturellen und wirtschaftlichen Konsequenzen. Nachdem sich unter Augusts Vorgänger, Herzog Friedrich Ulrich, die Hofkapelle besonders seit 1626 in einem dramatischen Verfall befunden hatte²⁰, änderte sich die Situation ab 1635, dem Regierungsantritt Augusts. Allmählich wurden wieder Musiker eingestellt, wurde über eine in Zukunft wünschenswerte Organisation der Hofkapelle nachgedacht. Zu dieser Zeit residierte August noch nicht im Wolfenbütteler Schloss, sondern provisorisch zunächst im Grauen Hof im Komplex des Zisterzienserklosters Riddagshausen, ab 1642 in der Burg Dankwarderode in Braunschweig²¹.

1638 wurde Stefan Körner Kapellmeister, Mitglied der Hofkapelle schon unter Michael Praetorius. Er erarbeitete kurz vor seiner Ernennung ein Memorial mit dem Titel *Wie Sr. Fürstl. Durchl. Kirchen- und Taffell-Music anzuordnen, undt mit soviel Weinigern Kosten könnte zur Wege gebracht werden*²². Die anzustrebende und auch bald erreichte Besetzung bestand aus einem Kapellmeister, drei Sängern, die zum Teil auch als Instrumentalisten einsetzbar waren, sowie aus drei ebenfalls flexibel einsetzbaren Instrumental-

14 Geck (wie Anm. 4), S. 81 f.

15 Hamburg: Rebenlein, HAB Sign. 2.6.1–2.6.5 Musica.

16 Geck (wie Anm. 4), S. 121–197.

17 Ebd., S. 332–350.

18 HAB Sign. 4.1 Musica 2°.

19 Vgl. dazu Sara Smart, *Doppelte Freude der Musen. Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642–1700*, Wiesbaden 1989 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 19).

20 Vgl. Geck (wie Anm. 4), S. 41.

21 Ebd., S. 40–44.

22 NLSW (wie Anm. 6), 1 Alt 25 Nr. 293, fol. 2°.

musikern, die aus der städtischen Musik Norddeutschlands rekrutiert wurden²³. Die Besetzung der Hofkapelle um 1655 unter Schütz mit etwa sechs bis sieben Musikern entspricht den Verhältnissen der späten 1630er Jahre, auch die Anforderungen an die Flexibilität der Musiker bleiben gleich. Allerdings wandelt sich die Rekrutierungspolitik deutlich. Angeworben werden nun Musiker, von denen Schütz weiß, dass sie seinen Anforderungen genügen.

Organisiert wurde durch Körner auch die Anschaffung von Instrumenten. So kaufte man wohl für die Kammermusik 1641 eine englische Viola da Gamba und eine englische »Chitarnia« (eine Cister?)²⁴. Auffällig, da für jene Zeit auf den ersten Blick ungewöhnlich, ist die ebenfalls 1641 erfolgte Reparatur alter und die Anfertigung neuer Rohrblattinstrumente durch einen Eislebener »Pfeifenmacher«. Dazu gehörten ein großer »Bombart«, Schalmeien, Diskantschalmeien, Sordune und Krummhörner²⁵. Diese zu dieser Zeit bereits als altertümlich geltenden Instrumente wurden offenbar in den Festspielen eingesetzt, die unter der Ägide von Justus Georg Schottelius veranstaltet wurden. So sieht ein »Schäfer aufzug« im *Neu erfundene(n) FreudenSpiel genandt FriedensSieg* von 1642 den Einsatz von »vier Pfeifen« vor²⁶.

Im Kontext des Ankaufs von Musikalien und Instrumenten für die Hofkapelle und für die musizierenden Mitglieder der herzoglichen Familie sind auch die Aktivitäten Philipp Hainhofers zu nennen, der über lange Jahre vor allem als Kunst- und Bücheragent Herzog Augusts tätig war. 1639 schreibt Hainhofer an Herzog August, da Werke von Schütz, Schein und Scheidt bereits in der Bibliothek vorhanden seien, wolle er sich nun um die Anschaffung weiterer Werke italienischer und deutscher Komponisten aus Rom, Florenz, Wien und München bemühen²⁷. Von dem Kapellmeister zu San Marco (gemeint war wohl Monteverdi) bekam Hainhofer statt der erhofften Musikhandschriften Musikdrucke und »6. große geigen«, die in einem anderen Dokument »ain vortreflich concert von lieblichen viole da gamba« genannt werden.

Nach wenigen Jahren des Aufbaus ist jedoch bereits um 1644 wieder eine Reduktion der Hofkapelle zu beobachten, scheinbar paradoxerweise zur selben Zeit, als sich das Interesse des Hofes auf höfische Festspiele konzentriert. Davon zeugt ein vermutlich an Schütz gerichteter Brief vom 27. November 1644, in dem ihm der Scheidemann-Schüler Johann Martin Rubert mitteilt, ihm sei unlängst »von gutter handt auß Braunschweig berichtet worden«, dass Herzog August »ohn lengst« seinen Kapellmeister und die anderen Musikanten »abgedancket« habe²⁸. Warum wurden 1644 der Kapellmeister und die anderen Musiker entlassen? Geck hält interne Querelen und die fehlende Durchsetzungskraft des Kapellmeisters Körner für einen Grund²⁹. Ebenso wahrscheinlich hatten die Entlassungen mit dem Umzug des Hofes nach Wolfenbüttel zu tun: Das Schloss musste nach dem Abzug der kaiserlichen Truppen zunächst renoviert werden, was zweifelsohne erhebliche finanzielle Aufwendungen erforderte. Wie Quellen aus späterer Zeit zeigen, konnten die Theateraufführungen durchaus auch unter Mitwirkung auswärtiger Musiker durchgeführt werden³⁰. Gleichzeitig machte sich der Hof aber auch schon über eine zukünftige Neuorganisation der Hofkapelle Gedanken.

23 Geck (wie Anm. 4), S. 42.

24 NLSW, 1 Alt 25 Nr. 293, fol. 11'–12'.

25 Ebd., fol. 13'.

26 Geck (wie Anm. 4), S. 279.

27 Ebd., S. 43. Dort auch das folgende Zitat.

28 Ebd., S. 59f.

29 Ebd., S. 61.

30 NLSW (wie Anm. 6), 1 Alt 25, Nr. 295: *Verzeichniß derer so mit der Music auffgewartet* (1661).

Jüngere Vorgeschichte, 1644–1645: Schütz als musikalischer Berater

Auf der Rückreise vom dänischen Königshof, an dem er von 1642 bis 1644 Kapellmeister gewesen war, kam Schütz über Hamburg nach Braunschweig, wo er sich, wie Geck und Jörg Jochen Berns plausibel nachweisen, etwa sechs bis sieben Monate, von Oktober 1644 bis April 1645, aufhielt³¹. Zwei Briefe von ihm an Sophia Elisabeth sind aus diesem Zeitraum erhalten (vom 22. Oktober 1644 und 17. März 1645)³². Zum Jahreswechsel 1644/45 war er musikalischer Leiter bei der Aufführung von Schottelius' musikdramatischem Werk *Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena*. Am 10. April 1645 schickte Schütz sein Gedicht *Der Musen Glückwünschung* anlässlich des 66. Geburtstags von Herzog August nach Wolfenbüttel. Während seines Aufenthalts in Braunschweig wohnte Schütz offenbar beim dortigen Organisten Delphin Strunck.

Schütz' Anwesenheit in Braunschweig, für ihn nach eigener Aussage von »wenigem Vorteil«³³, wurde zum Vorteil des Wolfenbütteler Hofes. Wie die erhaltene Korrespondenz nahelegt, verstand es Sophia Elisabeth, Schütz als dauerhaften musikalischen Berater und Agenten zu gewinnen. Die beiden erhaltenen Briefe des Komponisten »deuten darauf hin, dass Herzog August, der den Aufbau der Kapelle offenbar noch ausschließlich selber geregelt hatte, die Organisation der Hofmusik mittlerweile weitgehend seiner Gattin überließ«³⁴. Wie weit Schütz damals bereits mit den Angelegenheiten der Hofkapelle befasst war und als deren Leiter erscheinen musste, zeigt das bereits genannte Schreiben Ruberts. Er bittet darin den Empfänger, ihn beim Herzog als neues Mitglied der Hofkapelle zu empfehlen³⁵.

Worin bestand Schütz' kulturvermittelnde Tätigkeit zu dieser Zeit? Der erste Brief an Sophia Elisabeth zeigt, dass Schütz und die Herzogin schon seit einiger Zeit in Verbindung gestanden haben müssen, weil von einigen gemeinsamen Projekten die Rede ist, die eine Vorgeschichte voraussetzen. Zunächst geht es um die Empfehlung eines Orgelpositivs an die in Schöningen residierende Witwe des Herzogs Friedrich Ulrich, Anna Sophia. Dieses Instrument stand zum Zeitpunkt der Abfassung des Briefes in der Hamburger Petri-Kirche zum Verkauf. Offenbar hatte Anna Sophia durch Vermittlung von Sophia Elisabeth bei Schütz nach einer brauchbaren Orgel fragen lassen, und dieser empfahl das Positiv, das er zuvor bei der Durchreise durch Hamburg gesehen hatte.

Es wurde schon erwähnt, dass Schütz Sophia Elisabeth bei ihrer kompositorischen Arbeit beraten hat. Schütz erwähnt in seinem Brief »neu überschickte Arien« (also wahrscheinlich Strophenlieder), die er auf ihre Anfrage hin begutachtet hat. Die Herzogin habe sich »nach seinen wenigen Anleitungen« merklich gebessert. Sind diese »wenigen Anleitungen« nun wörtlich zu verstehen, wie Geck vermutet, oder sind sie die höflich-höfische Floskel eines Standesuntergebenen, die einem längeren Kompositionsunterricht nicht zu widersprechen brauchen?

Deutlich wichtiger als die kontroverse Frage, ob Sophia Elisabeth Kompositionsunterricht im eigentlichen Sinne erhielt oder lediglich punktuell Beratung in Anspruch nahm, erscheint allerdings die Tatsache, dass die Herzogin für Schütz eine in musikalischen Dingen höchst kompetente und geschätzte Ansprechpartnerin darstellte: eine wichtige, die weitere Entwicklungen prägende Voraussetzung für Schütz' Beziehung zum Welfenhof. So geht aus dem Brief vom März 1645 hervor, dass sich Schütz mit Sophia Elisabeth

31 Vgl. Geck (wie Anm. 4), S. 55 und Anm. 1.

32 Schütz Dok, S. 227–230.

33 Ebd., S. 228.

34 Geck (wie Anm. 4), S. 63.

35 Ebd., S. 58–60.

persönlich treffen wollte, um mit ihr ein in Arbeit befindliches musikalisches Werk (vielleicht seine Vertonung von Auszügen aus Schottelius' *Magdalena*) zu besprechen. Diese und andere Briefpassagen machen die im Kontext protestantischer Hofkultur der Frühen Neuzeit moderne, da weitgefächerte Rolle Sophia Elisabeths als kulturell Handelnde deutlich³⁶. Weitere Themen der Briefe von 1644/45 sind die Rekrutierung von Musikern; auch wurde eine weitgehende Neuorganisation der Hofmusik diskutiert³⁷.

Zwischen 1645 und 1655 trat eine Pause im Verhältnis Schütz' zum Wolfenbütteler Hof ein. So wurde die Idee der Neuorganisation offenbar zunächst nicht umgesetzt. Das änderte sich 1655, und man mag sich fragen: Warum genau dann? 1647 war Philipp Hainhofer, der auch für die Vermittlung von Musikalien und Instrumenten verantwortliche Kunstagent des Herzogs, gestorben. 1655 stand der Beginn der Ära der Festspiele Anton Ulrichs unmittelbar bevor – man brauchte dafür offenbar professionellere Verhältnisse im Bereich der Hofmusik.

Was lässt sich zu Schütz' eigener Situation in dieser Zeit sagen? Wiederholte Anträge auf Pensionierung waren von seinem Dresdner Dienstherrn Johann Georg I. abgelehnt worden, zugleich machen zahlreiche Eingaben von sächsischen Hofmusikern deutlich, dass es an einer geregelten Bezahlung fehlte³⁸. Die Annahme der ihm angetragenen Stelle in Wolfenbüttel erschien ihm vermutlich als willkommene Möglichkeit, sein Einkommen aufzubessern; zudem brachte sie ihn erneut in engen Kontakt mit dem dortigen Musenhof, der ihm die Gelegenheit gab, seine künstlerischen Vorstellungen umzusetzen. Auf ein weiteres Motiv wird noch einzugehen sein – die von Schütz initiierte Aufbewahrung seiner musikalischen Werke im kulturellen Gedächtnis der Wolfenbütteler Bibliothek.

Schütz' Tätigkeit als Oberkapellmeister, 1655–1666

Schütz' Bestallung als Oberkapellmeister von Haus aus ist um Ostern 1655 zu datieren³⁹. Von diesem Zeitpunkt an bis 1664 ist ein vergleichsweise umfangreicher Briefwechsel zwischen ihm und dem Herzogspaar erhalten (drei Briefe Sophia Elisabeths an Schütz, zwei Briefe von Schütz an Sophia Elisabeth, zwei Briefe von Schütz an Herzog August) sowie je ein Brief des Kapellmeisters Johann Jacob Löwe und des Vizekapellmeisters Julius Johann Weiland an Schütz. Damit gewinnen wir aufschlussreiche Einblicke in die im Hinblick auf seine Gesprächspartner je unterschiedlichen Rollen und Funktionen, die Schütz als Oberkapellmeister ausübte. Nach 1664 ist kein weiteres Dokument seiner Tätigkeit erhalten. Vermutlich kam diese spätestens nach dem Tod des Herzogs 1666 zu ihrem Ende.

Wie schon zehn Jahre zuvor war Schütz auch nun für die Vermittlung von Musikern nach Wolfenbüttel zuständig. Die wohl wichtigste Personalangelegenheit war die Vermittlung von Johann Jacob Löwe an den Welfenhof. Löwe kam aus Wien über Dresden nach Wolfenbüttel; er war als Sohn des kursächsischen Residenten Johann Löwe in Wien geboren (war also Diplomatensohn) und hatte bei Mitgliedern der kaiserlichen Hofmusik, vermutlich Giovanni Valentini und Antonio Bertali, sein Handwerk gelernt. Auch Schütz selbst kommt als Lehrer in Frage. Schütz muss viel von Löwe gehalten haben, da er ihn nicht nur 1655 nach Wolfenbüttel, sondern auch später 1663 an den Zeitzer Hof vermittelte⁴⁰.

36 Im 16. Jahrhundert beschränkte sich, wie Pernille Arenfeldt (*The Political Role of the Female Consort in Protestant Germany, 1550–1585: Anna of Saxony as »Mater Patriae«*, Florenz 2006) gezeigt hat, das kulturelle Handeln protestantischer Landesfürstinnen weitgehend auf geistliche Angelegenheiten.

37 Schütz Dok, S. 237 f.

38 Vgl. u. a. Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 51–54.

39 Schütz Dok, S. 385–388.

Gleich Schütz' erster erhaltener Brief an Sophia Elisabeth befasst sich mit Löwe, der sich zu dieser Zeit gerade in Begleitung zweier Kapellknaben auf der Anreise von Dresden nach Wolfenbüttel befand⁴¹. Eine Vielfalt an Aspekten kommt hier zur Sprache, die aufschlussreich sind nicht nur für das Verhältnis zwischen beiden Gesprächspartnern, sondern auch für ihre Funktionen bei der Organisation der Hofmusik. Aspekte des sozialen Miteinanders stehen dabei auffällig im Vordergrund. Schütz gibt zwar zunächst eine positive Beschreibung von Löwes Charakter – er sei ein aufrichtiger und ehrlicher Mensch, bei dem kein auffälliges Laster festzustellen sei –, jedoch macht die weitere Charakterisierung deutlich, dass Löwe keineswegs ein einfacher Mensch war: voll frischen österreichischen Humors und Sitten, wolle er alles gerne nach seinem »embsigen Sinn« haben. Schütz macht sich Sorgen wegen der Chorknaben, die bereits vor ihrer Abreise gegenüber Dritten angedeutet hätten, sie wollten davonlaufen, sollte Löwe sie zu hart behandeln, und bittet Sophia Elisabeth, sie möge doch die Knaben unter ihre »gnedige protection« nehmen und ihnen im Falle von Beschwerden sofortigen Zutritt gewähren, um eine solche Eskalation zu verhindern. In dieser Passage zeigt sich nicht nur Schütz' pädagogische Erfahrung als Kapellmeister, sondern auch eine genderspezifisch aufschlussreiche Rollenverteilung: Er betraut nicht Herzog August, sondern die Landesmutter Sophia Elisabeth mit der pädagogischen Aufsicht über die Chorknaben, mit der menschlichen Führung der Hofkapelle überhaupt (die ansonsten, wie zahlreiche Bestallungsurkunden jener Zeit zeigen, ein Aufgabenfeld eines Hofkapellmeisters ist) und letztlich mit der Aufrechterhaltung sozialer Harmonie als wichtiger Voraussetzung für musikalische Harmonie.

Neben sozialen Aspekten geht es in Schütz' Brief um künstlerische Ziele, die er bei der Neuorganisation der Hofkapelle im Auge hatte und bei denen er sich offenbar sicher sein konnte, dass Sophia Elisabeth sie mit ihm teilte und in der Lage war, an ihrer Umsetzung mitzuwirken. Löwe garantiert, so Schütz, die Einführung einer »rechten und gueten Manier« in die Wolfenbütteler Hofkapelle. Angesichts von Löwes Ausbildungshintergrund muss es sich dabei um die zu dieser Zeit am Wiener Hof gepflegte austro-italienische bzw. -venezianische Musik gehandelt haben, für die Namen wie Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Antonio Bertali und Giovanni Valentini stehen. Offenbar brauchte man in Wolfenbüttel gerade im Hinblick auf die sich anbahnende Festspielproduktion Anton Ulrichs jemanden, der mit dieser Operntadition bestens bekannt war. Schütz betont, man solle Löwe mindestens ein Jahr behalten, um der Umsetzung des künstlerischen Programms eine Chance zu geben.

In organisatorischer Hinsicht sollte sich die Wolfenbütteler Hofkapelle allerdings nicht wandeln, sondern ihre kleine Besetzung unter Beibehaltung der Multifunktionalität der Musiker beibehalten. Dies wird auch in dem von Schütz am 23. August 1655 unterzeichneten Bestallungsrevers deutlich: Die von ihm zu vermittelnden Musiker sollen sowohl als Vokalisten als auch als Instrumentisten einsetzbar sein. Die Hofkapelle soll in dieser Form allerdings so gut werden, dass sie, wie Schütz in einem späteren Brief vom 27. November 1655 (s. Abbildung) formuliert, einer kleinen, aber vollkommenen Kapelle entspricht, die der Ehre Gottes und dem Ruhm des Fürsten dient und als solche den »Vorzug« vor anderen Hofkapellen bekommt (damit spielt Schütz auf die zwischenhöfische Konkurrenz im kulturellen Bereich an).

Ein prominentes, in den Briefen wiederholt zur Sprache kommendes Beispiel eines multifunktionalen Musikers ist das des Altisten, Theorbisten, Dichters und Malers Kilian Fabricius, der mit seiner extremen Vielseitigkeit gerade für die am Hof ab 1656 einsetzende Singspielproduktion besonders ge-

40 Vgl. Arnd Schnoor u. Horst Walter, Art. *Löwe von Eisenach, Johann Jacob*, in: MGG2, Personenteil 11 (2004), Sp. 526–528.

41 Schütz Dok, S. 380–384.

eignet erscheinen musste. Schütz schlägt für seinen Unterhalt eine Besoldung von 200 Reichstalern vor; dieser Vorschlag wird von Sophia Elisabeth nach Rücksprache mit ihrem Ehegatten anstandslos angenommen. Weitere von Schütz vermittelte Musiker außer Löwe und Fabricius sind ein Bassist sowie die beiden Chorknaben, die mit Löwe aus Dresden angereist waren. Offenbar konnte Schütz aufgrund seiner persönlichen Kenntnis dafür bürgen, dass mit diesen neuen Musikern eine Qualitätserhöhung der Hofkapelle verbunden war.

Sophia Elisabeth ist für Schütz nicht nur Ansprechpartnerin in musikalischen und pädagogischen Belangen, sie dient ihm auch als Vermittlerin im Hinblick auf seine eigenen finanziellen und rechtlichen Interessen bei ihrem Gemahl, der für die Genehmigung aller Personalangelegenheiten zuständig war. So bittet Schütz sie darum, sich bei August um Zahlung seines Gehalts (150 Reichstaler jährlich) einzusetzen, wenn dieses ausblieb. Dies kam offenbar nicht selten vor. Aus einer Zahlungsliste von 1660 wird deutlich, dass sich bis zu diesem Jahr ein Rückstand von 225 Reichstalern angehäuft hatte⁴². Die Organisation des Geld- und Musiktransfers zwischen Wolfenbüttel und Sachsen verdient einige Beachtung: Wie aus dem Revers und verschiedenen Briefen hervorgeht, sollte ein Braunschweiger Kaufmann, Stefan Daniel, während der Leipziger Messe Schütz das Geld überbringen und im Gegenzug das erhalten, was Schütz als seine eigene Leistung zurückschickte.

Was schickte Schütz nun zurück, außer Briefen mit organisatorischen Vorschlägen? Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht eine Passage aus dem Brief vom 27. November 1655, in dem Schütz bemerkt, dass er zur erfolgreichen Entwicklung der Hofkapelle bislang nicht viel mehr als seinen Rat beigesteuert habe und er den amtierenden Kapellmeister Löwe »mit seinen erfindungen und Compositionen habe wollen handeln undt dieselbigen praesentiren lassen«. In Zukunft wolle er jedoch seine eigene »musikalische Arbeit« und diejenige anderer Komponisten der Kapelle »an die Hand geben und einschicken, wann nur vorher Ihre Musick in etwas auf einen gewissen fuß gestellet sein, und ich wissen werde, wie ich gedachte meine sachen anzurichten haben werde«. In einem weiteren Brief an Herzog August vom 10. April 1661 findet sich die Ankündigung, von Weißenfels aus musikalisches Repertoire »allerhand fürnehmster Autoren« zum Gebrauch der Hofkapelle nach Wolfenbüttel zu schicken⁴³. Um welches Repertoire es sich dabei handelte, muss angesichts fehlender Quellen offenbleiben.

Diente Sophia Elisabeth Schütz als Vermittlerin in künstlerischen, organisatorischen und persönlichen Belangen, so diente Schütz seinen ihm untergebenen Hofmusikern als wichtige Vermittlungsinstanz gegenüber Herzog August, wie aus einem Brief Löwes an Schütz vom 5. Mai 1660 hervorgeht⁴⁴. Löwe will beim Herzog um ein Vierteljahr Urlaub bitten, um in Wien Angelegenheiten wegen seiner väterlichen Erbschaft und der Eintreibung noch ausstehender Schulden zu regeln. Zudem will er seine Mutter und seine Brüder überzeugen, »auß dem Papstthumb« wieder nach Dresden zurückzukehren. Er sucht Schütz um »Fürbitte« (»vorbitte«) beim Herzog nach. Dafür bietet er verschiedene Gegenleistungen an, die angesichts der kulturellen Interessen des Herzogs geschickt gewählt sind: In der Bibliothek der ersten Frau seines Vaters, Elisabetha Johanna Werlstonia (Werlstein?) befinden sich »Manuscripta von Episteln und Carmen so sie in lateinischer und grigischer Sprach vom Keyser Rudolph, und anderen vornehmen Potentaten auch hochgelahrten Leuten, welche zu Ihrer Zeit gelebt, geschrieben«, diese bietet er der fürstlichen Bibliothek an. Ebenso ein »künstliches gemählt« von »Michael Raphuel« (Rafael?) als

42 Ebd., S. 397 f.

43 Ebd., S. 400–402.

44 NLSW (wie Anm. 6), 1 Alt 25 Nr. 294, fol. 19^{r/v}.

Teil der väterlichen Erbschaft; der Wert werde auf 200 Reichstaler geschätzt. Löwe bietet ferner an, die »besten Musicalischen Sachen, so zu Wien von künstlichen Meistern aufgesetzt«, abschreiben zu lassen, »zum Gebrauch unserer Capellen«. Schließlich bittet Löwe, Schütz möge sich für die Zahlung seiner ausstehenden anderthalbjährigen Besoldung einsetzen, damit er seine Gläubiger etwas »befriedigen« könne und Reisegeld habe.

Löwes Brief ist ein eindrucksvolles Dokument, das Einblick gibt in die familiären, sozialen und kulturellen Netzwerke, die finanzielle Situation und Interessenlage eines Hofmusikers im 17. Jahrhundert. Offenbar stand es Schütz an, zu entscheiden, was von dieser Anfrage und diesen Angeboten an August weitergeleitet werden sollte. Angesichts eines fehlenden Antwortschreiben und bislang nicht nachgewiesener Reaktionen Herzog Augusts muss es offen bleiben, ob Löwes Antrag von Erfolg gekrönt war.

Was ist nun schließlich über Schütz' Verhältnis zum Herzog selbst zu sagen? In stilistischer Hinsicht fällt sofort auf, dass seine Briefe an ihn im Vergleich zu denen an die Herzogin deutlich förmlicher und ausgefeilter sind⁴⁵. Schütz' Austausch mit Sophia Elisabeth ist, bei allen notwendigen Höflichkeitsfloskeln, demgegenüber als fast kollegial zu bezeichnen. Die Korrespondenz mit dem Herzog geht vor allem auf dessen Hauptinteresse ein, seine Bibliothek; sie wirft auch Licht auf Schütz' eigenes Interesse in seinem Verhältnis zum Wolfenbütteler Hof. Im ersten erhaltenen Brief vom 10. April 1661 schreibt Schütz von der Übersendung zweier Dedikationsexemplare des Becker-Psalters. Aus seinem zweiten Schreiben vom 10. Januar 1664 geht schließlich hervor, dass Schütz eine beträchtliche Anzahl seiner Werke nach Wolfenbüttel geschickt hatte. Welche das genau waren, ist einem Katalog zu entnehmen, den Schütz offenbar dem erwähnten Braunschweiger Kaufmann Stefan Daniel ein Jahr zuvor mitgegeben hatte⁴⁶. Ausdrücklich dankt Schütz dem Herzog dafür,

das solcher meiner geringen arbeit, Sie gnädigst gesonnen, die Ehre und hohe gnade zu erweisen, undt deroselben auff dero furstlichen undt durch gantz Europa höchstberühmten Bibliothek, auch ein Räumlein gnädigst zu gönnen⁴⁷.

Es ging dem beinahe 80-jährigen Schütz also darum, in der wohl berühmtesten Bibliothek seiner Zeit ein »Räumlein« für sein musikalisches Erbe zu bekommen und es dort erhalten zu wissen – ein weiteres plausibles Motiv für seine Entscheidung, sich im hohen Alter noch einmal an eine Institution zu binden. Wie wichtig es Schütz war, seine Werke im »kulturellen Gedächtnis« der Bibliothek aufbewahrt zu sehen (ein deutlicher Hinweis auf die Reflektiertheit seiner eigenen Rolle als Autor) zeigen nicht zuletzt die eigenhändigen Korrekturen und Ergänzungen, die er in den Drucken seiner Werke ausgeführt hat⁴⁸. In der Tat sollten die Wolfenbütteler Schütz-Drucke eine wichtige Rolle bei der Rezeption seines Werks spielen: Eintragungen späterer Nutzer zeigen, dass diese Quellen »keineswegs nur noch ehrfurchtsvoll bestaunt«, sondern zu Aufführungszwecken und seit dem 19. Jahrhundert schließlich als Grundlage für Editionen herangezogen wurden⁴⁹.

⁴⁵ Schütz Dok, S. 400–402, 417 f.

⁴⁶ Ebd., S. 412–415.

⁴⁷ Ebd., S. 417.

⁴⁸ Vgl. dazu u. a. Hans Haase, *Heinrich Schütz (1585–1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof*, Peine 1972 (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 8); neuerdings auch Walter Werbeck, *Korrekturen gedruckter Stimmbücher: Heinrich Schütz*, in: S. Rode-Breymann u. Sven Limbeck (Hrsg.), *verklingend und ewig. Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800*, Peine 2011 (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 94), S. 211–214.

⁴⁹ Vgl. Werbeck ebd.

Das sozietäre Netzwerk der Herzogin Sophia Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel

»Die Fortbringende« – »Die Gutwillige« – »Die Befreiende«

Gabriele Ball

Herzogin Sophia Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel wurde 1613 geboren, am 20. August jährt sich ihr Geburtstag zum 400. Mal. Ihre Leistungen als Komponistin und damit vor allem das gedruckte musikalische Werk werden in wissenschaftlichen Arbeiten und Handbüchern gewürdigt und haben sowohl in der Forschungslandschaft als auch im Bewusstsein der Öffentlichkeit einen festen Platz¹. Was jedoch das kulturpolitische und literarische Wirken der Herzogin und vor allem ihr handschriftlich überliefertes Œuvre anbelangt, stehen wir noch am Anfang. Zur Erforschung dieser Aspekte erscheint es unabdingbar, die sozietären Netzwerke und Persönlichkeiten zu betrachten, die das literarisch-musikalische Talent der Prinzessin von Mecklenburg-Güstrow und späteren Gattin Herzog Augusts von Braunschweig-Wolfenbüttel beförderten und die Voraussetzungen für ihre Entwicklung zur kulturellen Vermittlerin und zentralen Gestalt am Wolfenbütteler Hof schufen².

Sophia Elisabeth wurde schon in jungen Jahren am Güstrower Hof Mitglied zweier hochadeliger Frauengesellschaften, der Noble Académie des Loyales oder Gesellschaft der Getreuen, die von Fürstin Anna von Anhalt-Bernburg geleitet wurde, und der Tugendlichen Gesellschaft, deren Vorsitz Gräfin Anna Sophia von Schwarzburg-Rudolstadt innehatte. Außerdem unterhielt Sophia Elisabeth in den 1640er Jahren enge Verbindungen mit der größten Barocksozietät, der Fruchtbringenden Gesellschaft. Diese zählte unter der Ägide Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen über 500 Mitglieder. Auch Sophia Elisabeths Gatte Herzog August gehörte der Sozietät seit 1634 unter dem Gesellschaftsnamen »Der Befreiende« an.

Der vorliegende Beitrag konzentriert sich im ersten Teil, der auch der Einführung ins sozietäre Netzwerk dient, auf die Biographie der Herzogin. Anschließend rücken die 1620er und 1630er Jahre und ihre Mitgliedschaft in den Damengesellschaften in den Vordergrund. Der dritte Teil befasst sich mit der Blütezeit der Zusammenarbeit mit der Fruchtbringenden Gesellschaft am Wolfenbütteler Hof, in der auch erste persönliche und briefliche Kontakte mit Heinrich Schütz belegt sind³.

1 Richtungweisend hier Karl Wilhelm Geck, *Sophie Elisabeth zu Braunschweig und Lüneburg (1613–1676) als Musikerin*, Saarbrücken 1992 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Neue Folge 6).

2 Die im Folgenden in den Anmerkungen verwendeten Abkürzungen AL, TG und FG verweisen auf die Mitgliedschaft in der Académie des Loyales, der Tugendlichen bzw. Fruchtbringenden Gesellschaft und benennen bei TG und FG die jeweilige Mitgliedsnummer. Im Falle der AL und TG wird gegebenenfalls auf den Gesellschaftsnamen verwiesen, z. B. die lutherische Gräfin Anna Sophia von Schwarzburg-Rudolstadt (TG 1. Die Getreue). Um den Lesefluss nicht zu stören, habe ich auf die Nennung des Gesellschaftsnamens, der -nummer, des Geburtsnamens und der Lebensdaten im Fließtext verzichtet. Informationen zu sämtlichen genannten Sozietätsmitgliedern finden sich am Ende der Ausführungen.

3 Vgl. auch Friedrich Chrysander, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert*, in: Jb. für musikalische Wissenschaft 1 (1863), S. 147–286 (Reprint Hildesheim 1966),



Abbildung 1: Porträt Herzogin Sophia Elisabeths von Braunschweig-Wolfenbüttel mit Mandoline und Notenmanuskript, Kupferstich mit Widmung von Philippus Kilian. Porträtstichsammlung HAB A 2748

hier S. 159 f.; Hans Haase, *Heinrich Schütz (1585–1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof*, Peine 1972 (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 8), S. 18; Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik. »Zum Aufnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm«*, Bern 2004 (Série III, Etudes et documents 63), S. 88. Vgl. zum Thema Schütz am Wolfenbütteler Hof auch in diesem Band den Beitrag von Arne Spohr (S. 17–28).

Biographie und Netzwerk Herzogin Sophia Elisabeths

Als älteste Tochter Herzog Johann Albrechts II. von Mecklenburg-Güstrow und dessen Cousine Herzogin Margaretha Elisabeth von Mecklenburg (1584–1616) wurde Sophia Elisabeth am 20. August 1613 in Güstrow geboren. Der Herzog wandte sich während dieser Zeit deutlich reformierten Glaubenspositionen zu und ehelichte, nach dem frühen Tod der Mecklenburgerin im Jahre 1618, die ebenfalls reformierte, durch ihr Lautenbuch berühmt gewordene Landgräfin Elisabeth von Hessen-Kassel, die nicht nur musik- und sprachbegabt war, sondern sich auch als Übersetzerin petrarkistischer Madrigale und Kanzonetten einen Namen machte⁴. Sie war als älteste Tochter des reformierten, kunstsinnigen und wissenschaftsbegeisterten Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel und Schülerin des Tasso- und Ariost-Übersetzers Diederich von dem Werder in einem gelehrten Umfeld zu Hause, in dem ihr auch der Besuch der Kasseler Hofschule, dem *Collegium Mauritanum*, offenstand. Am Kasseler Hof dürfte sie auch mit Heinrich Schütz, der sich seit 1599 als Kapellknabe dort aufhielt, bekannt geworden sein⁵.

In die Noble Académie des Loyales wurde Elisabeth 1623 als »Duchesse de Mecklenburg, Née Landgravin de Hesse« aufgenommen und konnte ihre Stieftochter Sophia Elisabeth in die Damensozietät eingeführt haben. Die Prinzessin beherrschte – wie ihre gelehrte und sprachbegabte Stiefmutter – mehrere Sprachen und machte durch den »Musicus« und »Capellmeister« William Brade, der auf Drängen der anglophilen Stiefmutter 1618 eine Bestallung erhielt, auch die Bekanntschaft mit der englischen Sprache, was für das beginnende 17. Jahrhundert durchaus eine Besonderheit darstellt. Ob die Prinzessin von Brade auch Musikunterricht erhielt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen⁶. Belegt ist die Anstellung des ebenfalls englischen Hofkapellmeisters und Lautenlehrers John Stanley, der 1625, vom heimatlichen Kasseler Hof kommend, sowohl Sophia Elisabeth als auch ihre zwei Jahre jüngere Schwester Christina Margaretha unterrichtete⁷. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass der Wolfenbütteler Hofmeister Carl Gustav von Hille sowohl am Kasseler als auch am Güstrower Hof eine Rolle spielte, begleitete er doch den Hofrat Sixtinus anlässlich der Beerdigung der Stiefmutter nach Güstrow und war am dortigen Hof angestellt, wo er seine spätere Schülerin Prinzessin Sophia Elisabeth kennenlernte⁸. Nach dem frühen Tod Elisabeths im Jahre 1625 ehelichte Herzog Johann Albrecht 1626 Eleonora Maria, Tochter des oberpfälzischen Statthalters Fürst Christian I. von Anhalt-Bernburg. Sie war von Beginn an Mitglied der von

4 Zur Entwicklung Güstrows unter Herzog Johann Albrecht II. vgl. Steffen Stuth, *Höfe und Residenzen. Untersuchungen zu den Höfen der Herzöge von Mecklenburg im 16. und 17. Jahrhundert*, Bremen 2001 (= Quellen und Studien aus den Landesarchiven Mecklenburg-Vorpommern 4), S. 191–206. Zur Herzogin Elisabeth vgl. Claudia Knispel, *Das Lautenbuch der Elisabeth von Hessen*, Frankfurt/Main 1994; als Nachschlagewerk für Netzwerkstudien hilfreich und hier zur Landgräfin Elisabeth vgl. Linda Maria Koldau, *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Köln u. a. 2005, S. 125–133. Vgl. auch die Güstrower Leichenpredigt von 1626 und die am Ende auf S. 50 abgedruckten »Erliche Reimen / So Ihr Füstl. Gn. dermaleins in Ihrer Kranckheit des Nachts componiret, vnd dero Cammerjungfraw in die Feder dictirt.« (<http://diglib.hab.de/drucke/512-1-theol-8s/start.htm?image=00052>). Letzter Zugriff hier wie bei allen Websites in den folgenden Anmerkungen: 1. 3. 2013

5 Vgl. Werner Breig, *Heinrich Schütz in Kassel*, in: SJB 33 (2011), S. 19–29. – Zum FG-Mitglied Werder vgl. Gabriele Ball, *Der Dichter und Criticus Diederich von dem Werder (1584–1657) in der Fruchtbringenden Gesellschaft*, in: Unsere Sprache 2 (2009), S. 7–28.

6 Geck (wie Anm. 1), S. 26. Vgl. auch Arne Spohr, »How chances it they travel?« *Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630*, Wiesbaden 2009 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45), S. 76.

7 Koldau (wie Anm. 4), S. 130.

8 Jill Bepler, *Karl Gustav von Hille (ca. 1590–1647). Zu seiner Biographie und zu seinen Beziehungen nach England*, in: Chloë 8 (1987), S. 253–290, hier S. 258 u. 273.

ihrer Mutter Anna, geborene Gräfin von Bentheim, geleiteten Noble Académie des Loyales und seit 1620 Mitglied der Tugendlichen Gesellschaft, der wiederum ihre Tante Anna Sophia, geborene Fürstin von Anhalt, vorstand⁹.

Im Jahre 1629 musste die Familie – nach der kaiserlichen Acht und der Belehnung Wallensteins mit dem Herzogtum Mecklenburg – Güstrow verlassen. Folgt man der Leichenpredigt des Wolfenbütteler Oberhofpredigers Brandanus Daetrius, wandte sich Sophia Elisabeth zusammen mit ihrer Schwester nach Kassel an den Hof Moritz' des Gelehrten¹⁰. Anfang der 1630er Jahre konnte sie nach Güstrow zurückkehren, und ihr Vater führte die von den Schweden ausgesetzte reformierte Konfessionalisierung des Güstrower Landesteils mit Hilfe des aus Anhalt stammenden reformierten Pastors Johannes Appellius fort. Dieser hielt auch die Predigt anlässlich ihrer Hochzeit 1635 im Güstrower Schloss mit dem damals noch in Hitzacker residierenden, 34 Jahre älteren, lutherischen Herzog August. Sophia Elisabeth blieb der vom Vater und den beiden Stiefmüttern geprägten reformierten Konfession bis zu ihrem Lebensende treu.

Es war Herzog Augusts dritte Ehe. Die erste Verbindung mit Herzogin Clara Maria von Pommern (1574–1623) war kinderlos geblieben, die zweite Gattin, Herzogin Dorothea, geb. Fürstin von Anhalt-Zerbst (1607–1634), hatte vier Kindern das Leben geschenkt: Rudolf August, Sibylle Ursula, Anton Ulrich und Clara Augusta. Sie wurden von ihrer Stiefmutter Sophia Elisabeth, nach einem kurzen Intermezzo in Hitzacker, seit Frühjahr 1636 im Grauen Hof in Braunschweig, in der Niederlassung des Zisterzienserklosters Riddagshausen, erzogen. Herzog August hatte in diesem Jahr im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel die Regierungsgeschäfte übernommen. Dort kamen auch die gemeinsamen Kinder Ferdinand Albrecht, Maria Elisabeth und Christian Franz zur Welt. Erst sechs Jahre später zog die Familie in die Burg Dankwarderode, die bereits im Dezember 1643, nach dem Goslarer Frieden und nach dem Abzug der Kaiserlichen, zugunsten der Residenzstadt Wolfenbüttel wieder verlassen wurde¹¹. Am Wolfenbütteler Hof, nach Stationen in Güstrow, Kassel, Hitzacker und Braunschweig, lebte und wirkte die Herzogin fast 35 Jahre lang, bevor sie nach dem Tode Herzog Augusts im Jahre 1666 ihren Witwensitz in Lüchow bezog.

Sophia Elisabeth hinterließ höfische Maskeraden, Singspiele und Libretti, die in gedruckter und handschriftlicher Form überliefert sind, das Manuskript *Dorinde*, eine Übertragung aus dem berühmten Schäferroman *Astrée* von d'Urfé, Korrespondenzen mit Verwandten, Sozietätsmitgliedern und gelehrten Männern wie Schütz sowie ein Diarium, das nicht nur geistliche Lyrik und Psalmennachdichtungen enthält, sondern dem sie auch Ereignisse aus ihrem Leben in poetischer Form anvertraute¹². Sowohl die Auf-

9 Gabriele Ball, *Die Tugendliche Gesellschaft. Zur Programmatik eines adeligen Frauennetzwerkes in der Frühen Neuzeit*, in: Jill Bepeler u. Helga Meise (Hrsg.), *Sammeln, Lesen, Übersetzen als höfische Praxis der Frühen Neuzeit. Die böhmische Bibliothek der Fürsten Eggenberg im Kontext der Fürsten- und Fürstinnenbibliotheken ihrer Zeit*, Wiesbaden 2010 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 126), S. 337–361, zur Herzogin Eleonora Maria S. 350–356.

10 Brandanus Daetrius' Leichenpredigt auf die Herzogin Sophia Elisabeth erschien 1677 in Wolfenbüttel. Vgl. dort den Hinweis auf Kassel Bl. [Y 2]': Die Herzogin habe sich »in dem sechzehenden Jahre Jhres Alters theils mit herümb wallen / und herümb ziehen / sich doch endlich nebst dero geliebten Fräulein Schwester [Christina Margaretha] zu dero Stieff-Frau Mutter [Landgräfin Elisabeth von Hessen-Kassel] Herrn Vater / Herrn Land Graffen Moritzen zu Hessen nach Cassel gewant [...]«. (<http://diglib.hab.de/drucke/gn-4f-404/start.htm?image=00092>).

11 Ein Schreiben von Carl Gustav von Hille an Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen vom 9. Dezember 1643 belegt dies: »Zukunftige woche wird meine gn. herschaft ihren Einzugk in Wolfenbutel halten, Gott Gebe zu Glück«. Vgl. Klaus Conermann u. a. (Hrsg.), *Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen: Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen 1617–1650*. Band 6: 1641–1643, Leipzig 2013 (in Vorbereitung).

12 Vgl. in chronologischer Reihenfolge zur Herzogin Joseph Leighton, *Die literarische Tätigkeit der Herzogin Sophia Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg*, in: August Buck u. a. (Hrsg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*,

bereitung dieser handschriftlich überlieferten religiösen und weltlichen Dichtung als auch die wissenschaftliche Auswertung derselben ist ein Forschungsdesiderat¹³. Eine in den 1980er Jahren begonnene Werkausgabe blieb Fragment und bezieht sich auf gedruckte Spiele und Maskeraden und eine gut erhaltene Handschrift *Ein Frewden Spiell von dem itzigen betrieglichen Zustande in der Welt* (1656)¹⁴.

In seiner Leichenpredigt betont der lutherische Pfarrer Brandanus Daetrius das gedruckte Werk der Komponistin Sophia Elisabeth und ehrt sie als Ausnahmerecheinung in ihrer Zeit:

[...] es ergebn auch die annoch im Drucke offenbahrlich vorhandene Bücher / welcher Gestalt diese hohe vortreffliche Person / vnd Landes-Fürstin / unter andern Wissenschaftten / auch in Musicalibus artibus & singulari planè componendi felicitate unvergleichlich excelliret / welches die so naturel artlichst und künstlichst verfertigte / und noch itzo unter den Händen der Liebhaber befindliche melodien vorstellen / da die Kunst / und der Thon sich gleichsam nach der Natur der Materi / und Inhalt der Worte gar eigentlich richtet / und das vornehmste in dieser sinnreichen Wissenschaft also glücklich erreichet.¹⁵

Die Mitgliedschaften in den Frauengesellschaften: »L'Advançante« und »Die Gutwillige«

Neben den unterschiedlich ausgeprägten Bemühungen um sprachliche und literarische Belange stand bei den in Rede stehenden Gesellschaften das Streben nach einem tugend- und vorbildhaften Leben im christlichen Sinne im Vordergrund, das sich auch in der Emblemik der Sozietäten widerspiegelte. Beispielhaft

Bd. 3: *Referate der Sektionen 6 bis 10*, Hamburg 1981 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 10), S. 483–487; Hans-Gert Roloff, *Die höfischen Maskeraden der Sophie Elisabeth, Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg*, in: ebd., S. 489–496. Vgl. auch Jörg Jochen Berns (Hrsg.), *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590–1666. Vorträge eines Arbeitsgesprächs der Herzog August Bibliothek anlässlich des 400. Geburtstages von Herzog August von Braunschweig und Lüneburg*, Amsterdam 1982 (= Daphnis 10, 1981, H. 4): zur Herzogin die Beiträge von Hans-Gert Roloff und Joseph Leighton; Jean M. Woods u. Maria Fürstenwald (Hrsg.), *Schriftstellerinnen, Künstlerinnen und gelehrte Frauen des deutschen Barock*, Stuttgart 1984 (= Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte 10), S. 16–18; Barbara Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500–1800*, Stuttgart 1987, S. 246–252; Jill Bepler, *Ferdinand Albrecht Duke of Braunschweig-Lüneburg (1636–1687). A Traveller and his Travelogue*, Wiesbaden 1988 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 16), passim; Sara Smart, *Doppelte Freude der Musen. Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642–1700*, Wiesbaden 1989 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 19), passim; Geck (wie Anm. 1); Koldau (wie Anm. 4), passim. Vgl. auch Lexikonartikel zu Sophia Elisabeth: MGG2, Personenteil 15 (2006), Sp. 1063–1065 (Karl Wilhelm Geck); *Braunschweigisches Biographisches Lexikon*, 8.–18. Jahrhundert (2006), S. 662 f. (Gabriele Henkel); *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 73–75 (Susanne Rode-Breyman). Zur Büchersammlung der Herzogin vgl. Jill Bepler, *Die Lektüre der Fürstin. Die Rolle von Inventaren für die Erforschung von Fürstinnenbibliotheken in der Frühen Neuzeit*, in: Bepler u. Meise (wie Anm. 9), S. 201–227, hier S. 214 f. Vgl. auch Silke Ahrens (Hrsg.), *Ein Wolfenbütteler Theaterabend 1654. Drei am Hof aufgeführte Spieltexte. Nach den Handschriften herausgegeben*, Berlin 1997 (= Bibliothek seltener Texte 2) mit instruktivem Nachwort und Literaturhinweisen.

¹³ Vgl. Silke Ahrens, *Sophie Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg. Edition ihrer geistlichen Lyrik*, in: Hans-Gert Roloff (Hrsg.), *Editionsdesiderate zur Frühen Neuzeit. Beiträge zur Tagung der Kommission für die Edition von Texten der Frühen Neuzeit*, 1. Teil. Amsterdam u. Atlanta (GA) 1997 (= Chloe 24), S. 291–294. Das Projekt wurde bisher nicht verwirklicht.

¹⁴ Sophie Elisabeth, Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg, *Dichtungen*. Erster Band: *Spiele*, hrsg. von Hans Gert Roloff, Frankfurt/Main u. Bern 1980 (= Arbeiten zur Mittlere und Deutschen Literatur und Sprache 6).

¹⁵ Daetrius (wie Anm. 10); vgl. <http://diglib.hab.de/drucke/gn-4f-404/start.htm?image=00095>.

sei hier das Gemälde, die sogenannte Imprese, der Tugendlichen Gesellschaft aus dem als Mitgliederverzeichnis geführten Gesellschaftsbuch zum Abdruck gebracht, das in besonders eindrucklicher Weise die weibliche Anteilnahme an Öffentlichkeit via »christliche Tugend« formuliert (Abbildung 2).

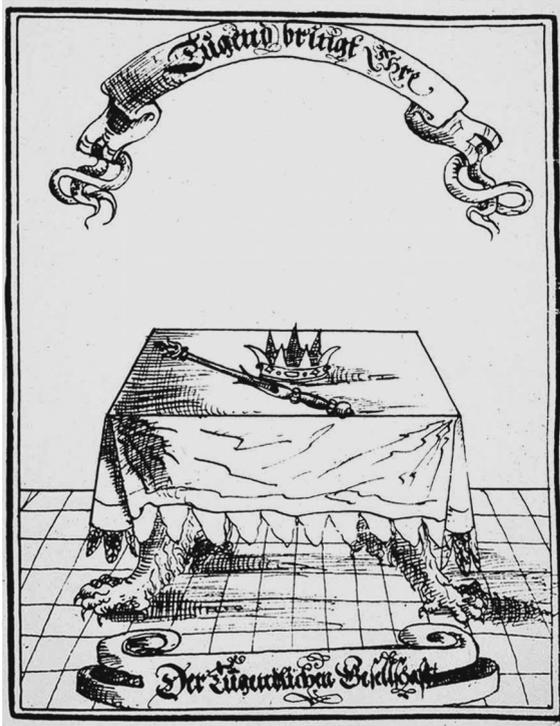


Abbildung 2: Imprese der Tugendlichen Gesellschaft. Forschungsbibliothek Gotha: Chart. B 831 b, Bl. 4^r

Über der pictura finden wir den Gesellschaftsnamen und als subscriptio das Gesellschaftswort »Tugend bringt Ehre«. Im Gesellschaftsbuch lesen wir in der Vorrede:

Weil dann Jhr Muth vnd Sinn derZeit nach Ehr vnd Tugend gestrebet, auch Sie sich selbst erinnert, das Hoher Leute ZusammenKunfften nicht eben weltlicher ergötzlichkeit halber, sondern vielmehr erbawlichen Gesprächs, und fruchtbarlichen verrichtung wegen angestellet sein sollen; haben Sie [die neun Stifterinnen] einmütiglich geschlossen, Andern zur Anreizung und nachfolge, eine Gesellschaft anzufangen, welche Sie von ihrem Grunde der Tugendt die Tugendliche Gesellschaft genennet haben. Zum Gemählde derselben haben sie erwehlet Einen Tisch mit einem weißen Seidenen Teppich bedeckt, darauff Cron und Zepter liegen, darüber sind die Wortt geschrieben: Tugend bringt Ehre: [...]. Sie haben hiermit diese erinnerung erwecken wollen, daß durch Tugend auch das weibliche Geschle[cht] zu Zepter und Cron, das ist, zu den höchsten Ehr[en] in der Welt, durch Gottes Verleihung gedeyen, Alß daß es sich oft gantz wunderlich begeben, das Schlechtes [d. i. schlichtes] Standes WeibsPersonen so weit gelanget, daß Sie gesetzt worden neben die Könige und Fürsten des Volcks. psal. 113.¹⁶

Die Impresen mit entsprechenden Auslegungen wurden sowohl für die Mitglieder der beiden Frauen- als auch für jene der Männergesellschaft in den Gesellschaftsbüchern entweder in Form von Gemälden oder Zeichnungen ausgefertigt oder für die spätere Ausführung vorbereitet und in schriftlicher Form niedergelegt. Einzig die Fruchtbringende Gesellschaft, die den Palmbaum zum Sinnbild und das Gesellschaftswort »Alles zu Nutzen« gewählt hatte, brachte die Mitgliederverzeichnisse in gedruckter Form mit Kupferstichen aus der Merian-Werkstatt auf den Markt¹⁷. Das Gesellschaftsbuch der Tugendlichen Gesellschaft liegt in mehreren Fassungen handschriftlich vor¹⁸, das der Noble Academie des Loyales ist nicht mehr nachweisbar. Immerhin war der Verfasser der *Historie des Fürstenthums Anhalt in Sieben Theilen* (1710), Johann Christoff Beckmann, im Besitz einer Vorlage, die sich »in F. Wilhelms [Fürst Wilhelm von Anhalt-Harzgerode, 1643–1709] Hochfürstl. Durchl. Cabinet zu Harzgerode« befunden haben soll. Er schreibt mit Blick auf die Gesellschaftsmprese der Noble Académie des Loyales und die Leiterin Fürstin Anna von Anhalt-Bernburg:

Sie [Fürstin Anna] nannte Jhn [den Orden] La noble Adcademie des Loyales, die Edle Academie der Aufrichtigen / oder die Getreue Gesellschaft / auch den Güldenen Palm-Orden / L'ordre de la Palme d'or, nach dem Ordens-Zeichen / welches war ein güldener PalmBaum / mit den Bei-Worten / Sans varier: Gleich wie auch die Fruchtbringende Gesellschaft / so umb eben die Zeit von Fürst Ludwigen zu Anhalt und andern hohen Personen ihren Anfang genommen / ebenfalls den Palmen-Baum zum Zeichen geführt / mit dem Gedenck-Spruche: Alles zu Nutzen. So daß man wohl sagen mag / daß damahls das Fürstl. Hauß Anhalt in beiderlei Geschlechtern gleiche bemühet gewesen / die Menschen beides mit guten Verfassungen und Exempeln zu einem Tugendhaften Leben anzuleiten.¹⁹

Die reformierte Noble Académie des Loyales wurde nach der Fruchtbringenden Gesellschaft am 21. Oktober 1617 gegründet und nahm insgesamt 26 Damen des Hochadels auf. Bemerkenswert ist, dass sie sich wie diese und lange vor ihr als Palmenorden bezeichnete. Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen lehnte eine solche Namensgebung für »seine Gesellschaft« ab, da er die mit der Institution »Orden« verbundenen Assoziationen für die irenisch gesinnte und ständeübergreifende Sozietät vermeiden wollte.

Fürstin Anna, Schwägerin des gleichaltrigen Anhaltiners Fürst Ludwig, nahm die meisten ihrer Töchter in die Sozietät auf, so auch Eleonora Maria²⁰. Die geborene Bentheimerin war als Patronin (und

16 Forschungsbibliothek Gotha: Chart. B 831 ba (2), Bl. 1^v.

17 Zu den Gesellschaftsbüchern der Fruchtbringenden Gesellschaft vgl. Klaus Conermann, *Fruchtbringende Gesellschaft. Der Fruchtbringenden Gesellschaft geöffneter Erzschrein. Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwigs I. von Anhalt-Köthen 1617–1650*, 3 Bde., Leipzig [zugleich: Weinheim] 1985, Bd. 2: »Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihr Köthener Gesellschaftsbuch. Eine Einleitung«, S. 45–127. Zum Exemplar des Gesellschaftsbuches 1629/30 des FG-Mitglieds Freiherr Steno Svantesson Bielke (FG 671) in der Schlossbibliothek Skokloster kürzlich Mara Wade, *The ›Fruchtbringende Gesellschaft‹ at Skokloster*, in: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten 38 (2011), S. 149–168.

18 Die verschiedenen Fassungen des TG-Gesellschaftsbuchs befinden sich im Bestand der Forschungsbibliothek Gotha.

19 Vgl. Klaus Conermann u. a. (Hrsg.), *Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen: Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen 1617–1650*, Dritter Band: 1630–1636, Leipzig 2003, 310108 K I, S. 336.

20 Prinzessin Sibylla Elisabeth von Anhalt-Bernburg (AL. TG 18; 1602–1648); Prinzessin Anna Sophia von Anhalt-Bernburg (AL. TG 19; 1604–1640); Prinzessin Loysa Amalia von Anhalt-Bernburg (AL. TG 20; 1606–1635); Prinzessin Amoena Juliana von Anhalt-Bernburg (AL. TG 21; 1609–1628); Prinzessin Dorothea Bathildis von Anhalt-Bernburg (AL. TG 24b; 1617–1656); Prinzessin Agnesa Magdalena von Anhalt-Bernburg (AL. TG 22; 1612–1629); Prinzessin Sophia Margaretha von Anhalt-Bernburg (AL. TG 33c; 1615–1673).

Mutter oder Verwandte) oberste Schiedsrichterin und weit deutlicher als Fürst Ludwig Erzieherin und Förderin der Tugend ihrer jugendlichen Zöglinge²¹. 18 »Gesetze der *Noble Académie des Loyales* oder Getreuen Gesellschaft«, die detaillierte Verhaltensvorschriften enthielten und beispielsweise vor Müßiggang und Eifersucht warnten²², standen zwei knapp formulierten Zielen der Fruchtbringenden Gesellschaft gegenüber²³. Das Anliegen der Fruchtbringenden Gesellschaft, die deutsche Sprache zu fördern, findet man in den Statuten der Damengesellschaft nicht. Vielmehr bevorzugte Fürstin Anna das Französische, was sich erst nach ihrem Tode unter der Leitung der ältesten Tochter Eleonora Maria ändern sollte, die als versierte Übersetzerin die französischen Statuten ins Deutsche übertrug²⁴. Die musikalische Erziehung und dichterischen Übungen wurden als besondere Aufgaben, »nach einer jeden Fähigkeit«²⁵, in den Gesellschaftsstatuten hervorgehoben.

Hier gewinnen Sophia Elisabeths Stiefmütter, Herzogin Elisabeth, die in der Gesellschaft den Namen »La Veritable« trug, und Herzogin Eleonora Maria, »La Constante« genannt, an Bedeutung. Besonders letztere, die nach dem Tod ihrer Mutter den Gesellschaftsvorsitz übernahm und im gleichen Jahr Herzog Johann Albrecht II. ehelichte, machte Sophia Elisabeth mit dem Gesellschaftsleben bekannt. »Die Beständige« war dem höfischen Erziehungsideal entsprechend mit der »Vocal- und Instrumental-Music«²⁶ vertraut und dürfte Sophia Elisabeths musikalisches Talent erkannt und für die Sozietät nutzbar gemacht haben.

Sophia Elisabeth trat 16-jährig der reformierten Damensozietät als ordentliches Mitglied bei. Dort firmierte sie mit der Nummer 13 unter dem Gesellschaftsnamen »L'Advancante« (»Die Fortbringende«). Mit ihrer Mitgliedschaft wurde bereits vor 1630 ein Grundstein für die literarisch-musikalische Entwicklung der Fürstin gelegt. Ihre Impresenbeschreibung lautet:

Eine Schild-Kröthe / so gemachlich fortgethet / nebst einigem Strauchwercke / von ferne ein Schloß auf einem Hügel / dabei Considerement, Oben L'Advancante, die Fortbringende; Unten Sophie Elisabeth Duchesse de Meklenburg. 1629.²⁷

Leider sind keine ausgeführten Impresen der Gesellschaft der Getreuen bekannt, obwohl die siebte Regel dies vorsieht:

21 Cornelia Niekus Moore, *Die adelige Mutter als Erzieherin. Erbauungsliteratur adeliger Mütter für ihre Kinder*, in: Buck (wie Anm. 12), S. 505–510.

22 Conermann (wie Anm. 19), 310108, S. 330–332.

23 Diese bezogen sich zum einen auf tugendhaftes Verhalten und zum anderen auf die Förderung der deutschen Sprache: »Erstlich / daß sich ein jedweder in dieser Gesellschaft / erbar / nütz- und ergetzlich bezeigen [...] als der reinsten und deutlichsten art im schreiben und Reimen-dichten befeissige«. Vgl. das Köthener Gesellschaftsbuch der Fruchtbringenden Gesellschaft von 1629 / 30: <http://diglib.hab.de/mss/ed000035-3b/start.htm?image=00010>.

24 Hier sei auf ihre Übersetzung von 1623 aus der Offizin Fürst Ludwigs verwiesen: *HERACLITUS Oder Betrachtung der Eitelkeit und Elend des Menschlichen Lebens. Aus dem Frantzösischen* [des Pierre du Moulin d. Ä.] *in unsere Teutsche Sprach versetzt*. HAB: 584 Quod (3).

25 Conermann (wie Anm. 19), 310108 I, S. 330f.

26 *Leich-Procession Der Durchlauchtigen Hochgebohrnen Fürstinn und Frauen / Frauen Eleonora Maria / Hertzogin zu Mechelburg / Geboren zu Anhalt / Fürstin zu Wenden / Schwerin und Raceburg / auch Gräffin zu Schwerin / der Lande Rostock und Stargard Frauen. Im Jahr Christi 1657 zu Güstrow*, Rostock: Johann Richeln 1658, S. 159. Die Leichenpredigt befand sich im Besitz ihres (Stief-)Enkelsohns Herzog Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Wolfenbüttel. HAB: Xb 10.

27 Conermann (wie Anm. 19), 310108 II, S. 333.

Diejenige / so mit Bewilligung der *Patronin* aufgenommen wird / soll alsbald ihre *Impressa* mahlen lassen / und ihren angenommenen Nahmen anzeigen / mit welchen Sie auch forthin von der Gesellschaft in ihren Zusammenkünften / und *Correspondenzen* soll genennet werden.²⁸

Die Embleme der weiblichen Mitglieder stammen nicht aus einer geschlossenen Welt, wie der Pflanzenwelt der Fruchtbringenden oder dem religiös-philosophischen virtus-Kanon der Tugendlichen Gesellschaft, sondern sind dem Tier- und Pflanzenreich und der gegenständlichen Welt zuzuordnen. So werden ein Reiher, eine Henne, eine Schafferde einerseits, der Rosenstrauch und der blaue Ritter-Sporn andererseits zitiert. Als Gemälde dient beispielsweise auch ein Tisch oder – für die beiden Stiefmütter – ein Zirkel (Herzogin Eleonora Maria) und ein gekröntes Herz (Herzogin Elisabeth). Die Statuten sehen im 10. Gesetz vor, dass die jeweilige Imprese das Verhalten des Mitglieds positiv beeinflussen soll:

Deßwegen auch eine iede sich befließigen soll / ihrer *Impressa* nachzuleben / und in allen ihren Thun derselbigen sich erinnern / damit Sie dieselbe / so wohl der gantzen *Academie* als Jhr selbst zu Ruhm und Ehren würdiglich führen möge.²⁹

Die *pictura* »Schildkröte« und das Gesellschaftswort »Considerement« der »Fortbringenden« Herzogin Sophia Elisabeth implizieren bedächtiges und zuverlässiges Fortschreiten und rufen damit Eigenschaften und Verhaltensweisen auf, die ihre Rolle als zukünftige Gattin Herzog Augusts – denken wir an dessen Wahlspruch »Alles mit Bedacht« – und Mutter von sieben Kindern zu antizipieren und einer 16-jährigen Prinzessin als Richtpfeiler angemessen zu sein scheinen.

Die enge Verbindung zur Herzogin Eleonora Maria lässt sich mittels eines Manuskripts »allerhand frantzösischer Lieder« belegen, das mit dem Vermerk »commencé le 14 Novembre l'an 1633« von Sophia Elisabeth eigenhändig signiert wurde. Als Ort des Geschehens erscheint »Güstrow« auf dem Titelblatt.³⁰ Beinahe zeitgleich, nämlich am 1. Oktober 1633, beendete ihre Stiefmutter, ebenfalls in Güstrow, die oben erwähnte Übersetzung der achtzehn Regeln der Noble Academie des Loyales. Beide setzten sich im gleichen Zeitraum mit französischen Texten auseinander und dürften sich über ihre Arbeiten verständigt haben.

Bei diesem ersten uns bekannten Manuskript Sophia Elisabeths handelt es sich um Abschriften von Kompositionen aus dem Bereich der privaten höfischen Musik, die allesamt aus den ersten fünf Bänden des ab 1608 erscheinenden Sammelwerks *Airs de différents auteurs* von Gabriel Bataille stammen. Genau diese Bände bilden in der Herzog August Bibliothek eine Buchbindereinheit³¹. Die Handschrift bestätigt, dass die Gattung *air de cour* von Frankreich aus über die Höfe Eingang nach Deutschland gefunden hat. Es liegt nahe, dass auf der Grundlage der musikalischen Begabungen der beiden Damen und der Tatsache, dass Güstrow nach dem Tode Fürstin Annas zum Zentrum der Noble Académie des Loyales avancierte, am Hofe musikalische Aufführungen stattfanden und entsprechende *airs de cour* im Umlauf waren.

28 Ebd., 310108 I, S. 330.

29 Ebd., 310108 I, S. 331.

30 HAB: Cod. Guelf. 52 Noviss. 8°.

31 HAB: 1. 1a Musica. Zu Sophia Elisabeths Auseinandersetzung mit dieser Musikgattung vgl. Geck (wie Anm. 1), S. 99–120. Zur Liedgattung auch Albrecht D. Stoll, *Figur und Affekt. Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieu*, Tutzing 2/1981, und Georgie Durosoir (Hrsg.), *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au XVIIe siècle. Textes réunis*, Sprimont (Belgique) 2006.

Zu diesem Zeitpunkt könnte Sophia Elisabeth schon Mitglied in der 1619 gegründeten Tugendlichen Gesellschaft gewesen sein. Sie wurde unter dem Gesellschaftsnamen »Die Gutwillige« in diese größte protestantische Barocksozietät des weiblichen Hochadels aufgenommen und trat, den Ordensregeln gemäß, die Nachfolge der am 4. Oktober 1630 verstorbenen Gräfin Juliana von Solms-Braunfels an. Da das Aufnahmeverfahren nicht belegt ist, kann einzig festgehalten werden, dass die Kooptierung nach diesem Zeitpunkt stattfand.

Diese Frauensozietät, die sowohl lutherische als auch reformierte Damen zu ihren Mitgliedern zählte, wurde von der Schwester Fürst Ludwigs und Schwägerin Fürstin Annas, der Gräfin Anna Sophia, ins Leben gerufen. Zusammen mit acht weiteren Stifterinnen und im Beisein ihres Bruders, Gatten und Schwagers, allesamt Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft, wurde der Frauenorden auf Schloss Heidecksburg gegründet. Die Tugendliche Gesellschaft nahm bis zum Tode ihrer Gründerin 103 Damen aus dem protestantischen Hochadel Deutschlands auf³². Programmatisch im Vordergrund steht das tugendhafte Verhalten der hochadeligen Damen, die Vorbild für das fürstliche Haus und ihre Untertanen sein sollten. Wenn auch innerhalb des Regelwerkes kein Punkt explizit auf sprachliche Ziele verweist, so spielt die deutsche Sprache doch eine große Rolle. Zwei Gewährsleute dokumentieren diesen Schwerpunkt: Neben dem Bruder, Fürst Ludwig, der das Unternehmen durchaus mit Wohlwollen aufnahm und unterstützte, war es der Pädagoge und Lutheraner Wolfgang Ratichius, der die Entwicklung der Sozietät begleitete und die programmatische, an der deutschen Sprache orientierte Grundlage der Tugendlichen Gesellschaft mit der Ethik *Sittenlehr der Christlichen Schule* schuf³³.

Wir dürfen davon ausgehen, dass der Eintritt Sophia Elisabeths in den 1630er Jahren von ihrer Stiefmutter Eleonora Maria maßgeblich gefördert wurde. Leider gibt es keine Quellen, die auf eine sozietäre Mitarbeit der »Gutwilligen« verweisen. Dass ihr musikalisches Talent in der Gesellschaft bekannt war, wissen wir aus einem Brief des »tugendlichen«, selbst musikbegabten Mitglieds Fürstin Sibylla Elisabeth von Anhalt-Bernburg (an Fürst Ludwig), die über Prinzessin Sophia Elisabeth schreibt:

Freulein Sophie Elisabeth hatte sich schon gefast gemacht, das JL [Ihre Liebden, d. i. Sophia Elisabeth] wolten auf der mandar [Mandola] spielen vndt drein singen, wen EG [Euer Gnaden, d. i. Fürst Ludwig] herkommen wären.³⁴

Leichenpredigten weiterer Mitglieder zufolge war die Herzogin nicht das einzige Mitglied mit musikalischen Interessen. Zu nennen sind die jüngere Schwester ihrer Stiefmutter Elisabeth, Fürstin Agnes von Anhalt-Dessau, sowie die allesamt mit Heinrich Schütz am Dresdner Hof engen Kontakt pflegenden »Tugendlichen« Kurfürstin Magdalena Sibylla von Sachsen³⁵ und ihre Töchter Herzogin Magdalena Sibylla³⁶ und Herzogin Maria Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf. Letztere wiederum war die

32 Eine Mitgliederliste in Klaus Conermann, *Die Tugendliche Gesellschaft und ihr Verhältnis zur Fruchtbringenden Gesellschaft. Sittenzucht, Gesellschaftsidee und Akademiegedanke zwischen Renaissance und Aufklärung*, in: Daphnis 17 (1988), S. 513–626, hier S. 614–626.

33 Zum Einfluss Ratkes vgl. Ball (wie Anm. 9), S. 344–350.

34 Vgl. Conermann (wie Anm. 19), 340107, S. 508.

35 Ute Esseger, *Fürstinnen am kursächsischen Hof. Lebenskonzepte und Lebensläufe zwischen Familie, Hof und Politik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hedwig von Dänemark, Sibylla Elisabeth von Württemberg und Magdalena Sibylla von Preußen*, Leipzig 2007 (= Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 19).

36 Mara R. Wade, *Prinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalena Sibylla als Mäzene von Heinrich Schütz*, in: SJB 21 (1999) S. 49–61; dies., *Paper Monuments and the Creation of Memory: The Personal and Dynastic*

Großmutter der Verfasserin vieler geistlicher Lieder, Herzogin Magdalena Sibylla von Württemberg (1652–1712). Auch die Vorfahrin der Kirchenlieddichterin Gräfin Aemilia Juliana von Schwarzburg-Rudolstadt (1637–1706), Gräfin Sophia Ursula von Oldenburg-Delmenhorst, war seit 1630 Mitglied der Gesellschaft.

Herzogin Sophia Elisabeths Imprese zeigt den Pelikan als *pictura*. Das Bild betont die Opferbereitschaft der »Gutwilligen«, die den eigenen Nachwuchs stärkt und schützt, ohne auf das eigene Wohl zu achten, und vergleicht diese altruistische Haltung mit Christi Leidensweg, den er für die Rettung der Menschen auf sich nahm. Auch die Auslegung (des Gesellschaftsnamens) bezieht sich auf diesen Zusammenhang:

2. Die Gutwillige

Ein Pelican ist, sich der matten brut

So willig nicht zum trunke zuverbluten,

Als willig ich und gut zu allem guten

Gutwillig bin, auch gebe gut und blut;

Wie dann soll thun ein Christ dem Mitgenossen:

Weil Christus selbst sein blut für uns vergossen.³⁷

Dieses Poem stellt einen kleinen Ausschnitt aus der vierteiligen Auslegung dar, die anfangs einem Fluss (der Saale), der die Imprese mit Bezug auf das Gemälde als auch auf das Gesellschaftswort interpretiert, übergeben wird. Mittels hochgestellter Ziffern wird auf eine folgende Tabelle verwiesen, welche die Ausführungen ordnet. Danach folgen Gedichte, die den Gesellschaftsnamen (s. o.) und die Tugend erklären³⁸. Am Ende steht ein Exempel aus dem Alten Testament. Diese ausführlichen Verse weisen zurück auf die Gründerin der Tugendlichen Gesellschaft und ihr sprachliches und dichterisches Interesse, das sowohl Eleonora Maria als auch Sophia Elisabeth befürworten und mit ihrem literarischen Werk unterstreichen.

Besonders die 1641 begonnene Übertragung *Dorinde* aus Honoré d'Urfés *Astrée* belegt Sophia Elisabeths poetische Begabung³⁹. Die Herzogin verknüpft die ästhetische Seite ganz im Sinne der »tugendlichen« Programmatik mit der ethischen, dem Erziehungsgedanken, indem sie bestimmte Schwerpunkte dieses Erzählstrangs auswählt und das Publikum, die der französischen Sprache unkundigen »Dames von Condition«, direkt anspricht, um auch sie mit dem einflussreichen Schäferroman vertraut zu machen. Er war zuvor von einem Offizier aus süddeutschem Adelsgeschlecht, Carl d. J. von Barth, ins Deutsche übersetzt und in Halle und Leipzig verlegt worden. Die Übersetzung gelangte in den 1630er Jahren in den Bestand der herzoglichen Bibliothek, könnte also von der jungen Herzogin von Braunschweig-Wolfenbüttel zur Kenntnis genommen worden sein⁴⁰. Ihre Bearbeitung der *Geschichte der Dorinde* jedoch ist von Barths Werk unabhängig. Besonders bemerkenswert erscheint, dass sie den Anfang der Geschichte zu einer datierten Vorrede, einem fiktiven Brief mit eigenständigen Zusätzen, umgestaltet, der – um einen Eindruck ihrer Schreibweise zu vermitteln – auszugsweise vorgestellt werden soll:

Mourning of Princess Magdalena Sibylle of Saxony, in: Lynne Tatlock (Hrsg.), *Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives*, Leiden 2010 (= *Studies in Central European Histories* 1), S. 161–186.

37 Forschungsbibliothek Gotha: Chart B 831 b, Bl. 143^v.

38 Zu Herzogin Eleonora Marias Imprese und Auslegung derselben vgl. Ball (wie Anm. 9), S. 359–361.

39 HAB: Cod. Guelf. 12 Noviss. 2°.

40 Vgl. Maria von Katte, *Herzog August und die Kataloge seiner Bibliothek*, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 1 (1972), S. 178 u. 180.

Vorrede an alle Dames

von condition, vndt auch andern mehr

die es mit nutzen zu lesen begehren.

Es geschicht nicht ohne sonderlichen Vhrsach, das die erfahrenen wundtärtzte dieser *reden* sich gebrauchten, das es mit *dehnen* innerlichen wunden weidt gefehrlicher als mit *denen* eußerlichen [...] Das nemlich die *ienigen* Dinge, die uns eußerlich anfechten, bey weitem nicht so gefehrlich als die *ienigen* die durch vns innerlich gewircket werden. ich nenne eben das *ienige* so außer vns ist die gütter, die gunsten, die gesundheit, die krankckheit, vndt endlich alle die zufelle daruber das gluck vollenkomlich zu *gebieten*, nenn aber das *ienige* innerlich, was da aus vnserem willen, vndt macht der *seelen* herruhret.

Sie unterzeichnet mit dem Pseudonym »Aihpos, tebasile von Grublekem«, in welchem die Bestandteile ihres Mädchennamens rückwärts buchstabiert sind. Möglicherweise hat sie die Arbeit in Güstrow, noch vor ihrer Eheschließung, begonnen. Es handelt sich um eine maßvoll getreue Übersetzung der Herzogin, die die Leserinnen – anders als in der Vorlage – direkt adressiert. Damit und unter Einsatz der Muttersprache gelingt es ihr besonders effektiv, Dorinde als warnendes Beispiel und »role model« vorzustellen und dem Publikum die eigenen Schwächen und »inneren Feinde« vor Augen zu führen. Die Herzogin zeigt sich mit dieser Arbeit nicht nur als versierte Übersetzerin, sondern auch als Aufklärerin und Erzieherin des eigenen Geschlechts⁴¹.

Die Verbindung mit der Fruchtbringenden Gesellschaft: »Die Befreiende«

Die dritte für die Wirksamkeit der Herzogin wichtige Sozietät war die Fruchtbringende Gesellschaft (1617–1680), die im Verlauf ihres Bestehens fast 900 Mitglieder, darunter Fürsten, Edelleute, Räte, Militärs, Gelehrte und Dichter aufnahm. Sie wurde von Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen, der unter dem Gesellschaftsnamen »Der Nährende« firmierte, geleitet⁴². Hier konnte Sophia Elisabeth zwar keine offizielle Mitgliedschaft beanspruchen, sie spielte jedoch unter dem Namen »Die Befreiende« eine herausragende Rolle und ging als solche in die Annalen der Gesellschaft ein⁴³. Dass Gattinnen herausragender Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft deren Gesellschaftsnamen trugen, war Gesellschaftssitte

41 Vgl. Maria Munding, *Die fürstliche Familie*, in: *Sammler Fürst Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666*, Braunschweig 1979 (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 27), S. 241–264, hier S. 261, Nr. 555. – Die zum Brief umgestaltete Vorrede wird mit ausführlichen Literaturangaben zum Thema »Dorinde« unter der Nummer 410625 erscheinen in: Conermann (wie Anm. 11). Der an exemplarischen Passagen vorgenommene Vergleich mit dem Text d’Urfés und der Übertragung Barths ist Annett Volmer zu verdanken.

42 Vgl. zur Programmatik der Fruchtbringenden Gesellschaft die Publikationen des Forschungs- und Editionsprojekts *Fruchtbringende Gesellschaft* (Prof. Dr. Klaus Conermann, Dr. Andreas Herz, Dr. Gabriele Ball) unter: www.die-fruchtbringende-gesellschaft.de.

43 Als Beispiel für die Rezeption als »Die Befreiende«, das zugleich zeigen kann, wie das Missverständnis einer Mitgliedschaft in der Fruchtbringenden Gesellschaft bis heute fortbestehen konnte, vgl. Johann Gerhard Meuschen, *Courieuse Schau-Bühne Durchläuchtigst-Belahrter Dames* [...], Frankfurt u. Leipzig 1706, in: Elisabeth Gössmann (Hrsg.), *Kennt der Geist kein Geschlecht?*, München 1994 (= Archiv für philosophie- und theologiegeschichtliche Frauenforschung 6), S. 189–301, hier 291 f.: »[...] die Durchläuchtigste SOPHIAM ELISABETH eine Gemahlin Augusti aus der Beverischen [sic] Linie die auch in allen Künsten / vielen Sprachen und Wissenschaftten dermassen gesetzt war / daß sie darinnen viel grundgelahrte Leuthe annoch überstieg / ja gar deswege in dem auffgerichteten fruchtbringenden Palm-Orden / darin-

und lässt sich beispielsweise für »Die Nährende« Fürstin Sophia von Anhalt-Köthen, »Die Vielgekörnte« Juliana Ursula von dem Werder und »Die Unveränderliche« Fürstin Sophia Eleonora von Anhalt-Bernburg in der fruchtbringerischen Korrespondenz belegen. Diese adeligen Frauen waren, genau wie Sophia Elisabeth selbst, häufig zugleich Mitglieder in den beiden Damengesellschaften⁴⁴. Anders als jene ist die Herzogin unter ihrem Gesellschaftsnamen »Die Befreiende« nicht nur in handschriftlich überlieferten Quellen, sondern auch in gedruckten Werken als Komponistin, Widmungsempfängerin und in Vorreden bis in unsere Zeit präsent, was nicht nur für den großen Einfluss der Fruchtbringenden Gesellschaft, sondern auch für die herausgehobene Stellung der Herzogin in ihr spricht.

Wie erwähnt, war Sophia Elisabeth schon in Güstrow von Mitgliedern der Fruchtbringenden Gesellschaft umgeben. Auch am Wolfenbütteler Hof gehörten sämtliche männliche Verwandte der Gesellschaft an: neben ihrem Gatten und den beiden Stieföhnen, Anton Ulrich und Rudolf August, der Sohn Ferdinand Albrecht sowie ihr Schwiegersohn Herzog Adolph Wilhelm von Sachsen-Eisenach, Gatte ihrer Tochter Maria Elisabeth. Als Mitglieder des Wolfenbütteler Hofes ragen ihr Hofmeister »Der Unverdrossene« Carl Gustav von Hille, der Hofmarschall Franz Julius von dem Knesebeck und der Hofrat und Prinzenpräzeptor Justus Georg Schottelius (»Der Suchende«) hervor. Im Zusammenhang mit Sophia Elisabeths Wirken und den engen Beziehungen zum Welfenhof sind außerdem der vordem erwähnte Theologe Andreae und der pommersche Gesandte und geistliche Poet Joachim von Glasenapp zu nennen. Letzterer rühmt auf dem Titelblatt der zweiten Auflage seiner Evangelienlieder *Vinetum Evangelicum* die darin veröffentlichten Kompositionen der Herzogin mit folgenden Worten: »Von der Durchläuchtigen BEFREYENDEN Mit schönen anmuhtigen Meloneyen [sic] kunstreich ausgezieret« (Abbildung 3). Dass sich die Herzogin als talentierte Komponistin und kulturelle Vermittlerin am Hof einen Namen gemacht hat, ist einem Brief des Württemberger Pfarrers, Dichters und späteren Mitglieds der Fruchtbringenden Gesellschaft, Johann Valentin Andreae, zu entnehmen, der 1643 von ihrem »so perfecten musicalischen ingenij«⁴⁵ spricht und sie zur zehnten Muse erhebt: »Vivat Sophia Musa decima«⁴⁶.

Zwei dem Hof eng verbundene Mitglieder, »Der Unverdrossene« und »Der Suchende«, mögen hier besonders hervorgehoben werden, um die enge Zusammenarbeit der Herzogin mit den Fruchtbringern zu belegen. Carl Gustav von Hille, Sohn eines schottischen Söldners, wurde 1636 in die Fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen und konnte, neben Herzog August selbst, auf die längste Mitgliedschaft am Wolfenbütteler Hof zurückblicken. Vor allem verband er Sophia Elisabeths Heimat Güstrow mit Wolfenbüttel⁴⁷. Sein am sittichgrünen Band getragener Gesellschaftspfennig, den jedes Mitglied anfertigen lassen

nen bißher noch kein FrauenZimmer gewesen / eine Stelle und den Nahmen der Befreyenden erhielt.« Vgl. in jüngerer Zeit den Lexikonartikel von Henkel (wie Anm. 12), S. 662.

44 »Die Nährende« (AL. TG 38. Die Emsige), Gattin Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen, Schwägerin Fürstin Annas und Gräfin Anna Sophias – »Die Vielgekörnte« (weder Mitglied der AL noch der TG), Gattin Diederichs von dem Werder – »Die Unveränderliche« (TG 39. Die Künstliche), Gattin Christians II. von Anhalt-Bernburg (FG 51), Schwiegertochter Fürstin Annas und Nichte (über Fürst Christian II.) Gräfin Anna Sophias und Fürst Ludwigs.

45 HAB: Cod. Guelf. 65.1 Extrav., Bl. 56^r.

46 Dieser Brief an Herzog August vom 15. Februar 1643 erscheint unter der Nummer 430215 im nächsten Köthener Briefband (Conermann, wie Anm. 11). Der die Herzogin betreffende Abschnitt beginnt wie folgt: »1. Daß Schöne. wol Componierte Stuckh, hat vnser Organist J. H. Bedeckher [Heinrich Boeddecker] [...] vbersehen. vnd sich hoch darüber verwundert. gestehet auch gern daß nicht nur F. Sibillae. [Herzogin Sibylla von Württemberg; 1620–1707] sondern auch alle ahhsiege Musicanten. sich zu submittieren haben. vnd E. F.g. Herzl. gemahlin [Herzogin Sophia Elisabeth] palmam geben.«

47 Vgl. Bepler (wie Anm. 8) passim.

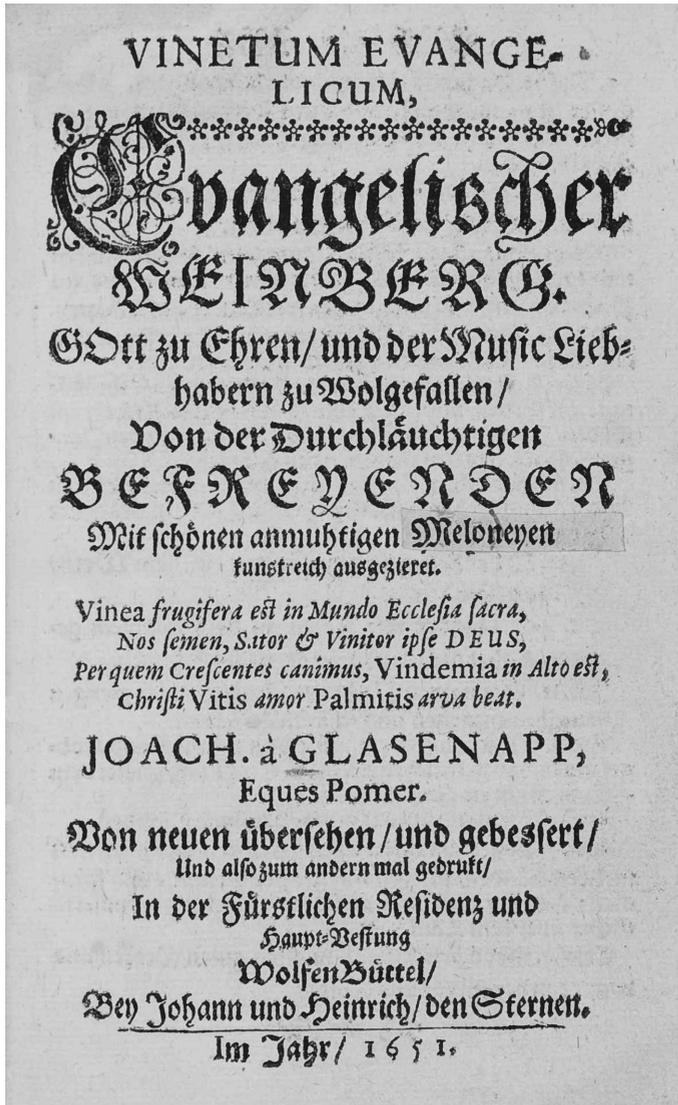


Abbildung 3: Joachim von Glasenapp, *Vinetum Evangelicum*, 2/1651 (Titelblatt). HAB: Yj 71.8° Helmst (2)

und tragen sollte, zeigt auf der Vorderseite die Kokospalme als Gesellschaftspflanze, auf dem Revers die Impresa mit der pictura »Beerenklau« und dem Gesellschaftswort »In heilsamen wirkungen« und dem Namen »Der Unverdrossene«⁴⁸. Durch mehrere Aufenthalte in England war er als einer der wenigen

⁴⁸ Carl Gustav von Hille, *Der Teutsche Palmbaum: Das ist / Lobschrift Von der Hochlöblichen / Fruchtbringenden Gesellschaft Anfang / Satzungen / Vorhaben / Namen / Sprüchen / Gemälden / Schriften und unverwelklichem Tugendruhm. Allen Liebhabern der Teutschen Sprache zu dienlicher Nachrichtung verfasst durch den Unverdrossenen Diener derselben*, Nürnberg 1647, unpaginiert (<http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/166-13-eth&pointer=10>).

deutschen Literaturfreunde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr vertraut mit der englischen Sprache und schätzte sie außerordentlich, was er im ersten Buch über die Fruchtbringende Gesellschaft, dem *Teutschen Palmbaum* 1647 – von Fürst Ludwig nie autorisiert – zum Ausdruck brachte:

Ob nun wol die Englische / vor eine aus vielen zusammengesetzte und verstümpelte Sprache gehalten wird; so ist sie dennoch mit Warheit nicht eine gar so gar geringschätzig und schlechte / wie sich solches dieselben Unverständige einbilden: Sondern sie bestestehet [sic] in einer solchen *Lieblichkeit und hohen Sinnbegriff / daß auch die allerwürdigste Geist- und weltliche Bücher / nicht von ihnen in der Lateinischen; sondern viel ehe in ihren eigenen Muttersprache beschrieben / zu lesen seynd [...].⁴⁹

Ob und wie stark seine Anglophilie die ohnehin dem Englischen zugeneigte Herzogin geprägt hat, müssen künftige Forschungen zeigen. Festzuhalten ist, dass *Der Teutsche Palmbaum* die enge Verbindung Sophia Elisabeths mit Hille in mehrfacher Hinsicht belegt. Auf einem Kupferstich sieht man den Autor kniend vor Sophia Elisabeth, während sie ihm den Lorbeerkranz verehrt und ihn zum Dichter krönt⁵⁰. Ihr Wirken als Komponistin und Lieddichterin findet dort ebenso Niederschlag. So wird das von ihr verfasste und vertonte und vor allem einzige uns überlieferte Lied zu Ehren der Fruchtbringenden Gesellschaft im *Teutschen Palmbaum* publiziert: *Edle Ritter dieser Zunft*⁵¹. Die letzten vier Verse der siebten Strophe gehen explizit auf den »Unverdrossenen« Hille und dessen siebtes (!) Kapitel im *Teutschen Palmbaum* ein, das eine mehrseitige Huldigung der Sozietät enthält: »Der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Tugendruhm«⁵².

VII.

Unverdrossner / ihr steht mit
Oben an im hohen Orden;
Jhr seydt ein Fruchtbringend Glied
Durch das Tugendlob geworden.⁵³

Das zweite Beispiel einer engen Verbindung betrifft den Präzeptor Justus Georg Schottelius, der 1639 als Lehrer der herzoglichen Kinder sein Amt antrat⁵⁴. Er wurde drei Jahre später auf einer Reise Fürst Ludwigs durch Norddeutschland in Braunschweig als »Der Suchende« aufgenommen. Schottelius gilt als bedeutendster deutscher Sprachgelehrter des 17. Jahrhunderts und trug wesentlichen Anteil daran, dass Wolfenbüttel sich zu einem Zentrum der Fruchtbringenden Gesellschaft entwickelte. Er erscheint als Personifikation der programmatischen Ziele der Sozietät: als Hofmeister für das erste Ziel, sich »erbar

49 Ebd., S. 123 (<http://diglib.hab.de/drucke/166-13-eth/start.htm?image=00215>); dazu Bepler (wie Anm. 8), S. 276f.

50 Ebd., <http://diglib.hab.de/drucke/166-13-eth/start.htm?image=00038>.

51 Ebd.: <http://diglib.hab.de/drucke/166-13-eth/start.htm?image=00033> (Beginn).

52 Ebd., S. 209 – 217: <http://diglib.hab.de/drucke/166-13-eth/start.htm?image=00303> (Beginn).

53 Ebd.: <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/166-13-eth&pointer=35>.

54 In der Bestallungsurkunde Schottelius' werden explizit die Töchter erwähnt: »Er [Schottelius] soll auch vor= v. nachMittag zugewissen albereits gewöhnlichen Stunden vnser Frewlein Tochtere im schreiben, lesen vnd rechnen auch sich vben laßen [...]«. Zitiert nach Jörg Jochen Müller, *Fürstenerziehung im 17. Jahrhundert. Am Beispiel Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig und Lüneburg*, in: Albrecht Schöne (Hrsg.), *Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert*, München 1976, S. 243–260, hier S. 257. – Aus Anlass der 400. Wiederkehr seines Geburtstages ist ein Doppelheft der Wolfenbütteler Barock-Nachrichten in Vorbereitung.

nütz- und ergetzlich« zu verhalten, und als Sprachmeister für das »andere«, zweite Ziel, die reinste »art im schreiben und Reimen-dichten« anzustreben⁵⁵.

Dass Schottelius sich seiner herausragenden Rolle als Präzeptor und zugleich Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft bewusst war, findet besonderen Ausdruck in seinem 1647 erschienenen *Fruchtbringender Lustgarte*, der einen »Vorbericht An die hochlöbliche fruchtbringende Gesellschaft« enthält und den herzoglichen Kindern gewidmet ist. Schottelius plädiert mittels Andachtsdichtungen, einem allegorischen Spiel, Liedern, Sprüchen und Gelegenheitsgedichten für eine neue gesellige, höfische Kultur in deutscher Sprache. Herzogin Sophia Elisabeth widmet er ein »Trostdgedicht« anlässlich des 1639 im Alter von sechs Monaten verstorbenen jüngsten Sohnes Christian Franz, das eine Anspielung auf ihren Gesellschaftsnamen in der Tugendlichen Gesellschaft »Die Gutwillige« enthält:

Nun darum / weil man weiß / daß wer hier ist geduldig /
 Dem wolle GOTT seyn sich und seine Hülfe schuldig.
 Last seyn ein Williges / aus dem was heist man muß /
 So richtet sich nach uns der feste Himmelsfluß.
 Wir sollen unsren Sinn / wie GOTT jhn lenket / lenken /
 Was Er aus Gnaden hat geschenket / wieder schenken /
 Ein Gottergebnes Herz / und Gottergebner Sinn /
 Gibt alles / wie Gott wil / geduldig wieder hin.⁵⁶

Dass Schottelius Herzogin Sophia Elisabeth als Vorbild für »tugendhaftes«, der Sozietät gemäßes Verhalten und als versierte Kennerin deutscher Poesie und Sprache geschätzt hat, bringt er in einem deutschen Gedicht in der ihr gewidmeten *Teutschen Vers- oder Reimkunst* zum Ausdruck (s. Abbildung 4):

Weil die tugend wesentlich, und der wahren liebe blitz
 Nur im Himmel hat den sitz;
 Fleucht sie unsren erden klumpf, wird von uns nicht angeblickt
 Nur ein ebenbild uns schickt.
 Wiltu denn das Tugendbild, Hoher lieb schönsten plan
 Schauen? Schau diese Fürstinn an.

Den eindrucklichsten Beweis dieser Zusammenarbeit zwischen dem »Suchenden« und »Der Befreienden« stellt ein 1648, im Jahr des Friedensschlusses, publiziertes *Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg* dar, das anlässlich des Goslarer Separatfriedens 1642 vorgestellt worden war⁵⁷. Dass dieses Stück auch im Zeitalter der Aufklärung rezipiert und gewürdigt wurde, beweist der *Nöthige Vorrath* Johann

55 Zu Schottelius' sprachpolitischer Haltung zuletzt Andreas Herz, *Aufrichtigkeit, Vertrauen, Frieden. Eine historische Spurensuche im Umkreis der Fruchtbringenden Gesellschaft*, in: Euphorion 105 (2011), S. 317–359, hier S. 345–359.

56 Justus Georg Schottelius, *Fruchtbringender Lustgarte*, München 1967 (Reprint der Ausgabe Lüneburg 1647), S. 169 f.

57 *Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg. In gegenwart vieler Chur- und Fürstlicher auch anderer Vornehmen Personen, in dem Fürstl. Burg Saal zu Braunsweig im Jahr 1642. [...] vorgestellt [...]*. <http://diglib.hab.de/druckel/lo-6992/start.htm?image=00003>. Vgl. auch Thomas Rahn, *Exkurs: »... und speißten allorten während der Opera, in der Loge«. Erinnerung und Verdrängung der Musik in der höfischen Festbeschreibung*, in: Susanne Rode-Breymann u. Sven Limbeck (Hrsg.), *verklingend und ewig. Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800*, Wolfenbüttel 2011 (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 94), S. 141–160, hier S. 147 u. 157 f. – Eine Handschrift mit Szenen und Aufzügen aus dem *Freuden Spiel* mit Noten befindet sich im Niedersächsischen Staatsarchiv zu Wolfenbüttel: 1 Alt 22,

Christoph Gottscheds. Dort heißt es unter der Jahreszahl 1642: »New erfundenes Frewden-Spiel, genannt Friedens-Sieg, im Jahr 1642. von lauter Knaben vorgestellt, mit Kupfferstichen gezieret durch Conrad Cunov [d. i. Buno]. Braunschweig. Jst in Wolfenbüttel 1648. wieder gedruckt«. 1648 lautet der Eintrag knapp: »Neuerfundenes Freudenspiel, genannt Friedenssieg mit Kupfern. Wolfenb. 1648«. Gottsched geht wohl von einem Braunschweiger Erstdruck aus, den die Forschungsliteratur nicht bestätigt, und auch in der Vorrede wird einzig die Aufführung in Braunschweig erwähnt⁵⁸. Der *Friedens Sieg* wurde Herzogin Anna Sophia, Witwe Herzog Friedrich Ulrichs und Mitglied der Tugendlichen Gesellschaft, gewidmet, und die Verbindung zwischen den beiden fürstlichen Damen, Herzogin Sophia Elisabeth und Herzogin Anna Sophia, wird von Schottelius in der Zueignung geschickt hergestellt:

Wann dan nicht allein dieser Freuden-Aufzug E. Fürstl. Gn. samt anderen hohen Persohnen zu Ehren / und zu einer AbendLust also presentiret / sonderen auch die mannigfaltige liebliche Music dabey von einer vornehmen / hocherleuchteten und E. F. Gn. gantz wolbekanten Princessinn [Herzogin Sophia Elisabeth] selbst also angeordnet / auch alle Musicalische Stücke und Symphonien von deroselben componirt worden / als gelebe ich der gantz untertähnigen gewissen Zuversicht / daß gleich wie E. F. Gn. das / von der Tugend und wahren Vernunft deroselben in diesem FreudenSpiele zugebrachte Friedens- und Ehren-Geschenkelein / mit willigen Händen damahls angenommen / und alles andere / was in dieser Vorstellung zu demahle vorgebracht worden / mit dero gnädigen Augen angeschauet / und nicht übel gefallen lassen / also werde auch gleichfals E. F. G. das Werklein selbst / als welches seithero zum öfteren von vielen vornehmen Orten ist begehrt worden / eines wolgeneigten Anblikkes würdigen / und mit gnädig-willigen Händen in Fürstlicher Gewogenheit hiemit anzunehmen geruhen.⁵⁹

Das Freudenspiel »Teutscher art« sollte dem Niedergang der Künste und Sprachen entgegenwirken und Herzog August als »Friedensstifter« ein Denkmal setzen. Zwei herzogliche Söhne waren als Darsteller beteiligt: Anton Ulrich als »Glück« und »Henricus Auceps« und Ferdinand Albrecht als »Friede« und »Cupido«⁶⁰. Die Komödie hat in der Germanistik und Musikwissenschaft als höfisches Repräsentationstheater größte Beachtung gefunden. Auch als Schuldrama, in erzieherischer Absicht verfasst, erregte es Aufmerksamkeit. Es gelingt in diesem Prosaschauspiel Festzug, Tanz und Rollengesang zu vereinen. Von der sächsischen Typenkomödie des Operngegners Gottsched mit strengen Gattungsregeln ist Schottelius, trotz der Nähe zum Grammatiker Gottsched, weit entfernt. Besonders deutlich wird dies am Ende im

Nr. 227. Vgl. zum *Friedens Sieg* Jörg Jochen Berns, *Trionfo-Theater am Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel*, in: Berns (wie Anm. 12), S. 663–710, hier S. 673–694.

58 Johann Christoph Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst: oder Verzeichniß aller deutschen Trauer- Lust und SingSpiele, die im Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts*, Leipzig 1757, 1. Teil, S. 195f. HAB: Ln 165.

59 *Freuden Spiel* (wie Anm. 57): <http://diglib.hab.de/drucke/lo-6992/start.htm?image=00013> (Beginn).

60 Ebd.: <http://diglib.hab.de/drucke/lo-6992/start.htm?image=00029>. – Herzog Ferdinand Albrecht behielt diese Auftritte nicht in bester Erinnerung. So heißt es in seiner Lebensbeschreibung unter dem Stichwort »Aufferziehung« § 5: »Bey seiner Erziehung / gieng es auch oft sehr wunderlich und seltsam / daß Er sich wunderlichen Köpffen / so Er zu Lehrmeistern bekommen / auß kindlichem Gehorsam unterwerffen muste / absonderlich dem Suchenden [Justus Georg Schottelius] welcher Ihn allerhand Lustspiele zu spielen zwang / ehe Er kaum das ABC kunte.« Zitiert nach: *Wunderliche Begebnissen und wunderlicher Zustand In dieser wunderlichen verkebrten Welt. Meistentheils aus eigener Erfahrung und dann gottseliger / verständiger / erfahrner Leute Schrifften Wunderlich herausgesucht Durch den in der Fruchtbringenden Gesellschaft so genannten Wunderlichen im Fruchtbringen. Erster Theil*, Bevern 1678, S. 3. HAB: 265.1 Quod.



Abbildung 4: Ganzfigurporträt Herzogin Sophia Elisabeths von Braunschweig-Wolfenbüttel, Kupferstich von Conrad Buno, darunter sechs Verse von Justus Georg Schottelius. HAB: Porträtstichsammlung A 2744

»Bawrentanz«, dem Instrumentalstück Sophia Elisabeths. Als Muster komponierter Volksmusik vereinigt er die verschiedenen Stände und lässt das Freudenspiel »mit Lust und Frölichkeit«⁶¹ enden.

Die Auseinandersetzung mit Herzogin Sophia Elisabeth als Mitglied zweier Frauengesellschaften und mit der Fruchtbringenden Gesellschaft assoziierte fürstliche Dame lässt das Netzwerk aufscheinen, in dem sie sich im Verlauf ihres Lebens bewegte. In ihm hat sie nicht nur die Position einer Komponistin, Gattin Herzog Augusts und mehrfachen Mutter inne, sondern auch die einer Dichterin, Übersetzerin und Briefeschreiberin. Das 400. Jubiläum ihres Geburtstages erscheint ein angemessener Anlass, angesichts des Reichtums der ungehobenen handschriftlichen Schätze an ihrem Wirkungsort Wolfenbüttel an die Fortsetzung der vor dreißig Jahren begonnenen Aufarbeitung ihres Gesamtwerkes zu erinnern, um – im Sinne des Wahlspruchs der Tugendlichen Gesellschaft »Tugend bringt Ehre« – ihr Lebenswerk der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Anhang

Mitglieder mit Gesellschaftsnamen und -nummern und gegebenenfalls Geburtsnamen

1. Die Frauensozietäten

Im Beitrag genannte Mitglieder der Noble Académie des Loyales (AL) und der Tugendlichen Gesellschaft (TG).

- Herzogin Sophia Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel, geb. Herzogin von Mecklenburg-Güstrow (1613–1676): »L'Advançante« oder »Die Befördernde« (AL 13) und »Die Gutwillige« (TG 42b).
- Fürstin Anna von Anhalt-Bernburg, geb. Gräfin von Bentheim (1579–1624): (AL; Leiterin).
- Fürstin Sophia Eleonora von Anhalt-Bernburg, geb. Herzogin von Schleswig-Holstein-Sonderburg (1603–1675): »Die Künstliche« (TG 39).
- Fürstin Agnes von Anhalt-Dessau, geb. Landgräfin von Hessen-Kassel (1606–1650): »Die Eiferige« (TG 25).
- Fürstin Sophia von Anhalt-Köthen, geb. Gräfin zur Lippe (1599–1654): »La Serviable« oder »Die Dienstliche« (AL 12) und »Die Emsige« (TG 38).
- Herzogin Anna Sophia von Braunschweig-Wolfenbüttel, geb. Markgräfin von Brandenburg (1598 bis 1659): »Die Aufrichtige« (TG 2b).
- Prinzessin Magdalena Sibylla von Dänemark, geb. Herzogin von Sachsen (1617–1668): »Die Gütige« (TG 67).
- Herzogin Eleonora Maria von Mecklenburg-Güstrow, geb. Fürstin von Anhalt-Bernburg (1600 bis 1657): »La Constante« oder »Die Beständige« (AL 2; Nachfolgerin der Patronin Fürstin Anna) und »Die Dapfere« (TG 17).
- Herzogin Elisabeth von Mecklenburg-Güstrow, geb. Landgräfin von Hessen-Kassel (1596–1625): »La Veritable« oder »Die Wahrhaftige« (AL 9).
- Gräfin Sophia Ursula von Oldenburg-Delmenhorst, geb. Gräfin von Barby und Mühlingen (1601 bis 1642): »Die Wissende« (TG 46).

61 *Freuden Spiel* (wie Anm. 57), S. 153: <http://diglib.hab.de/drucke/lo-6992/start.htm?image=00203>.

- Kurfürstin Magdalena Sibylla von Sachsen, geb. Markgräfin von Brandenburg (1586–1659): »Die Milde« (TG 66).
- Herzogin Maria Elisabeth von Schleswig-Holstein-Gottorf, geb. Herzogin von Sachsen (1610 bis 1684): »Die Verständige« (TG 63b).
- Gräfin Anna Sophia von Schwarzburg-Rudolstadt, geb. Fürstin von Anhalt (1584–1652): »Die Getreue« (TG 1; Leiterin).

2. Die Männersozietät

Im Beitrag genannte Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft (FG)

- Johann Valentin Andreae (1586–1654): »Der Mürbe« (FG 464).
- Fürst Christian I. von Anhalt-Bernburg (1568–1630): »Der Sehnlliche« (FG 26).
- Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen (1579–1650): »Der Nährende« (FG 2; Leiter).
- Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633–1714): »Der Siegrangende« (FG 716).
- Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel (1579–1666): »Der Befreiende« (FG 227).
- Herzog Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Wolfenbüttel (1636–1687): »Der Wunderliche« (FG 842).
- Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1591–1634): »Der Dauerhafte« (FG 38).
- Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel (1627–1704): »Der Nachsinnende« (FG 754).
- Joachim von Glasenapp (1600–1667): »Der Erwachsene« (FG 451).
- Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1572–1632): »Der Wohlgenannte« (FG 80).
- Carl Gustav von Hille (1590–1647): »Der Unverdrossene« (FG 302).
- Franz Julius von dem Knesebeck (Lebensdaten unbekannt): »Der Geheime« (FG 396).
- Herzog Johann Albrecht II. von Mecklenburg-Güstrow (1590–1636): »Der Vollkommene« (FG 158).
- Herzog Adolph Wilhelm von Sachsen-Eisenach (1632–1668): »Der Edele« (FG 423).
- Justus Georg Schottelius (1612–1676): »Der Suchende« (FG 397).
- Diederich von dem Werder (1584–1657): »Der Vielgekörnnte« (FG 31).

Vermischter Stil

Reinmar Emans

Mit folgenden Worten versuchte Jean Laurent Le Cerf de la Viéville im Jahre 1704 eine Synthese zwischen den beiden Nationalstilen, die im 17. und 18. Jahrhundert das musikalische Leben dominierten und zugleich unvermittelbar schienen, da sie im jeweiligen anderen Land weitgehend auf Ablehnung stießen:

[...] geben übrigens ganz gerne zu, daß man etwas recht vollkommenes in der Music thun könnte, wenn das gelehrte und scharffsinnige Wesen der Italiäner mit dem natürlichen Geschmack der Franzosen vermischet würde.¹

Es dürfte dabei gleichgültig sein, ob die Abgrenzung der Stile mit dem Erwachen nationalistischer Gesinnung zusammenhing oder ob sich der musikalische Geschmack wirklich im jeweiligen Land so gefestigt hatte, dass an einen Austausch kaum mehr zu denken war. Viévilles Synthese-Vorschlag jedenfalls war das Resultat einer heftigen Diskussion mit François Raguenet über die Vorzüge und Nachteile der italienischen und der französischen Musik. Raguenet hatte in höchst subjektiver Weise Partei für die italienische Musik ergriffen und damit den Widerspruch der französischen Seite herausgefordert. Viéville bemühte sich in seiner Replik um größere Objektivität, indem er in viel stärkerem Maße die Aufführungsumstände und Ausbildungssituation in die Bewertung einfließen ließ. Ganz im Sinne der erst später von Johann Mattheson publizierten Synthese der Stile Viévilles hatte der Hamburger Musikschriftsteller bereits in seinem *Neu-Eröffneten Orchestre* aus dem Jahre 1713 konstatiert, die deutschen Komponisten »befleißigen« sich, »den Italiänischen und Frantzösischen Stylum zu combiniren«². Als er 1722 das Streitgespräch zwischen Raguenet und Viéville als »Musicalische Parallele« in seiner *Critica Musica* veröffentlichte, reagierte er in einer Fußnote erneut auf den Synthesevorschlag Viévilles:

Es kömmt mir immer vor / als wenn diese glückliche Mischung uns Teutschen obläge; zum wenigsten will ich von Herzen wünschen / daß meine Lands-Leute / indem sich die Italiäner und Franzosen um den Bissen zanken / ihnen beyden denselben vor dem Maul wegfishen mögen. Wenn wir unsere illustres betrachten / ist wahrlich große Hoffnung dazu.³

Und in der nachfolgenden Fußnote heißt es:

Man lasse die Franzosen bey ihrer Weise / und die Italiäner auch bey ihrem Sinne. Der Teutsche aber sey so klug / und nehme von beyden das beste vor sich.⁴

1 Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722 (Reprint Amsterdam 1964), Teil 3, S. 226: »Viéville, Die Vertheydigung der Französischen Music und Opern / wie sie / nach ihrer Art / zu loben sind: dabey die Italiänischen Fehler nicht verschwiegen werden.«

2 Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Reprint Hildesheim 1976, S. 208.

3 Mattheson (wie Anm. 1), S. 227.

4 Ebd.

In dieser Hinsicht scheint Mattheson allerdings einem Irrtum aufgesessen zu sein, denn bereits im 17. Jahrhundert gab es diese Mischung der Stile, für die sich offenbar ausgerechnet ein Italiener stark machte: Agostino Steffani. Es ist zwar bekannt, dass Steffani für seine in Hannover entstandenen Opern Ouvertüren im französischen Stil verwendete, doch wurde dieser Umstand kaum je auf die besonderen Umstände an den Welfenhöfen bezogen, der eine solche Stilmischung nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich sogar notwendig machte.

Als Georg Philipp Telemann 1740 für Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* neuerlich um eine Autobiographie gebeten wurde, wies er – gegenüber seiner ersten Autobiographie von 1718, die in Matthesons *Großer General-Bass-Schule* veröffentlicht wurde, etwas modifiziert – auf seine eigenen musikalischen Grundlagen hin:

Die Sätze von Steffani und Rosenmüller, von Corelli und Caldara erwählte ich mir hier zu Mustern, um meine künftige Kirchen- und Instrumental-Music darnach einzurichten [...]. Die zwei benachbarten Capellen [von Hildesheim aus], zu Hanover und Braunschweig, die ich bey besondern Festen, bey allen Messen, und sonst mehrmahls besuchte, gaben mir Gelegenheit, dort die frantzösische Schreibart, und hier die theatralische; bey beiden aber überhaupt die italiänische näher kennen, und unterscheiden zu lernen.⁵

Telemann beschreibt hier eine Besonderheit der Welfenhöfe, nämlich die sehr unterschiedliche Favorisierung einzelner Nationalstile auf sehr engem territorialem Raum. Die verwandtschaftlichen Beziehungen der Fürsten untereinander führten allerdings zu regen Kontakten und zu einem steten Kulturtransfer, der es erlaubte, trotz der eindeutigen Favorisierung jeweils eines Nationalstils auch den anderen zu rezipieren. Eine derart multikulturelle Ausrichtung war der ideale Nährboden für eine Vermischung der diversen Stile. Hinzu kam das allgemeine kulturpolitische Klima an den Welfenhöfen, das einer derartigen eklektizistischen Kompositionsweise massiv Vorschub geleistet haben dürfte.

Seit 1676 nämlich war der Thomasius-Schüler Gottfried Wilhelm Leibniz Hofrat und Hofbibliothekar in Hannover und ab 1691 Bibliothekar der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Es wird kein Zufall sein, dass Leibniz wesentliche Elemente des Eklektizismus aufnahm, wenngleich zunächst primär mit dem Ziel, auf diese Weise Gegensätze aufzulösen und miteinander zu versöhnen. Als Diplomat versuchte er, die Religionen zu einen, als Philosoph war ihm daran gelegen, die unterschiedlichsten Denkansätze miteinander zu verbinden. Der für ihn charakteristische Universalismus mit seiner konsequenten Ablehnung dogmatischer Einseitigkeit hat allerdings nur bedingt mit dem Eklektizismus seiner Zeit zu tun, wie Ulrich Johannes Schneider⁶ glaubhaft machen konnte. Seine eklektisch harmonisierende Tendenz, die in der Forderung nach einer *Ars combinatoria* auch in der Musik gipfelt⁷, findet sich rudimentär bereits bei Christian Thomasius und Johann Christoph Sturm. Sollten Leibniz' Grundüberzeugungen wirklich auf Religion und Philosophie beschränkt geblieben sein?

5 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister. Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Werke, Verdienste etc. erscheinen sollen* [...], Hamburg 1740 (Neudruck Berlin 1910), S. 354–369, hier S. 357.

6 Ulrich Johannes Schneider, *Leibniz und der Eklektizismus*, in: Günter Abel, Hans-Jürgen Engfer, Christoph Hubig (Hrsg.), *Neuzeitliches Denken. Festschrift für Hans Poser zum 65. Geburtstag*, Berlin 2002, S. 233–250.

7 Brief an Ehrenfried Walther von Tschirnhaus von Ende Mai 1678, in: Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Zweite Reihe: *Philosophischer Briefwechsel 2*, Berlin 2006, S. 621, Nr. 177.

In den Gesprächen mit Kurfürstin Sophie, der Gattin von Herzog Ernst August, sowie der Tochter Sophie Charlotte, die indirekt durch die umfangreiche Korrespondenz Leibniz' erschließbar sind, scheinen auch musikalische Aspekte wiederholt zur Sprache gekommen zu sein. Dies umso mehr, als nachweislich Agostino Steffani an diesen Runden teilgenommen hat und dieser zu den wenigen italienischen Musikern gehört, die in ihre Kompositionen französische Stilelemente integriert haben. Der 1654 in Castelfranco Veneto geborene Steffani war seit 1688 Kapellmeister am Hannoveraner Hof; ein Jahr später eröffnete seine Oper *Enrico Leone* das dortige Opernhaus. 1706 zum Bischof geweiht, übernahm er sowohl weltliche als auch kirchliche diplomatische Aufgaben auf höchster Ebene. Als Gesprächspartner war er überall gefragt – und es wäre doch zu merkwürdig, wenn dies in Hannover anders gewesen wäre. In seinen insgesamt neun Opern für Hannover verband er – wie könnte es nach dem Gesagten auch anders sein – die Tonsprache der venezianischen Oper mit der der Lully'schen Bühnenmusiken. Schließlich hatte er, ganz untypisch für einen Italiener seiner Zeit und deswegen ein Einzelfall, 1678/79 in Paris bei Lully studiert und dessen Stil, wie etwa die typischen Wechsel von Tutti und Trio, sehr genau gekannt. Wie genau er Lullys Schreibart nachzuahmen verstand, zeigt – als ein prominentes Beispiel – die Schluss-Chaconne aus seiner ersten Hannoveraner Oper, dem bereits erwähnten *Enrico Leone*.

Doch was macht eigentlich den italienischen bzw. den französischen Stil aus? Abgesehen von großformalen Unterschieden kommt natürlich rasch der für die französische Musik scheinbar wesentliche punktierte Rhythmus der Ouvertüre in den Blick, der allerdings in den Lexika des frühen 18. Jahrhunderts überhaupt nicht als typisch französisch thematisiert wird⁸. Auch sonst erhellen die Autoren nicht gerade das Problem, sondern bleiben eher im Vagen. Normalerweise finden sich auch später nur sehr allgemeine Äußerungen zu den Stileigentümlichkeiten der Nationen, und es mag symptomatisch sein, was etwa Heinrich Sievers in Bezug auf Steffani schreibt:

In seinem Schaffen verband Agostino Steffani die Ausdruckskraft der italienischen Melodik mit dem klaren Formensinn der Franzosen, die Schönheit harmonisch farbigen Fließens mit der Transparenz klug wägender Satzkunst.⁹

Was bitte lässt sich aus diesen schönen Worten für die verschiedenen Stile folgern? Ist die französische Melodik ohne Ausdruckskraft? Haben die Italiener keinen klaren Formensinn? In eine ganz ähnliche Kerbe schlug Bernward Lohr 2008:

Wie kaum ein anderer zeitgenössischer Komponist nutzte er [Steffani] die Chancen, in der Kombination italienischer Virtuosität und Spontaneität mit französischer Eleganz und Raffinesse einen eigenen mondänen Tonfall zu entwickeln. So besteht das musikalische Mosaik der Oper aus ungewöhnlich üppig harmonisierten Rezitativen und expressiven, kontrastreichen Monologen, die noch an Monodien Monteverdi'scher Prägung erinnern, z. T. extrem virtuoseren Arien sowie tänzerischen, am französischen Ballett orientierten *Airs*.¹⁰

Was bedeutet das? Stehen die »üppig harmonisierten Rezitative« nun für den italienischen, den französischen oder gar für den vermischten Stil? Ähnliches lässt sich zu den »extrem virtuoseren Arien« fragen. Und gibt es in der italienischen Musik keine tänzerischen Sätze? Auch bei den Diskussionen der jeweiligen

8 So etwa Bärbel Pelker, Art.: *Ouvertüre*, in: MGG2, Sachteil 7 (1997), Sp. 1242–1256, hier Sp. 1245.

9 Heinrich Sievers, *Die Musik in Hannover*, Hannover 1961. S. 54.

10 Bernward Lohr, Booklet zu Agostino Steffanis *Orlando generoso*, MDG 3091566-2, S. 19.

Nationalstile zu Beginn des 18. Jahrhunderts sucht man eindeutige Stildefinitionen vergebens, obwohl es zahlreiche eindeutige und nach Nationen unterscheidbare Stilistika geben müsste.

Sehr viel klarer hinsichtlich der Einschätzung der nationalen Eigenarten lassen sich Besetzungstopoi unterscheiden; man denke nur an die für französische Musik typischen zwei Violen oder auch an das Bläserconcertino. Auch einige Instrumente nahmen ihren Ausgang aus Frankreich, um sich erst allmählich in anderen europäischen Ländern auszubreiten. Hierzu gehört neben der Querflöte auch die Oboe, die zwischen den 1660er bis 1680er Jahren das ältere Chalumeau ablöste und historisch sehr eindeutig mit der Person Lullys zu verbinden ist. Oboen finden sich bereits in einigen Münchner Opern Steffanis; später machen alle seine für Hannover geschriebenen Opern von diesem Instrument Gebrauch. In *Enrico Leone* von 1689 ebenso wie in der im gleichen Jahr aufgeführten *La lotta d'Ercole* werden sie paarig verwendet und im Zusammenhang mit typisch französischen Sätzen genutzt.

In *La lotta d'Ercole* kommen sie allein im Ritornell einer als »Menuet« (nicht »Menuetto«) überschriebenen Aria zum Einsatz:

The image shows a page of a musical score for the aria 'Menuet'. The score is written for voice and instruments. The vocal line is in French and Italian. The instrumental parts are for two oboes (Hautb.) and two flutes (Flaut). The score includes lyrics in both languages and a note at the bottom: 'Icy on reprend le second couplet, apres les Hautb. jouent la seconde fois le Menuet, c'est tout.'

Abbildung 1: Agostino Steffani, *La lotta d'Ercole*, 2. Akt, Szene 11, London British Library R.M.23.h.14

Dass selbst eine solche Verwendung in der italienischen Oper als ungewöhnlich einzuschätzen ist, zeigen die unterschiedlichen Partiturabschriften. Nur in den beiden heute in der British Library, London aufbewahrten Abschriften (R.M.23.h.14 bzw. 15) werden Oboen vorgeschrieben; die Abschrift der Berliner Staatsbibliothek weist keine Besetzungsangaben für diesen Satz aus, so dass man eher Streicher annehmen würde, und die vierte Abschrift in der Bayerischen Staatsbibliothek aus der Sammlung von Anton Justus Thibaut besetzt hier zwei Flöten und Fagott¹¹.

Bedeutungsvoll ist der Einsatz der Oboe in den Opern Steffanis vor allem, weil dieses »französische« Blasinstrument bis dahin noch keinen Eingang in eine italienische Oper gefunden hat; bezeichnender-

¹¹ Für die Informationen zu *La lotta d'Ercole* habe ich Cinthia Pinheiro Alireti zu danken; ihre Dissertation zu dieser Oper ist unlängst erschienen: *A Performing Edition of the Opera La Lotta d'Ercole con Acheloo by Agostino Steffani (1654–1728)*, Diss. phil. Indiana University 2012.

weise finden sich die ersten Belege in Deutschland und nicht in Italien. Dort wurde die Oboe erstmalig in der 1692 entstandenen Oper *Onorio in Roma* von Carlo Francesco Pollarolo verwendet; diese ist aber ohnehin absichtsvoll den Bühnenwerken Lullys nachgestaltet, worauf schon die eingeflochtene Vaudeville in französischer Sprache in der Schlafszene verweist¹². Das Libretto zur 6. Szene des 3. Aktes – Termanzia vor dem schlafenden Onorio – beginnt wie folgt:

Hai torto Cupido
Con farmi penar ...

si volta, e vede Onorio addormentato.

Onorio dorme?
Fermerò il piede, e intenta
A lusingare il sonno
Sù le fiorite gote,
Esprimerò il mio affetto in dolci note.

1. Suivons l'aimable Paix qui nos appelle
Mille nouveaux plaisir sont avec elle
L'Amour promet icy des jours heureux,
Et sans allarmes,
Il bannit les soins fâcheux.
Que l'Amour a de charmes
Quand il vient avec les sjeux.
2. Nous fuyons le Beauté toujours severe
Les fers, que nous portons ne present guère
L'Amour promet, etc

Die damit verbundene Mehrsprachigkeit in der Oper wurde später von Telemann, der geradezu als musikalisch polyglott gelten kann, in seiner *Orpheus*-Oper gezielt im Sinne des vermischten Stils genutzt¹³. Jedenfalls wird aus dem Kontext heraus deutlich, dass die Oboe als ein genuin französisches Instrument konnotiert wurde; wohl auch genau deswegen konnte es in Italien nur zögerlich Fuß fassen. Es sollte noch bis 1698, also sechs Jahre nach Pollarolos Oper, dauern, bis mit Onofrio Penati der erste Oboist am Markusdom zu Venedig eingestellt wurde¹⁴.

Ganz anders sah die Situation an den Welfenhöfen aus. Immerhin waren in Hannover – wie einer Abrechnung der Kosten der Fürstlichen Kapelle zu entnehmen ist¹⁵ – bereits 1680 einige französische Musiker angestellt. Da diese nicht namentlich benannt werden, ist es nicht eindeutig, ob sie identisch sind mit den 1688 in einer Liste angeführten Musikern, von denen nach Heinrich Sievers einige (Acroux, Bacrox?, Babel, La Croix) mutmaßlich Oboisten waren¹⁶. Da die Angaben von Sievers in mancherlei Hin-

¹² Vgl. <http://daten.digitale-sammlungen.de/-db/0004/bsb00048568/images/index.html?id=00048568&fip=193.174.98.30&no=&seite=55> (letzter Zugriff 23. 9. 2012).

¹³ Siehe hierzu Reinmar Emans, *Die Welfenhöfe als Impulsgeber? Deutschland und der vermischte Geschmack in der Musik*, in: Kazuhiko Tamura u. a. (Hrsg.), *Schauplatz der Verwandlungen. Variationen über Inszenierung und Hybridität*, München 2011, S. 172–184.

¹⁴ Vgl. Alfredo Bernardini, *The Oboe in the Venetian Republic, 1692–1797*, in: EM 16, Nr. 3 (1988), S. 372–387, sowie Reinmar Emans, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig, 1650–1708*, Teil 2, in: KmJb 66 (1982), S. 65–81.

¹⁵ Niedersächsisches Landesarchiv Hannover, Sig. Cal Br. 22 Nr. 1080, Dok 31–32. Sievers (wie Anm. 9), S. 129–166) gibt hingegen als Zeitpunkt der Einstellung 1681 an (vgl. S. 129, Fußnote 1).

¹⁶ Sievers (wie Anm. 9), S. 129, 130 und 146.

sicht ungenau und unvollständig sind, bleibt fraglich, welches Dokument er herangezogen haben könnte. Zu vermuten steht, dass ihm eine freilich undatierte Liste mit französischen Musikern vorlag¹⁷. Hier werden immerhin vier Musiker als Oboisten bezeichnet:

Wie die nunmehr abgetretenen dreÿ Hobois, alß die beyden Denoyers und deloyes¹⁸ noch wirklich in diensten gestanden haben diese dreÿ und Maillart, wochentl: auff einen diener, 1 Thaler Kostgeld genossen [...].

Ob dieses Dokument allerdings wirklich auf den Zeitraum um 1689 (*Enrico Leone*) beziehbar ist, bleibt fraglich, wenngleich möglich. Die für das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt *Musikorganisation an den Welfenhöfen. Eigenständige Entwicklungen und wechselseitige Beeinflussung zwischen 1600 und 1750* vorgesehene Archivrecherche wird hoffentlich zu diesem Problemkreis noch Neuerkenntnisse vorlegen können. Da sich die Welfenhöfe bei größeren Aufführungen nachweislich gegenseitig mit ihren Musikern aushalfen, wäre es aber auch denkbar, dass die in Steffanis Opern erforderlichen Oboisten aus dem Orchester des Celler Hofes stammen, in dem in der Zeit von 1666 bis 1705 fast durchgängig sieben Oboisten angestellt waren. Am Wolfenbütteler Hof hingegen ist vor 1709 kein fest angestellter Oboist in den Akten verzeichnet.

Unter diesen Prämissen soll abschließend eine Szene aus Steffanis vierter Oper für Hannover, *Orlando generoso* von 1691, etwas genauer vorgestellt werden (vgl. den Beginn der Oper in Abbildung 2)¹⁹.



Abbildung 2

¹⁷ Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover, Sig. Cal. Br. 22, Nr. 1071, pag. 14.

¹⁸ Theodor W. Werner (*Dreihundert Jahre von der Hofkapelle zum Opernhausorchester, 1636–1936. Festschrift aus Anlass des 300jährigen Bestehens des hannoverschen Orchesters im Auftrage des Oberbürgermeisters*, Hannover 1937) liest »Deloges«.

Abgesehen davon, dass die Entrée zum 2. Akt alle Merkmale französischer Musik aufweist, zumal auch hier (wie aus der zweiten Partiturseite durch Besetzungsbeischriften hervorgeht) Oboen besetzt sind, fällt eine Szene auf, die in mancherlei Hinsicht für die Zeit absolut ungewöhnlich, ja geradezu ungeheuerlich ist (und eigentlich erst 17 Jahre später in der ursprünglichen Fassung von Händels *Agrippina* ein Pendant findet)²⁰. Sie steht zu Beginn des 2. Aktes und ist viergeteilt, in sich aber gleichwohl geschlossen. Die Szene beginnt mit der Aria Angelicas »Se t'ecclisi ò bella face« mit obligater Violine und »Baßon«²¹ (Abbildung 3–7).

Man wird nicht fehlgehen, diese Aria als typisch italienisch zu bezeichnen, die mit ihrem Hang zum Lamentosen den Zuhörer bewegen soll. Ebenfalls typisch ist die Besetzung mit einer obligaten Violine.

Der Aria Angelicas folgt ein Rezitativ Orlandos. Anschließend nimmt Steffani mit der Aria Ruggieros »Vive stelle à me splendete« die Musik Angelicas quasi als *seconda strofa* wieder auf, allerdings mit geänderter Instrumentation: Aus der Violine wird die Oboe, aus dem Fagott die »Basse de Viol.« (Abbildung 8–12)

Abbildung 3

19 Alle nachfolgenden Notenbeispiele entstammen einer Partiturabschrift der Stadtbibliothek Hannover. Für die freundliche Genehmigung des Abdrucks habe ich zu danken. Dass die Instrumentierung nicht etwa eine Eigenart dieser Abschrift darstellt, belegt der 1699 bei Johann Wiedemeyer in Lübeck erfolgte Druck *Die außerlesensten Und vornehmsten ARIEN Aus der OPERA ROLAND mit unterschiedlichen Instrumenten. Wie sie vorgestellt Auff dem Hamburgischen Schau=Platz*. Der Stimmensatz zu dieser Arie entspricht völlig der Instrumentenzuordnung der Hannoveraner Partitur.

20 Merkwürdigerweise geht Ann Candace Marles in ihrer Dissertation *Music and drama in the Hannover Operas of Agostino Steffani (1654–1728)*, Yale University 1991, weder auf diese Szene ein noch auf die Besonderheiten des vermischten Stils in Steffanis Opern.

21 In *Die außerlesensten [...]* (wie. Anm. 19) wird das Fagott in seiner italienisierten Form »Bassono« verwendet.



Abbildung 4

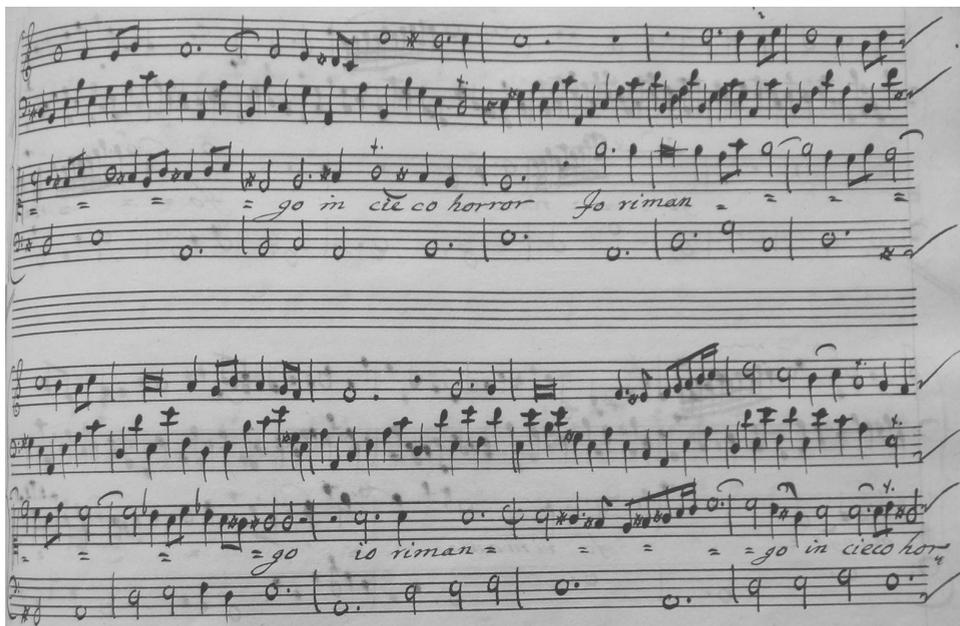


Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7

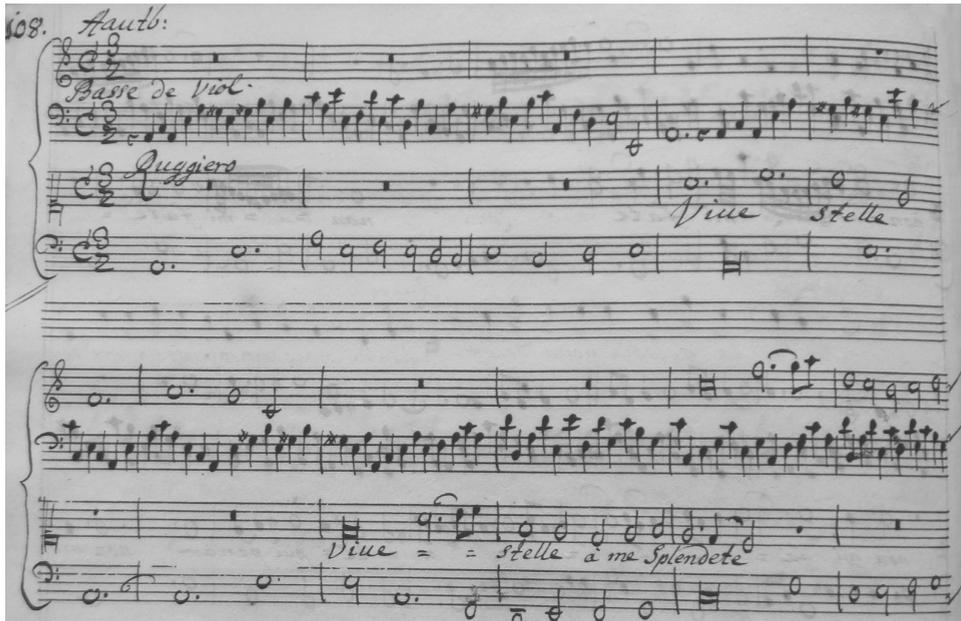


Abbildung 8



Abbildung 9

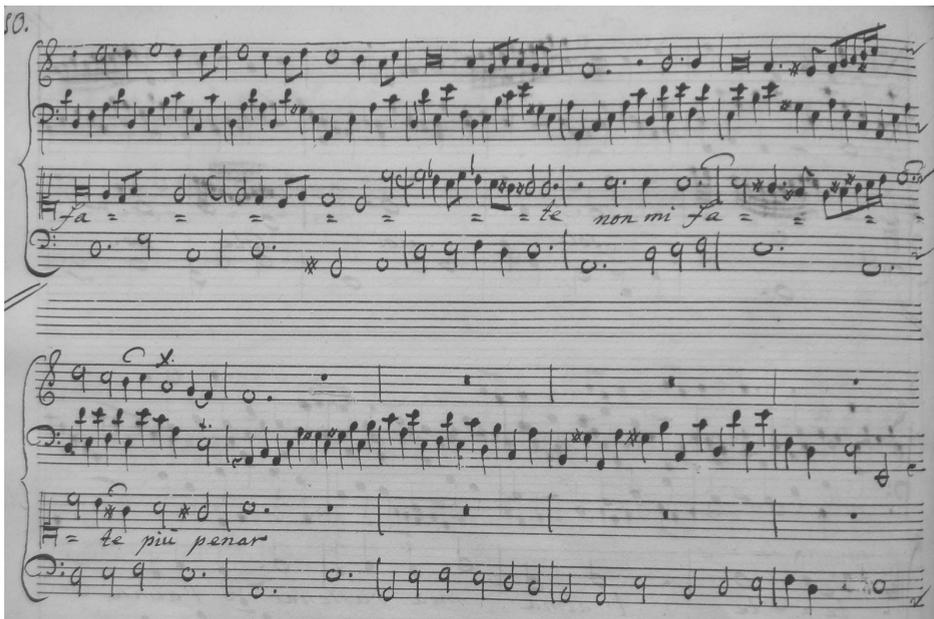


Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12

Allein durch diesen Instrumentenwechsel kommt damit eine genuin französische (Klang)-Note ins Spiel²². Diese Aria kulminiert anschließend sogar noch in einem Duett Angelicas und Ruggieros (Abbildung 13–17)), bei dem alle zuvor genutzten obligaten Instrumente für einen dichten, »gearbeiteten« Satz sorgen.

Es scheint legitim, in dieser Abfolge Merkmale der drei Nationalstile zu sehen. Der pathetischen, aber instrumental unauffälligen ersten Aria, die für den italienischen Stil stehen mag, wird die Aria Ruggieros mit der obligaten Oboe, einem zu dieser Zeit ausschließlich französisch konnotierten Instrument, gegenübergestellt. Das Duett repräsentiert dann den »gearbeiteten« Stil der Deutschen, der sich, wie Mattheson gefordert hat, sowohl der italienischen als auch der französischen Elemente bedienen soll.

Es deutet mithin vieles darauf hin, dass bislang die Bedeutung Agostino Steffanis für die Entwicklung des vermischten Stils nicht angemessen eingeschätzt wurde. Dass die Bestrebungen, italienischen mit französischem Stil zu mischen und gleichzeitig auch Idiomatiken des noch sehr viel schwieriger zu fassenden deutschen Stils einzubringen, im Umfeld der Welfenhöfe stattfanden, erscheint folgerichtig. Denn schließlich wurden genau dort die eklektisch harmonisierenden Tendenzen von Leibniz protegiert und philosophisch begründet. Und letztlich mussten sich auch die verwandtschaftlichen Höfe stets einigen, um ihre eigene Position nicht zu schwächen.

²² Dass es in Lullys *Roland* (Orlando) einen Monolog in c-Moll »Ah quel tourment« gibt, der »mit einer Oboenpastorale konfrontiert wird« (Herbert Schneider, Art.: *Lully*. 1. *Jean-Baptiste*, in: MGG2, Personenteil 11 [2004], Sp. 587 bis 605, hier Sp. 594) mag Zufall sein; es wäre aber auch denkbar, dass Steffani hier seine Anregung bekommen hat.

Viol.
Basson
Hautb.
Basse de viol.
Angelica:
Ruggiero
Vive stelle Vive
Vive stelle
Vive = stelle a me splendete

Abbildung 13

114
stelle a me splendete = non = mi fate non
non = mi fate = non = mi

Abbildung 14

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score consists of ten staves. The first four staves are instrumental. The fifth and sixth staves contain the vocal line with lyrics: "te non mi fa = te = piu penar." The seventh staff is a piano accompaniment marked "Orlando" with lyrics: "Fia meglio dir al Re questi accidenti ei scopira' la uerita' secreta." The eighth and ninth staves are instrumental. The tenth staff is a final instrumental line.

Abbildung 17

Die Wolfenbütteler Anfänge der Sammlung Georg Österreich

Konrad Küster

Vokalmusik aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, aus protestantischer Perspektive betrachtet, blieb vor allem durch zwei Sammlungen erhalten, die äußerlich eher eine nordeuropäische Perspektive zeigen als eine, die in den mitteleuropäischen Kernlanden der Reformation beheimatet ist. Neben der Sammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben gilt dies für die Notenbestände, die sein jüngerer Gottorfer Amtskollege Georg Österreich im Laufe seines Lebens offenkundig als Privatsammlung anlegte¹ und die den Grundstock der späteren Sammlung Bokemeyer bildeten. Während Düben jedoch das zeitgleiche Musikgeschehen spiegelt, umfasst die Sammlung Österreich dezidiert auch retrospektive Teile: Manche der Werke, die er abschrieb, sind entstanden, als er noch Kind war². Folglich interessierte sich Österreich nicht nur für ein aktuelles Musikgeschehen (wie sich dies für Düben ausgehend vom Großteil seiner Quellen sagen lässt), sondern gezielt auch für Werke, die bereits eine Generation alt waren. Unklar ist, welche Motivation sich damit verband: in einem Zeitalter, in dem ein solcher Generationensschritt eher dazu führte, Noten zu makulieren und als Altpapier weiter zu nutzen³.

So sind die Sammlungen Düben und Österreich einander nicht nur benachbart, sondern sie überlappen sich auch⁴. Und so sehr beide Sammlungen Hauptquellen für unsere Kenntnis protestantischer Musik der so genannten Vor-Bach-Zeit im mitteleutschen Raum sind, wäre es fatal anzunehmen, die Bestände dokumentierten »brav« eine gleichsam unantastbare Autorität mitteleutschen Musizierens; vielmehr haben beide Kapellmeister die betreffenden Werke ihren Aufführungsbedingungen angepasst, teils sogar radikal⁵. Im Hinblick auf Georg Österreich wird somit deutlich, wie wichtig ein umfassender

1 Also auch über die Gottorfer Zeit hinausgehend, die 1689 ansetzte und faktisch um 1702/04 endete. Grundlegend für die Arbeit ist Harald Kümmerlings *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel u. a. 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18). Im Folgenden werden seine Werknummerierungen als »Bok« zitiert, seine Wasserzeichennummern als »Wz.«. Zu weiteren Details vgl. Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der »Sammlung Bokemeyer«*, in: SJB 20 (1998), S. 59–76; zur Düben-Sammlung im Überblick Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 95–116.

2 Zum Beispiel starb Adam Krieger 1666 in Dresden; in der Sammlung Österreich / Bokemeyer sind zwei Werke von ihm überliefert (Bok 512 und 513).

3 Georg Nicolaus Nissen, *Biographie W.A. Mozart's*, Leipzig 1828 (Nachdruck Hildesheim u. New York 1972), drittes Motto auf S. 1: »Nur Jener, dessen Tonwerke schon nach vierzig Jahren, statt zu veralten, gleichfalls immer mehr noch entzücken werden, möge mit Mozart um den Vorrang rechten.« Dies beschreibt die älteren Vorstellungen der »Halbwertszeit« von Musik offensichtlich umfassend, denn in einem solchen Abstand zum Tod des jeweiligen Komponisten kam es typischerweise zu Makulierungen.

4 Konrad Küster, *Gottorf und sein unerschlossenes musikhistorisches Potential*, in: Jb. der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Neue Folge 11 (2007/08), S. 19–37, hier S. 23.

5 Verwiesen sei etwa auf Bok 142 (Dietrich Becker): Österreichs Anteile am Manuskript sind die Stimmen Violine II und III, Viola und Fagott; sie erweitern einen (originalen) Stimmenbestand, der sich aus Violine (I), Sopran, Bass und

Neuzugang zu seiner Sammlung ist, erneut ähnlich weitgehend wie der, den Harald Kümmerling bei seiner Katalogisierung vor 1970 verfolgte. Nur wenn Sammlungssegmente klar voneinander trennbar sind und die zugrunde liegenden Sammel-Interessen herausgearbeitet werden können, wird man ermessen können, ob Österreich ein zuverlässiger Zeuge in der Überlieferung fremder Werke war.

Georg Österreich: Anfänge als Musiker

1664 in Magdeburg geboren, zeigt Österreich schon in seiner Ausbildungszeit eine fast verwirrende Mobilität⁶. Im Alter von 14 Jahren kam er auf die Leipziger Thomasschule, wechselte nach nur zwei Jahren (1680) nach Hamburg, wo er (anscheinend primär) in der Ratskapelle als Altist tätig war und (demnach sekundär) das Johanneum besuchte. Drei Jahre später war er wieder in Leipzig, und zwar zum Studium an der Universität (im Wintersemester 1683/84⁷). Der Aufenthalt dort kann aber nur von kürzester Dauer gewesen sein, denn anschließend war Österreich erneut für drei Jahre in Hamburg tätig – nun dezidiert in der Ratskapelle, und zwar als Tenorist, daneben an der Hamburger Oper –, bis er 1686 (als 22-jähriger) Hofsänger in Wolfenbüttel wurde. Nach weiteren drei Jahren installierte ihn Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf als Hofkapellmeister. Diesen Posten behielt er anscheinend de jure zeitlebens, de facto allerdings kaum länger als bis 1704: Aus diesem Jahr stammen Österreichs letzte datierte Kompositionen für das Gottorfer Hofleben, das kurz zuvor als Folge des Nordischen Krieges zum Erliegen gekommen war. Schon zuvor hatte Österreich kurzzeitig einen anderen Hofkapellmeister-Posten inne, um 1695 in Coburg.

Mit diesen Daten muss zwangsläufig der Rahmen für die Entwicklung der Notensammlung umrissen sein. Wie aber gestalteten sich die Anfangsbedingungen? Wann überhaupt wurde die Grundlage dafür gebildet, was die Kirchenmusik jener »Vor-Bach-Zeit« so ideal zu spiegeln scheint?

Wasserzeichen und Schriftformen: Zur Methode

Als Kümmerling die Sammlung Bokemeyer erfasste, differenzierte er Schriftformen Österreichs nach acht Entwicklungsstadien, die er – als chronologische Ordnung aufgefasst – von »Öa« bis »Öh« benannte. Dies ist eine wertvolle Starthilfe zur Gliederung der Bestände, aber keine absolute Leitlinie: Da sich Schrift ununterbrochen fortentwickelt, lässt dieser Prozess sich nicht in Einzelabschnitte aufteilen; mit größerer Ruhe geschrieben, mag ein Schriftstadium »Öa« auch später noch durchschimmern, ebenso wie in etwas späterer Zeit (Phase »Öb«) etwa bei höherem Schreibtempo ein Bild antizipiert erscheinen kann, das eher der Phase »Öc« zuzuordnen wäre. Insofern lassen sich die Ergebnisse von Schriftuntersuchungen nicht absolut setzen.

Continuo zusammensetzte. Zur Erweiterung von Kaspar Försters *Congregantes Philistei* durch Österreich vgl. Bok 327 und 329 sowie die Quelle Dübens – die eine stärker differenzierte Continuo-Gruppe aufweist (S-Uu, vmhs 54:7). In zahlreichen Fällen ist analog erkennbar, dass sowohl Österreich als auch Düben im Bereich des Streicher-Binnensatzes Violastimmen hinzufügten oder die Continuo-Gruppe umstrukturierten.

⁶ Biographische Angaben nach dem vermutlich auf einer autobiographischen Skizze beruhenden Artikel in: WaltherL, S. 449–451.

⁷ Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig: 1559–1809*, Bd. 2: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1634 bis zum Sommersemester 1709*, Leipzig 1909, S. 321.

Also muss für sie ein Korrektiv eingeführt werden. Ein solches waren für Kümmerling Signaturenfolgen, die er auf den Partituren feststellte; doch wie schon Peter Wollny gezeigt hat, lassen sie sich nicht in der von Kümmerling vorgeschlagenen Weise chronologisch verwerten⁸. Noch wichtiger ist also eine Differenzierung der verwendeten Papiere und der in ihnen erkennbaren Wasserzeichen. Hier ergibt sich ein zweites Referenzsystem⁹: Erst wenn die beiden philologischen Informationsansätze (Schrift- und Wasserzeichenformen) umfassend miteinander zusammengefügt sind, lassen sich tragfähige Erkenntnisse zur Geschichte der Sammlung gewinnen. Manche Quellen lassen sich sogar chronologisch noch näher bestimmen, auch für die Frühzeit: Einige der Wasserzeichen enthalten ein Datum (1685/88), ebenso wie Österreich einige seiner Manuskripte mit Kompositionsdaten versehen hat (1687/88) – die allerdings nicht völlig zuverlässig sind¹⁰.

Wie schon von Wollny gezeigt, erschließen die Schriftstadien »Öa« und »Öb« Einstiegsinformationen über Österreichs Anfänge als Musiksammler¹¹. Doch die Arbeitsbasis ist zu erweitern, weil die schriftkundlichen Kriterien um die papierkundlichen ergänzt werden müssen. Denn die Papiere, in deren Beschriftung sich diese beiden Stadien der Entwicklung Österreichs spiegeln, kommen in weiteren Quellen der Sammlung nochmals vor – in solchen, die Kümmerling wegen der Schriftformen erst einer etwas späteren Zeit zugeordnet hat. So muss eine zweite, umgekehrte Überprüfung ansetzen: Quellen, die den verwendeten Papieren zufolge der Öa/Öb-Gruppe angehören müssten, aber in jüngeren Schriftformen gehalten zu sein scheinen, sind nochmals daraufhin zu untersuchen, ob wirklich die Schriftzuordnung für die Altersbestimmung ausschlaggebend ist. Für die meisten dieser Grenzfälle hat Kümmerling das Schriftstadium als »Öc« benannt, also die nächstfolgende Stufe; somit spricht zunächst nichts dagegen, diese Quellen, die scheinbar erst auf die anschließende Zeit voraus weisen, bereits derselben zuzuordnen, die ansonsten durch die Schriftstadien Öa und Öb gekennzeichnet ist¹².

Tabelle 1: Quellen auf Papieren der Papiermühle Langelsheim (Wz. Nr. 327–330)

Schrift	Wz.	Nr.	Komponist	weitere Papiere in derselben Quelle (Wz.-Nr.)
Öb	329	198	Cavalli	
Öb	328	271	Beer	
Öa	328, 330	462	Gianettini	auch 334 (Titel)
Öa	328	536	Krieger JP	
Öb	329	592	Legrenzi	

8 So sind manche Werke, die Kümmerling aufgrund der Signaturenfolgen der Gottorfer Zeit Österreichs zuordnet, nachweislich erst deutlich später entstanden (vgl. Wollny, wie Anm. 1, S. 63; ferner ebd. S. 65 die Argumentation, die Wollny mit Hilfe der frühen Schriftstadien führt).

9 Auch dieses kann auf Kümmerlings Materialaufnahme aufbauen. Zur deren Auswertung im Hinblick auf sächsische und einige weitere Quellen vgl. Wollny (wie Anm. 1), S. 66 f.

10 Wie bereits Kümmerling (vgl. Anm. 1, S. 63) berichtet, ersetzt die Datierung zu *Laetatus sum* (Bok 662), die »Comp. Mense Decemb: A 1687« lautet und somit über jeden Zweifel erhaben zu sein scheint, eine Datierung »Jan. 1688«. Wenn eine jüngere Datierung durch eine ältere ersetzt wird, ist in jedem Fall ein Abstand zwischen Komposition und Enddatierung anzunehmen. Über die Gründe von Datierung und Umdatierung könnte nur spekuliert werden.

11 Wollny (wie Anm. 1, S. 65) ermittelte 35 Werke; teils blieben Manuskripte unberücksichtigt, die Kümmerling den Schreiberphasen Öa und Öb zugewiesen hat, teils ist die Quellenbasis noch zu erweitern (s. im Folgenden).

12 Echte Probleme ergeben sich lediglich für eine Komposition von Ruggero Fedeli (Bok 1249b), deren Schreiber (»1a«) ansonsten gleichfalls erst in einem späteren Sammlungs-Zusammenhang hervortritt; vgl. zu diesem Schreiber bereits Wollny (wie Anm. 1), S. 64. Dieses Stück wird in Tabelle 3 in die letzte Gruppe eingereiht.

Schrift	Wz.	Nr.	Komponist	weitere Papiere in derselben Quelle (Wz.-Nr.)
Öa	328, 330	662	Österreich	
Öb	328, 330	663	Österreich	341 (Titel)
Öa	327, 329	681	Österreich	
Öa	329	788	Rosenmüller	
Öa	328	789	Rosenmüller	
Öb	329	818	Rosenmüller	
14	328, 329	857	Rosenmüller	333 [<i>Sammlung Franciscus Günther, Braunschweig</i>]
Öb	329	877	Rosenmüller	
Öa	328, 329	888	Rosenmüller	116
Öa	327	892	Rosenmüller	

Folgefragen: weitere Quellen mit Nachbar-Papieren der Langelsheim-Gruppe

Öa	334	904	Sartorio	keine
Öa	334	905	Sartorio	keine
Öb	341	777	»R., J.«	keine
Öb	341	882	Rosenmüller	keine
Öb	341	909	Sartorio	keine
Öb	341	1016	Theile	keine

Das Verfahren sei kurz erläutert an einer Quellengruppe, die das Wasserzeichen der Papiermühle in Langelsheim bei Goslar zeigt (vgl. Tabelle 1).

Langelsheimer Papiere benutzte auch Kümmerlings Schreiber 14, der Braunschweiger Martineums-Kantor Franz Günther, und zwar offenkundig für seine eigenen Zwecke; erst später wurden seine Bestände mit der Sammlung Österreich / Bokemeyer verbunden¹³. Das eine Stück, das dieser Quellengruppe zuzuordnen ist, bleibt in der weiteren Betrachtung Österreichs folglich außer Betracht.

Auf den Papieren mit diesen Wasserzeichen, die Kümmerling als »327–330« nummerierte, findet sich eine weitgehend homogene Quellengruppe mit Österreichs frühen Schriftstadien Öa und Öb. In dreien dieser Quellen kommen jedoch auch Papiere anderer Provenienz vor, unter anderem als Titelumschlag (vgl. in Tabelle 1 die Spalte rechts außen); diese Papiertypen wiederum tauchen auch in einzelnen weiteren Quellen auf. Folglich muss man diese (sechs weitere Manuskripte) in das zu diskutierende Korpus einbeziehen. Von ihnen aus öffnet sich die Quellengruppe nicht weiter, so dass erneut Folgefragen zu diskutieren wären; sie runden die umrissene Quellengruppe nur ab. Mit ihnen ist sie also komplett und kann als abgeschlossenes Ganzes betrachtet werden.

Ähnlich funktioniert dies mit einem anderen regionalen Papier, das aus Appenrode stammt, am südlichen Harzfuß zwischen Ellrich und Nordhausen gelegen (vgl. Tabelle 2).

Auch dieses Papier stand in jener Zeit natürlich nicht nur Österreich zur Verfügung; in diesem Fall findet es sich auch in Manuskripten des Halberstädter Stadtmusikers Johann Georg Carl, dessen Noten später ebenfalls in die Sammlung Bokemeyer eingingen¹⁴.

13 Kümmerling (wie Anm. 1), S. 65 (Anm. zu Bok 857). Zu Günther, im Amt von 1677 bis zu seinem Tod 1703, vgl. Werner Greve, »*Musicam habe ich allezeit lieb gehabt*«: *Leben und Wirken Braunschweiger Organisten, Spielleute und Kantoren an der Altstadt-Kirche St. Martini in Braunschweig 1500–1800. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Braunschweigs*, Braunschweig 1985, S. 80. Es ist nicht damit zu rechnen, dass der Erstbesitzer sich zu Lebzeiten von diesen Noten trennte, so dass sie erst nach 1703 Teil der Sammlung Österreich / Bokemeyer geworden sein können.

14 Wollny (wie Anm. 1), S. 70. Das Manuskript ist 1692 datiert; vgl. Kümmerling (wie Anm. 1), S. 61, zu Bok 197.

Tabelle 2: Quellen auf Papieren der Papiermühle Appenrode (Wz. Nr. 286/287)

Schrift	Wz.	Nr.	Komponist	weitere Papiere in derselben Quelle (Wz.-Nr.)
72	286, 287	197	Carl, J. G.	[<i>Sammlung Johann Georg Carl, Halberstadt</i>]
Öb	286, 287	325	Foggia	
Öc	287	799	Rosenmüller	auch 117 (nur in 799)
Öb	286, 287	854	Rosenmüller	
Öb	286	860	Rosenmüller	
Öb	286, 287	869	Rosenmüller	
Öb	287	876	Rosenmüller	

Es scheint, dass die Appenrode-Gruppe etwas jünger ist als die Langelsheim-Gruppe; Öa-Schriftformen kommen hier nicht vor. Die Betrachtung greift jedoch auch auf ein Werk Rosenmüllers aus, das nach den Schriftuntersuchungen Kümmerlings erst der Phase Öc zuzuordnen wäre. Die Vorstellung, Österreich habe 1689, nach seinem Weggang aus Wolfenbüttel, größere Bestände Appenroder Papiere nach Schleswig mitgenommen und genau auf einem von ihnen (also nicht auf regional verfügbarem) ein Werk Rosenmüllers kopiert, wirkt allerdings nicht sehr wahrscheinlich. Selbst wenn Österreich dort also noch ältere Restpapiere verwendete, sagt dieses Dokument eher etwas über seine Wolfenbütteler Schreibinteressen aus (in denen Rosenmüller im Fokus stand).

Dass auf diese Weise eine vollständig übersichtliche Quellengruppe entsteht, mag systembedingt wirken, wie ein Zirkelschluss: so, als seien die philologischen Kriterien so lange relativiert worden, bis sie ein gewünschtes Profil annähmen. Berücksichtigt werden muss aber, dass, wie dargelegt, im gegebenen Zusammenhang die Schriftkriterien das schwächste Glied der Argumentationskette sind; so übersichtlich und handlich sie auch wirken, vermitteln sie nur graduell fassbare und nur unscharf abgrenzbare Kriterien. Für chronologisch relevante Untersuchungen haben sie in jedem Fall weniger Aussagekraft als Klartext-Datierungen und Wasserzeichen. Auch diesen beiden Kriterien haften charakteristische Unschärfe-Faktoren an: »Alte« Papiere können auch noch deutlich später genutzt, Datierungen mitkopiert oder aus dem Gedächtnis nachgetragen worden sein. Insofern ist es geradezu unvermeidlich, die Informationsansätze aufeinander abzustimmen – ohnehin im Sinne einer Hypothese: Nur dann, wenn möglichst viele Kriterien schlüssig zusammenpassen, lässt sich von validen Ergebnissen sprechen.

Unter diesen Bedingungen können nun 69 erhaltene Quellen als Österreichs Bestände aus Vor-Gottorfer Zeit (bis 1689) gelten, rund doppelt so viele wie bisher. Die Ergebnisse lassen sich folgendermaßen strukturieren:

- Keine der Quellen lässt erkennen, dass Österreich in dieser Frühzeit Schreiberdienste anderer in Anspruch nahm, um die Notensammlung anwachsen zu lassen; die einschlägigen Papiere wurden in dieser Zeit nur von ihm selbst beschriftet¹⁵. Dass dieses älteste Quellenkorpus bereits durch Erbstücke aus der Musizierpraxis von Kollegen erweitert wurde, ist nicht zu erkennen.
- Zur Verwendung kamen Papiere unterschiedlicher Provenienz. Neben solchen aus der Harzregion handelt es sich auch um solche aus Sachsen (Kur-Schwerter) und den Niederlanden (Amsterdamer

Carl ist noch 1700 nachweisbar und dürfte seine Noten – ähnlich Günther – damals noch besessen haben. Zu Carl ansonsten: Hans-Joachim Schulze, *Besitzstand und Vermögensverhältnisse von Leipziger Ratsmusikern zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, in: Beiträge zur Bachforschung 4 (1985), S. 33–46, hier S. 34.

¹⁵ Diese verklausulierte Formulierung ist notwendig, weil, wie erwähnt, genau diese Papiere nochmals an anderer Stelle der Sammlung Österreich / Bokemeyer vorkommen, aber nicht zum originären Wolfenbütteler Bestand Österreichs bis 1689 gehören: Manuskripte der Sammlungen Günther (Braunschweig) und Carl (Halberstadt).

Stadtwappen, Freiheitslöwe). Folglich müssen die Quellen von Österreich an unterschiedlichen »Arbeitsplätzen« geschrieben worden sein.

Österreichs Notensammlung bis zum Wechsel nach Gottorf 1689

Die Quellen zeigen ferner ziemlich genau, was Österreich gesammelt hat, und es ergibt sich ein klar übersichtliches Repertoire (vgl. Tabelle 3 im Anhang):

1. Zu den ältesten Manuskripten in Österreichs Sammlung gehören offensichtlich drei Werke des Hamburger Kantors Joachim Gerstenbüttel¹⁶; sie zeigen unbestritten das früheste nachweisbare Schriftstadium Österreichs und sind auf niederländischem Papier geschrieben, folglich wohl nicht in der Harzregion (wo regionales Papier zur Verfügung stand), sondern in Hamburg, als er dort um 1683/86 in der Ratskapelle wirkte. Ebenfalls auf niederländischem Papier (im Schriftstadium Öa) notiert sind je eine Komposition Pohles und Strattners (Bok 757, 1085); für die letztere Komposition wurde außerdem ein Schellenkappen-Papier benutzt, das ferner für die Öa-Abschrift der »Missa paschalis« von Span (Bok 931) Verwendung fand. Auf diese Weise ist eine homogene »Hamburger« Gruppe entstanden, die sich jedoch noch geringfügig erweitern lässt (s. unten, Punkt 8).
2. Die Tätigkeit am Wolfenbütteler Hof spiegelt sich einerseits in einem (einzigem!) Werk seines Lehrers Johann Theile, das sich diesem Quellenkomplex zuordnen lässt¹⁷. Dominant ist hingegen die Gruppe der Werke von Theiles Vorgänger im Hofkapellmeisteramt, Johann Rosenmüller. Zusätzlich zu den 18 Werken, die bereits Wollny diskutiert hat¹⁸, müssen aufgrund des Papierbefundes noch 16 weitere dieser Gruppe zugerechnet werden.
3. Wie ebenfalls von Wollny bereits angedeutet, öffnete sich für Österreich von Wolfenbüttel aus auch der Blick auf die (katholische) Hofmusik Johann Friedrichs von Braunschweig-Lüneburg in Hannover¹⁹. Allerdings stammt noch keine der Österreich-Quellen mit Musik von Nicolaus Adam Strungk (seit 1665 am Hannoveraner Hof) aus dieser Zeit, dafür aber wohl nicht nur eine Komposition des »Kapellmeisters von Haus aus«, Antonio Gianettini, sondern vier.
4. Österreich verfolgte mehrere musikalische Ziele nebeneinander. Manche der 69 Werke lassen ein Interesse an kleinen Standard-Besetzungen erkennen²⁰, die Österreich quasi direkt als Sänger in Erscheinung treten lassen. Teils handelt es sich aber um Werke mit ausgesprochen großem Besetzungsumfang²¹ – darunter also auch solche, die Österreich als Aspiranten einer wirkungsvollen Kapellmeisterstelle ausweisen. 14 dieser Kompositionen haben deutschen Text, eine einen italienischen; somit dominiert das Lateinische.

16 Neben den schon von Wollny (wie Anm. 1, S. 65) genannten Nummern Bok 441 und 443 auch Bok 447 (sogar wie die beiden anderen von Kümmerling als »Öa«-Quelle bezeichnet).

17 *Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz*; Bok 1016.

18 Wollny (wie Anm. 1), S. 65, 68 f.

19 Wollny (wie Anm. 1), S. 65, 68.

20 1–2 Singstimmen nur mit Generalbass: 13 Kompositionen; 1–3 Singstimmen mit zwei Violinen und Generalbass: 14 Werke.

21 Eine Singstimme und mindestens vier Instrumente: sieben Werke; weitere 22 Kompositionen mit mindestens achtstimmiger Besetzung, von denen mindestens vier Stimmen instrumental besetzt sind. Auf diese Werke kann die Vermutung Wollnys (wie Anm. 1, S. 66), der Bestand stehe »wohl mit seiner [Österreichs] Anstellung als Tenorist in der Wolfenbütteler Hofkapelle in Verbindung«, in dieser eng gefassten Formulierung nicht zutreffen.

5. Sieben der elf deutschsprachigen Kompositionen, die Österreich in dieser Zeit als Werke anderer abgeschrieben hat, dürfte er bereits 1686 nach Wolfenbüttel mitgebracht haben, dazu eine Messe. Folglich veränderten sich mit seinem Umzug auch die Interessenlagen: weg vom Deutschsprachigen zum Lateinischen.

6. Österreich selbst sind dieser Frühzeit drei Werke zuzuordnen²², so dass in diesem Ausgangs-Quellenbestand auch das eigenständige künstlerische Profil des maximal 25-jährigen deutlich wird: Es handelt sich um drei der sehr groß besetzten Stücke.

7. Neben wenigen Einzelwerken weiterer Komponisten sind solche von Musikern zu erwähnen, die an mitteldeutschen Höfen Dienst taten. Von Bedeutung sind hier Werke aus dem Umkreis der Hofkapellen in Halle bzw. Weißenfels und Merseburg (Beer, Johann Philipp Krieger; Pohle) sowie Rudolstadt (Erlebach). In Österreichs Blickfeld standen somit nicht nur die Höfe der albertinischen Nebenlinien, sondern auch Erlebachs Thüringer Schwarzburg-Hof; es muss also offen bleiben, ob Österreich zu einem oder mehreren von ihnen direkten Kontakt hatte oder hier eher aus Beständen schöpfte, die in Wolfenbüttel vorhanden waren. Doch lassen die philologischen Kriterien keinen Zweifel daran, dass es sich um Material Österreichs aus der Wolfenbütteler Zeit handelt.

8. Völlig isoliert wirkt – mit Schrifttyp Öa – ein geistliches Konzert, das mit »Druckmüller« bezeichnet ist und mit dessen Betrachtung eine weiter aufgefächerte Quellengruppe berührt wird. Als Komponist dieses Werks kommt nur ein Mitglied der aus Schwäbisch Hall stammenden Musikerfamilie Truckenmüller (in norddeutschen Quellen stets mit D geschrieben) in Betracht, und zwar unter den hier bestehenden Bedingungen nur Johann Jacob (1657–1715): 1679 war er von Friedrich Magnus von Baden-Durlach an dessen Schwager Christian Albrecht nach Gottorf »ausgeliehen« worden, blieb aber lebenslang in Norddeutschland, wo er zunächst ab 1684 in Borstel (Altes Land), später in Ratzeburg (Dom) und Norden (Ostfriesland) Organistenposten inne hatte²³. Österreich müsste Druckenmüller persönlich begegnet sein, und zwar am ehesten in Hamburg; auch Druckenmüller müsste damals also dort gewesen sein. Da der Gottorfer Herzog sein Hofleben insgesamt 1683 ins Hamburger Exil verlagerte, um der dänischen Sequestration zuvorzukommen²⁴, wirkt die Annahme plausibel. Dies wiederum ist biographisch auch insofern von Bedeutung, als Österreich bereits damals mit Musikern seines späteren Dienstherrn in engeren Kontakt gekommen sein müsste. Ferner würde über eine Bekanntschaft Österreichs mit Druckenmüller auch verständlich, weshalb sich unter diesen ältesten Notenbeständen auch eine Komposition von Georg Christoph Strattner findet, der in Druckenmüllers Durlacher (Ausbildungs-) Zeit dort als Kapellmeister wirkte. Schließlich aber ist das Papier auffällig, das Österreich für die Druckenmüller-Abschrift verwendete: Es zeigt im Wasserzeichen die sächsischen Schwerter – was angesichts der Bedeutung der Elbe als Handelsweg nicht weiter erstaunlich wäre. Doch derselbe Papiertyp liegt ferner nochmals in Österreichs Abschrift eines Werkes des sächsischen Hoforganisten Adam Krieger vor (Bok 512) – für die ein sächsisches Wasserzeichen bei vordergründiger Betrachtung als weitaus weniger spektakulär erschiene. Folglich muss Österreich die Werke Adam Kriegers und Druckenmüllers im gleichen Zeitkontext abgeschrieben haben. Zu bedenken ist dabei, dass Krieger bereits 1666 gestorben war; die Musik kann Österreich ohnehin nur über einen Mittelsmann zugänglich geworden sein, und auch hierfür wäre Hamburg ein plausibler Ort gewesen.

22 Wollny (wie Anm. 1), S. 65.

23 Konrad Küster, Art. *Druckenmüller, Familie*, in: MGG2, Personenteil 5, Sp. 1440–1444, hier Sp. 1441.

24 Ulrich Lange (Hrsg.), *Geschichte Schleswig-Holsteins*, Neumünster 1995, S. 251.

Konsequenzen

Wer auf der geschilderten methodischen Grundlage eine absolute Chronologie erwartete, unterschätzte die Aussagekraft der verfügbaren Kriterien. Die zusammengestellten Manuskripte spiegeln die Schriftentwicklung eines jungen Mannes im Alter zwischen knapp 20 und 25 Jahren – eine nur kurze Lebensphase. In ihr kann sich eine Handschrift durchaus auch dynamisch fortentwickeln; gerade für Österreich ließe sich annehmen, dass er in diesem Zeitabschnitt seine Virtuosität im Notenschreiben sprunghaft fortbildete, so dass dies die Schriftunterschiede erklärte. Zudem braucht nicht angenommen zu werden, dass ihm die typischen Papiere der Harzregion so sukzessiv zugänglich wurden, dass sich eine klare Abfolge ergäbe (z. B. erst Langelshausen, dann Appenrode, schließlich »andere«); die »Nutzungsphasen« der Papiere können sich auch überlappen, und nur dort, wo eine im Wasserzeichen eingearbeitete Datierung zwingend einen *terminus post quem* für die Papierbeschriftung ergibt oder (wie geschildert, *cum grano salis*) eine autographe Werkdatierung Österreichs vorliegt, lässt sich der Wolfenbütteler Quellenbestand auch innerlich strukturieren. Doch dies braucht im gegebenen Zusammenhang auch nicht Ziel zu sein; es geht vielmehr darum, die Wolfenbütteler Quellen überhaupt von den nachfolgenden auf Schloss Gottorf abzugrenzen und den Restbestand zu benennen, der nicht nur »vor Gottorf« liegt, sondern aufgrund der philologischen Kriterien auch »älter als Wolfenbüttel« sein muss. In diesen Rahmen fügen sich die von Kümmerling hypothetisch gruppierten Schriftkriterien organisch ein, so dass zwischen einem vor 1686 dokumentierten und einem für die Zeit ab 1689 zu postulierenden Zustand eine klare Entwicklung festzustellen ist.

Diese Beobachtungen haben weitreichende interpretatorische Folgen. Zunächst einmal stand für Georg Österreich – nach der Hamburger Zeit – die moderne italienische Musik im Vordergrund des Interesses, die zeitgleiche mitteldeutsche im Hintergrund; das änderte sich in seiner Gottorfer Zeit. Dennoch erschließt das Beobachtete auch über mitteldeutsche Musiker wertvollste Informationen, nämlich chronologisch verwertbare Daten für Musiker wie Johann Philipp Krieger und Philipp Heinrich Erlebach, da deren hier erwähnte Werke spätestens in den 1680er Jahren entstanden sein müssen. An dieser Stelle können also neue personalstilistische Untersuchungen ansetzen.

Umgekehrt eröffnet der Ansatz Informationen über die retrospektiven Teile der Sammlung Österreichs: über das Verhältnis zu Musikern, denen er in seiner Jugend begegnet war. Interessant ist hier die Überlieferung von Werken des Leipziger Thomasorganisten Jacob Weckmann; von ihm ist überhaupt nur sehr wenig Musik erhalten, zwei Werke jedoch in der Sammlung Österreich/Bokemeyer. Jacob Weckmann starb 1680; gründet Österreichs konkrete Werkkenntnis also wirklich auf Bekanntschaft aus seiner Leipziger Zeit?

Dasselbe lässt sich fragen für die Leipziger Thomaskantoren. In der Sammlung ist nicht mehr der 1657 verstorbene Tobias Michael vertreten, sehr wohl aber dessen beide Nachfolger Sebastian Knüpfer († 1677, 22 Werke) und Johann Schelle († 1702, 27 Werke). Österreich kann auch Knüpfer in Leipzig nicht mehr erlebt haben; somit wirkt der Einblick, den er in dessen Schaffen hatte, überproportional hoch – und in das des Nachfolgers Schelle (der zu Österreichs Schul- und Studienzeit das Amt inne hatte) vergleichsweise begrenzt.

Damit ist ein entscheidender Problembereich umrissen: Denn so gut Österreich gewusst haben muss, wer Jacob Weckmann, Knüpfer und Schelle waren, hat er die Noten, die sich zu ihren Werken in seiner Sammlung befinden, nicht schon in einem seiner Leipziger Lebensabschnitte angelegt. Alle Quellen dieser Werke müssen vielmehr dem Gottorfer Umkreis Österreichs zugeordnet werden. So mag er glück-

lich gewesen sein, etwa auch einiger Werke Jacob Weckmanns habhaft werden zu können. Doch die Einblicke in die Werke besonders Weckmanns und Knüpfers, die er der Nachwelt bietet, sind von den Komponisten sehr weit abgerückt. Österreich kann sie aus anderweitigen Gottorfer Vorlagen kopiert haben; er kann ebenso eigenes, älteres Material erneut abschreiben gelassen haben, ohne dass daraufhin noch erkennbar würde, ob und wie intensiv er das Material vor diesem Abschreiben einer Redaktion unterzogen hatte. Die charakteristische Ferne der Quellen zu den Komponisten besteht in beiden Fällen gleichermaßen.

An eine »Sammlung Österreich« war demnach bis zur Leipziger Stippvisite 1683 nicht zu denken²⁵. Als älteste Segmente müssen die erwähnten Hamburger Quellen von 1683/86 gelten: einzelne eigenhändige Notenabschriften von Werken, die ihm aus irgendwelchen (also individuellen) Gründen fesselnd erschienen. Den Entschluss, systematisch eine Musiksammlung zu eröffnen, spiegeln die Quellen nicht. Eher kopierte Österreich Werke, die offensichtlich außerhalb seines bisherigen Gesichtskreises lagen und ihn interessierten; die Kompositionen von Gerstenbüttel und Druckenmüller wären entsprechend als Gegenparts für die Leipziger Musikkultur der Zeit zu behandeln, die Österreich bis dahin vertrauter gewesen sein muss. Ähnlich exzeptionell erschienen ihm dann die Werke mit lateinischem Text, die mehr als drei Viertel seiner Wolfenbütteler Manuskripte ausmachen. Das wiederum informiert nur über den individuellen Ansatz Österreichs. Er hatte unzweifelhaft ein herausgehobenes Interesse an der Musik, die er kopierte, und andere könnten ähnliche Interessen gehabt haben; doch darüber, was damals in Wolfenbüttel tatsächlich passierte, informiert die Sammlung Österreich nur durch die selektierende Sicht des Sammlers.

Erst später kam also der retrospektive Grundzug in die Sammlung hinein; die erhaltenen Abschriften der Schreiber Österreichs sind entsprechend weit von den Komponisten der betreffenden Werke entfernt. Ob er diese aus älteren Teilen der Gottorfer Hofsammlung kopierte²⁶ oder eigens zusammengetragen, ist dafür entscheidend, den Quellenwert der Sammlung Österreichs zu bestimmen: Arbeitete er also mit alten, verlässlichen Quellen – oder mit einer Werktradition, die die Substanz in mehreren Etappen verschlissen hatte? Dies wäre eigens zu bestimmen.

25 Drei der Knüpfer-Quellen in der »Sammlung Bokemeyer« stammen hingegen ebenfalls aus der Sammlung des Braunschweiger Kantors Franciscus Günther (»Schreiber 14«); vgl. oben, Anm. 13.

26 Dies läge etwa auch für Österreichs Manuskripte zu Werken des früheren Gottorfer Hofkapellmeisters Augustin Pflieger nahe: Dessen Evangeliendialog *Ich sage euch: Es sei denn eure Gerechtigkeit* liegt in zwei Manuskripten vor, einerseits in der Sammlung Düben (S-Uu, vmhs 73: 20, vermutlich aus der Entstehungszeit kurz nach 1668), andererseits in Gottorfer Beständen Österreichs, die erst nach 1689 entstanden (Bok 339, im Manuskript fälschlich Johann Philipp Förtsch zugeschrieben). Beide Versionen unterscheiden sich in einer Fülle von Details, die einander gleichrangig widersprechen; keine der Quellen repräsentiert somit ohne weiteres im Sinne eines »codex optimus« eine »authentische« Version.

Anhang

Tabelle 3: Die Anfänge der Sammlung Österreich: Versuch einer chronologischen Gliederung²⁷

a) Hamburg (Schriftform Öa; ohne Wasserzeichen der Gruppe c, s. unten). 1683/86

Bok	Komponist	Titel	Besetzung
284	Druckenmüller	<i>Der Gerechte</i>	2 V, C, Bc
441	Gerstenbüttel	<i>Zweierlei bitt ich von dir</i>	2 V, 2 Va, Fg, CCATB, Bc
443	Gerstenbüttel	<i>Wer sich rächet</i>	2 V, 2 Va, Fg, CCCATB, Bc
447	Gerstenbüttel	<i>Ach Herr, wie ist meiner Feinde</i>	2 V, 2 Va, Fg, CCATB, Bc
512	Krieger, A.	<i>An den Wassern zu Babel</i>	2 V, CTB, Bc
757	Pohle	<i>Herr, wenn ich nur dich habe</i>	2 V, 2 Va, Fg, A, Bc
931	Span	Missa paschalis	CATB
1085	Strattner	<i>Herr, wie lange wilstu</i>	4 Va, T, Bc

b) Wolfenbüttel: Papiermühle Langelsheim (Schriftformen Öa und Öb). Um 1687/88 (so die Datierungen der Werke Österreichs)

Bok	Komponist	Titel	Besetzung
198	Cavalli	Confitebor tibi Domine	2 V, CCB, Bc
271	Beer	Venite ad me omnes	2 V, 3 Va, Fg, C/T, Bc
462	Gianettini	Laudate pueri (Ciacona)	2 V, CAB, Bc
536	Krieger, J. P.	Crudelis infermus	2 V, CAB, Bc
592	Legrenzi	Volo vivere arbitrio	A, Bc
662	Österreich	Laetatus sum in his	2 V, 2 Va, Fg, ATB, Bc
663	Österreich	Levavi oculos meos	2 V, 2 Va, Vc, CATB, Bc
681	Österreich	<i>Ich will den Herren loben</i>	2 V, 2 Va, CATB, Bc
788	Rosenmüller	Benedicam Dominum	CC/TT, B, Bc
789	Rosenmüller	Beati omnes qui timent	2 V, 2 Va, Fg, CATB, Bc
818	Rosenmüller	Ascendit Christus	2 V, 2 Va, Fg, A, Bc
857	Rosenmüller	<i>Meine Sünde betrüben</i>	2 V, 2 Va, Vne, CCATTB, Bc
877	Rosenmüller	Dixit Dominus	2 V, 2 Va, Fg, CATB, Bc
888	Rosenmüller	Nisi Dominus aedificaverit	2 V, C/T, Bc
892	Rosenmüller	Laudate pueri Dominum	2 Cn, Fg, 2 V, 3 Va, CAB, Bc

c) Wolfenbüttel: direkte Nachbarschaft zur Langelsheimer Gruppe (Schriftformen Öa und Öb; vgl. Tabelle 2), um 1687/88

Bok	Komponist	Titel	Besetzung
777	»R., J.«	<i>Mein Gott, betrübt</i>	CCATTB, Bc
882	Rosenmüller	In te, Domine, speravi	5 Va, A, Bc
904	Sartorio	Laudate pueri Dominum	4 Va, CATB, Bc
905	Sartorio	Dixit Dominus	2 V, CCB, Bc
909	Sartorio	Salve mi Jesu	5 Va, C, Bc
1016	Theile	<i>Schaffe in mir, Gott</i>	2 V, 2 Va, Fg, CATB, Bc

27 Zur besseren Übersicht sind in der Titel-Spalte deutsche Texte kursiv wiedergegeben.

d) Wolfenbüttel: Papiermühle Appenrode (Schriftformen Öb und Öc): um 1688?

Bok	Komponist	Titel	Besetzung
325	Foggia	O benigne Jesu Christe	CCC, Bc
799	Rosenmüller	Laetatus sum	2 V, Va, CTB, Bc
854	Rosenmüller	<i>Der Herr ist mein Hirt</i>	2 V, 2 Va, Fg, ATB, Bc
860	Rosenmüller	<i>So spricht der Herr</i>	2 V, 2 Va, CATB, Bc
869	Rosenmüller	Confitebor (Motetta)	2 Cn, 2 CATB, Bc
876	Rosenmüller	Beatus vir qui timet	2x2 V, 2x2 Va, Va, 2 CATB, Bc

e) Wolfenbüttel: Quellen in Schriftformen Öa bis Öc: Wasserzeichen i. d. R. »Wilder Mann« (334–344) und »Dame à la mode« (375–388, Wz. teilweise datiert ab 1685): um 1688/89?

Bok	Komponist	Titel	Besetzung
37	Arconati	Silentium tenebant	2 V, CCT, Bc
152	Biffi	Dormi blande puer	2 V, CC, Bc
153	Bleyer (fraglich, s. Text)	<i>Lobe den Herren</i>	4 Tr, Tp, 2 V, 3 Va, Fg, CATB, Bc
269	Beer	Quid moraris	T, Bc
278	Giuliani	Plaudant coeli	2 V, A, Bc
307	Erlebach	Jesu amabilis	2 V, 3 Va, Fg, CATB, Bc
308	Erlebach	Kyrie eleison	2 V, 2 Va, Fg, CATB, Bc
463	Gianettini	Si quandoque nuncia	2 V, C, Bc
464	Gianettini	O vos Christi fideles	2 V, C, Bc
471	Hacquard	Deus misereatur nostri	2 V, Fg, ATB, Bc
806	Rosenmüller	Qui habitat in adiutorio	2 V, 2 Va, Va, 2 CATB, Bc
809	Rosenmüller	Surgamus ad laudes	CC, Bc
810	Rosenmüller	Te Deum laudamus	Cl, 2 V, 2 Va, Fg, CATB, Bc
811	Rosenmüller	Jesu mi amor	CCC, Bc
814	Rosenmüller	Mater Jerusalem	ATB, Bc
816	Rosenmüller	O Deus meus	CC / TT, Bc
817	Rosenmüller	O sacrum convivium	CB, Bc
830	Rosenmüller	Salve mi Jesu	5 Va, B, Bc
834	Rosenmüller	Aurora rosea	2 V, C/T, Bc
841	Rosenmüller	Nunc dimittis	2 V, Fg, C, Bc
844	Rosenmüller	Sit gloria Domini	2 V, 2 Va, C, Bc
846	Rosenmüller	Lamentatio 1	B, Bc
847	Rosenmüller	Lamentatio 2	C, Bc
848	Rosenmüller	Lamentatio 3	C, Bc
849	Rosenmüller	Lamentatio 4	T, Bc
850	Rosenmüller	Lamentatio 5	B, Bc
851	Rosenmüller	Lamentatio 6	C, Bc
852	Rosenmüller	Lamentatio 7	C, Bc
868	Rosenmüller	Confitebor	2 V, 4 Va, CATB, Bc
874	Rosenmüller	Beatus vir	2 V, 4 Va, Fg, CATB, Bc
908	Sartorio	Levavi oculos meos	CATTB, Bc
1100	anonym	Regina coeli laetare	2 V, A, Bc
1161	anonym	Surgite jam cito	2 V, 2 CATB, 3 Bc
1249b	Fedeli	Col geloso mio pensiero	AT, Bc

Heinrich Schütz aus französischer Sicht – Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1945

Elisabeth Rothmund

Édith Weber zum 85. Geburtstag

Heinrich Schütz in Frankreich, Heinrich Schütz und Frankreich, Heinrich Schütz und die Franzosen: Im Grunde genommen alles andere als eine Selbstverständlichkeit, zum einen, weil Schütz zeit seines Lebens wohl keinen oder nur sehr geringen Kontakt zu diesem Land hatte, andererseits aber auch, weil die Hindernisse auf einem französischen Weg zu Schütz vielleicht zahlreicher sind, als dies bei anderen (auch deutschen) Komponisten der Fall sein mag.

Zu den Gründen, die einen französischen Zugang zu Schütz erschweren können, gehört neben seiner Zugehörigkeit zur »alten« bzw. zur Barockmusik die doppelte Verankerung seiner Werke im protestantischen Glauben und in der deutschen Sprache. Lutheraner sind nämlich im katholischen Frankreich im doppelten Sinne eine Minderheit, zuerst als Protestanten, dann aber auch, weil mit Ausnahme bestimmter Regionen (z. B. das Elsaß oder die Gegend um Montbéliard) die Calvinisten gegenüber den Lutheranern deutlich überwiegen¹. Das bedeutendste Hindernis bildete zumindest zeitweise und bildet teilweise auch heute noch die Sprache, denn im Unterschied beispielsweise zu Bach hinterließ Schütz ausschließlich Vokalwerke, so dass man sich mit seiner Schreibart nicht, wie etwa bei Bach, über Instrumentalkompositionen oder die Orgel vertraut machen konnte.

Diese drei Dimensionen (barock, lutherisch, deutsch), die das Wesen von Schütz' Musik bestimmen, bilden dennoch die drei wichtigsten Zugänge zu seinem Werk und verweisen auch auf die drei Hauptorte einer möglichen Schütz-Pflege und -Rezeption: In Frankreich interessiert man sich für Schütz in der Regel entweder aus musikalischen (als Barockmusikfreund), religiösen oder konfessionellen (als Protestant) oder im weitesten Sinne kulturellen und sprachlichen Gründen (z. B. als Germanist). Anwesend ist Schütz in Frankreich folglich vor allem im Konzert und in der Wissenschaft bzw. in der Publizistik sowie vereinzelt im evangelischen Gottesdienst.

Den Hindernischarakter dieser drei Aspekte des Schütz'schen Œuvres, denen man die im Verlauf der Geschichte nicht immer unproblematischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich hinzufügen könnte, darf man aber weder über- noch unterbewerten, denn auf die Schütz-Pflege in Frankreich haben sie sich nicht immer so negativ ausgewirkt, wie man zunächst denken könnte. So wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert die Wiederentdeckung von Schütz, bei der es sich doch wohl eher um eine Entdeckung überhaupt handelte, hauptsächlich von katholischen Kreisen betrieben, und auch die drei Kriege (der deutsch-französische Krieg von 1870/71 und die beiden Weltkriege des 20. Jahr-

¹ Als drittichtigste Konfession nach dem Katholizismus und dem Islam stellt der Protestantismus in Frankreich heute etwa 2 % der Bevölkerung. Ein gutes Drittel davon sind Reformierte (Calvinisten), etwas weniger als 20 % Lutheraner, die folglich etwa 0,4 % der französischen Bevölkerung ausmachen.

hunderts) haben die französische Schütz-Pflege nicht nachhaltig beeinträchtigen können: Sowohl vor dem 1. Weltkrieg als auch zwischen den Kriegen profitierte Schütz eindeutig von den Bemühungen um die deutsch-französische Freundschaft bzw. von paneuropäisch gefärbten Vorstellungen, wie man sie z. B. im Umfeld des Musikwissenschaftlers und Publizisten Romain Rolland² antraf, von dem später noch zu sprechen sein wird.

Aus den bereits genannten Gründen erfolgte die französische Annäherung an das Schütz'sche Werk natürlich unter zum Teil anderen Bedingungen als die deutsche; doch gab es auch gemeinsame Züge, sei es in der zeitgleichen Wiederentdeckung oder dem, was man im weitesten Sinne als ästhetisch-kulturelle Motivierung bezeichnen könnte. In beiden Ländern begann man aus z. T. sehr ähnlichen Gründen im Laufe des 19. Jahrhunderts, sich wieder oder erstmals für Schütz zu interessieren. 1834 erschien Carl von Winterfelds Studie zu Gabrieli³, dreißig Jahre später wurden unter der Leitung von Brahms Kompositionen des Dresdner Kapellmeisters aufgeführt⁴ und ab 1885 erschien im Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig die von Philipp Spitta betreute Schütz-Ausgabe, die erstmals das Werk des Sagittarius vollständig zugänglich machte⁵. In Frankreich sind die ersten Ansätze einer Schütz-Rezeption etwa im gleichen Zeitraum anzusiedeln, und wenn im Laufe der Geschichte Schütz in Frankreich oft auch als ein wenig exotisch bzw. als exquisiter Leckerbissen für auserlesene Kreise betrachtet werden konnte, so wurde immerhin hier die erste wissenschaftliche Schütz-Biographie veröffentlicht⁶.

Versucht man die Gesamtentwicklung der Schütz-Rezeption und -Pflege in Frankreich zu charakterisieren, so könnte man sie vielleicht vorsichtig als im Zeichen einer fortschreitenden »Globalisierung« oder Internationalisierung stehend betrachten, insofern als die erste große Phase, die sich etwa vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts erstreckt, möglicherweise »national-spezifischer« geprägt war als eine spätere Phase, die vor allem seit den 1970er und 1980er Jahren in die grenzüberschreitende neue Annäherung an die »Alte Musik« bzw. an die Barockmusik eingebunden werden muss. Oder anders formuliert: Der ganz frühe »französische« Schütz war eindeutig französischer als der heutige. Scheint das Jahr 1972 in Frankreich keine so große Rolle wie in anderen Ländern gespielt zu haben, so markierte das Jahr 1985, vorbereitet vielleicht durch das Rameau-Jubiläum von 1983, einen Durchbruch – dem man unter anderem die Gründung des Ensembles *Sagittarius* von Michel Laplénie⁷ und des bis zu Beginn der

2 Der Essayist, Romancier, Musikschriftsteller und Historiker Romain Rolland (1866–1944) gilt als Begründer der französischen Musikwissenschaft. Nach einem Aufenthalt in Rom promovierte er 1895 mit einer Arbeit über die Anfänge der Oper in Europa. 1900 organisierte er in Paris den ersten musikwissenschaftlichen Kongress und gründete die Fachzeitschrift *Revue d'histoire et de critique musicales*. Von 1902 bis 1911 leitete er das Musikinstitut der École des Hautes Études Sociales, bevor er 1903 an die Sorbonne berufen wurde. 1913 trat er aus Gesundheitsgründen zurück. Vgl. auch die Artikel über Rolland von Jens Rosteck (MGG2, Personenteil 14 [2005], Sp. 298–301) und Robert Henderson (New GroveD2, 21, S. 530–531).

3 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. 2, Berlin 1834, S. 168–212: »Johannes Gabrieli's Schüler, Heinrich Schütz«.

4 Zusammen mit Motetten von Bach und Mendelssohn erklang am 6. Januar 1864 in der Wiener Singakademie die von Winterfeld im Anhang seiner Gabrieli-Studie veröffentlichte *Symphonia sacra* »Saul, Saul, was verfolgst du mich« (SWV 415). Das Stück war bereits 1835 vom Frankfurter Cäcilien-Verein (nach Georg Feder, »Verfall und Restauration«, in: Friedrich Blume u. a. [Hrsg.], *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 2/1965, S. 261) und 1857 in Leipzig durch Carl Riedel und seinen Chor aufgeführt worden; weitere Darbietungen folgten im Verlauf des 19. Jahrhunderts in verschiedenen deutschen Städten.

5 SGA.

6 André Pirro, *Schütz*. Paris 1913, 2/1924, Nachdruck Paris 1976.

2000er Jahre aktiven, von Jacques Pichard geleiteten *Ensemble vocal et instrumental Heinrich Schütz* verdankt. Ihnen folgten weitere auf Schütz spezialisierte Ensembles (darunter das Ensemble *Akademia* von Françoise Lasserre⁸ und die *Chapelle Rhénane* von Benoît Haller⁹). Zur internationalen Einbindung von Schütz in Frankreich gehörte schließlich auch die Gründung der französischen Sektion der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft durch Édith Weber in den 1960er Jahren. Sie bildete für viele Schütz-Aktivitäten in Frankreich die Grundlage überhaupt.

Einen umfassenden Überblick zur Rolle von Heinrich Schütz in Frankreich von den Anfängen bis zur Gegenwart zu bieten, erweist sich angesichts der Vielfalt und einer nicht immer eindeutigen Quellenlage als ein nahezu aussichtsloses Unterfangen – will man mehr als lediglich Fakten anhäufen. Stattdessen soll hier der Fokus auf die weniger bekannten Anfänge der Schütz-Rezeption in Frankreich gerichtet werden, die den Zeitraum vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum 2. Weltkrieg umfassen. Gerechtfertigt erscheint diese Begrenzung zudem dadurch, dass diese erste Periode der französischen Schütz-Rezeption einen deutlichen inneren Zusammenhang aufweist, bevor der 2. Weltkrieg dann aus verschiedenen, nicht nur politischen Gründen einen ersten Einschnitt markierte.

*

Trotz innerer Kohärenz lassen sich innerhalb dieses ersten großen Zeitabschnitts zwei Phasen unterscheiden. Wurden die ersten Anfänge vor allem von der Kirche und Bildungseinrichtungen wie Musikschulen und Universitäten geprägt und getragen, verlagerte sich der Wirkungskreis seit den späten 1920er Jahren allmählich in die weltlichen Zirkel der Pariser Salons und der Privatkonzerte. Als Schlüsselereignisse der ersten Jahrzehnte gelten die Gründung der Pariser Schola Cantorum in der Mitte der 1890er Jahre und der Musikwissenschaft als universitäres Fach, die in der Einrichtung des ersten Lehrstuhls für Musikwissenschaft und Musikgeschichte an der Sorbonne 1903¹⁰ gipfelte. Auf den ersten Inhaber, Romain Rolland, folgte nach einigen Jahren der Verfasser der ersten Schütz-Monographie, André Pirro¹¹. Nach dem 1. Weltkrieg, vornehmlich in den 1930er und 1940er Jahren, dominierte der Konzertbetrieb und hier vor allem die Persönlichkeit der Organistin und Dirigentin Nadia Boulanger (1887–1979). Der Übergang erfolgte relativ bruchlos, nicht nur aufgrund der engen Geistesverwandtschaft zwischen den Beteiligten, sondern auch durch die Rolle bestimmter Persönlichkeiten, darunter großzügige Mäzene wie die adlige Familie de Polignac: Zu den Förderern der »alten« Musik, namentlich auch der deutschen, gehörten zunächst Prince Edmond und seine Frau Winnaretta, später auch Princesse Marie-Blanche de Polignac, eine eingeeheiratete Nichte, die als Sängerin in zahlreichen Konzerten von

7 www.sagittarius.fr. Bemerkenswerterweise studierte Michel Laplénie Germanistik, bevor er sich ausschließlich der Musik widmete.

8 www.akademia.fr.

9 www.chapelle-rhenane.com. Benoît Haller wuchs in einer protestantischen Familie im Elsaß auf.

10 In Deutschland entstanden die ersten Privatdozenturen für Musikwissenschaft im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts (Straßburg 1872, Wien 1882). Die ersten musikwissenschaftlichen Ordinariate wurden 1897 bzw. 1898 gegründet.

11 Als Gasthörer in der Orgelklasse von César Franck und Charles-Marie Widor begann André Pirro (1869–1943) seine Karriere als Organist und Kapellmeister, bevor er zum Mitbegründer des Lehrstuhls für Musikgeschichte an der Schola Cantorum wurde. Er lehrte ebenfalls am von Romain Rolland begründeten Musikinstitut der École des Hautes Études Sociales, bevor er 1912 zum Assistenten an die Sorbonne berufen wurde. 1930 zum ordentlichen Professor ernannt, hatte er den dortigen Lehrstuhl bis 1937 inne. Vgl. auch die Artikel über Pirro in MGG2, Personenteil 13, Sp. 623–624 (Schriftleitung bzw. Geneviève Thibault) sowie in New GroveD2 19, S. 778–779 (G. B. Sharp u. Jean Gribenski).

Nadia Boulanger mitwirkte. Musikalisch lässt sich eine Entwicklung von klein- bzw. kleinstbesetzten Werken, die fast ausnahmslos in französischer Übersetzung gesungen wurden, bis zur Aufführung größerer und anspruchsvoller Werke in der Originalsprache verfolgen.

Der erste Durchbruch, den die Schütz-Pflege und -Rezeption um die Jahrhundertwende in Frankreich erfuhr, betraf den »Vater der deutschen Musik« natürlich nicht allein, sondern gehörte in einen weiteren Kontext, der sowohl von praktischen Bestrebungen zur Wiederbelebung bzw. Erneuerung der Kirchenmusik (gleichsam als französischer Zweig der Cäcilienbewegung) als auch von ästhetischen Überlegungen geprägt wurde, die man gewöhnlich mit dem Begriff des Historismus¹² verbindet. Charakteristisch war hier neben einer spürbaren Ablehnung der modernen Musik die Rückbesinnung auf die alten Meister und den Palestrinastil. Nicht nur Schütz profitierte davon, sondern auch andere wichtige Vertreter von Renaissance und Barock: beispielsweise Bach, Monteverdi, Carissimi, Lully, Rameau, Händel, Charpentier.

Um den Kontext zu verstehen, in dem Schütz' Musik zum ersten Mal in Frankreich erklingen konnte, muss man kurz auf die Situation der Kirche in Frankreich nach der Französischen Revolution zurückkommen. Im Vorfeld seien zwei Eckdaten genannt: das Konkordat von 1801, das zu Beginn der napoleonischen Zeit die Beziehungen zwischen Kirche und Staat für etwa ein Jahrhundert regelte, und das Motu Proprio *Tra le sollecitudini*, mit dem Papst Pius X. im November 1903 sich grundlegend zu Wesen und Gestaltung der Kirchenmusik äußerte. Die Gesetze zur Trennung von Kirche und Staat, die kurz danach (1905) in Frankreich das Konkordat aufhoben, hatten zunächst vor allem negative finanzielle Auswirkungen: Da die Kirchenmusik nicht mehr vom Staat finanziert wurde, waren gerade privat getragene Bildungseinrichtungen und Konzertunternehmungen verstärkt auf neue Mäzene angewiesen.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts hatte man versucht, die durch die Französische Revolution unterbrochene Tradition der »maîtrises« wiederherzustellen¹³. Zu diesem Zweck wurden verschiedene Gesellschaften und Lehrinstitute gegründet, etwa das Institut royal de musique religieuse von Etienne Alexandre Choron, in dem 1818 erstmals Werke von Bach und Palestrina in Frankreich erklangen, oder die 1843 von Joseph Napoléon Ney gegründete Société de musique vocale, religieuse et classique, die sich vor allem der Aufführung und Edition alter Musik widmete. Zehn Jahre später gründete Louis Niedermeyer die damals noch vom Staat subventionierte École de musique classique et religieuse, deren Schwerpunkt auf der Musik vom 15. bis zum 17. Jahrhundert lag. Sie diente in erster Linie zur Ausbildung von Organisten und Kapellmeistern. An ein breiteres Publikum von Kennern und Liebhabern wandten sich dagegen Konzertgesellschaften, die um das Jahr 1870 entstanden: die Société des oratorios von Jules Etienne Padeloup (1868) und die von Charles Lamoureux nach englischem Vorbild gegründete Société française de l'harmonie sacrée, die ab 1873 versuchte, die großen Oratorien von Bach und Händel in französischer Übersetzung aufzuführen. Ähnliches nahm der Organist Alexandre Guilmant mit den Concerts du Trocadéro in Angriff. Der Versuch von Henry Expert, bereits in den frühen 1880er Jahren eine französische Bach-Gesellschaft zu gründen, scheiterte dagegen, trotz wohlwollender Unterstützung von César Franck, Camille Saint-Saëns und Charles Gounod¹⁴.

¹² Vgl. Carl Dahlhaus u. Friedhelm Krummacher, Art. *Historismus*, in: MGG2, Sachteil 4 (1996), Sp. 335–352.

¹³ Vgl. Britta Schilling-Wang, Art. *Paris*, VI. 19. Jahrhundert, 2. »Musikausbildung und Pflege Alter Musik«, in: MGG2, Sachteil 7 (1997), Sp. 1364 f.

¹⁴ Einen ausführlichen Überblick findet man in: René de Castéra, *Dix années d'action musicale religieuse, 1890–1990. Les Chanteurs de Saint-Gervais, la Schola Cantorum*, Paris o. J., sowie bei Romain Rolland, *Esquisse du mouvement musical à Paris depuis 1870*, in: ders., *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris 1908, S. 207–278. Der Text erschien zunächst in

Auch die Mitte der 1890er Jahre gegründete Schola Cantorum, Erbe von Choron und Niedermeyer und für mehrere Jahrzehnte maßgebende Institution im geistlichen Musikleben der französischen Hauptstadt, war ursprünglich als Kirchenmusikgesellschaft unter dem Namen *Société de propagande pour la divulgation des chefs d'œuvre religieux* (»Gesellschaft zur Verbreitung und Förderung der Meisterwerke der Kirchenmusik«) ins Leben gerufen worden. Zu ihren Gründern zählten neben Guilmant der Komponist und Dirigent Vincent d'Indy und vor allem der junge Kapellmeister der Église Saint-Gervais, Charles Bordes. Als Schüler von Franck begeisterte er sich zusammen mit seinem Mitschüler Henry Expert für die Musik der Alten Meister und gab erstmals am Donnerstag der Karwoche 1891 ein Konzert mit Allegris *Miserere* und Palestrinas *Stabat Mater*, mit dem er sich entschieden gegen die modernen Tendenzen von Realismus und Verismus richtete. Dieser regelrechte Kampf gegen die moderne Musik wurde in den folgenden Jahren intensiv fortgeführt. Nach dem Erfolg einer kompletten Konzertreihe zur Karwoche 1892 ging aus dem Projektchor ein auf Dauer angelegtes, mehr oder weniger professionelles Ensemble hervor, das fortan als *Société des Chanteurs de Saint-Gervais* auftrat¹⁵. Unter Bordes wurde es zu einem der wichtigsten Träger der Schütz-Renaissance in Frankreich; bereits in den frühen 1890er Jahren kamen im Rahmen der von Eugène d'Harcourt organisierten Konzerte der Société in der Rue Rochouart Werke des Dresdner Kapellmeisters zu Gehör.

Am vierfachen Ziel, das sich die Gründer der 1894 entstandene Schola Cantorum gesetzt hatten, lassen sich die Gemeinsamkeiten mit dem deutschen Cäcilienverein ablesen, zu dem übrigens gute, wenn auch nicht immer unkritische Beziehungen bestanden: die Rückkehr zum gregorianischen Gesang, die Wiedereinsetzung des Palestrinastils, die Gründung einer modernen, auf diese beiden Grundpfeiler gestützte Kirchenmusik und die Verbesserung des Orgelrepertoires.

Nach zwei Jahren wurde aus der Schola eine zunächst auf liturgische und geistliche Musik spezialisierte Schule, die ihren angestrebten Wirkungskreis schnell erweiterte, als auch in den Fächern Kontrapunkt, Musikgeschichte und musikalische Praxis Kurse angeboten wurden, wodurch die Schola zur Entstehung der modernen Musikwissenschaft in Frankreich nicht unwesentlich beitrug. Ferner setzte sie sich für die Wiederentdeckung und Wiederbelebung der Musik aus Renaissance und Barock ein. Angeboten wurden eine kostenlose Grundausbildung, ein kostenpflichtiges Aufbaustudium sowie Abendkurse für das breitere Publikum. Im Beirat der Gesellschaft fanden sich damals berühmte Namen: etwa der schon erwähnte Prince Edmond de Polignac, dessen Werk nach seinem Tod 1901 von seiner Frau Winnaretta (geborene Singer) fortgeführt wurde; als Erbin des Nähmaschinenfabrikanten Isaac Merritt Singer betätigte sie sich bis am Vorabend des 2. Weltkriegs als großzügige Musikmäzenin. Sie war nicht nur eine glühende Wagner-Verehrerin und Förderin der zeitgenössischen Musik¹⁶, sondern auch eine

deutscher Übersetzung unter dem Titel *Paris als Musikstadt* in der von Richard Strauss herausgegebenen Reihe *Die Musik* (Berlin 1904/1905).

15 Diesen Namen behielt das Ensemble, auch nachdem die Sänger 1902 aus der Kirche verwiesen wurden. Kurze Zeit später legte übrigens Bordes aus Protest gegen diese vom neuen Pfarrer der Kirche getroffene Entscheidung sein Kapellmeisteramt nieder.

16 Winnaretta Singer-Polignac (1865–1943) unterstützte sowohl Komponisten wie Igor Stravinsky, Eric Satie, Manuel de Falla oder Francis Poulenc als auch Interpreten wie Clara Haskil, Artur Rubinstein, Wladimir Horowitz und viele andere. Vgl. Sylvia Kahan, »*Quelque chose de très raffiné et de très musical*«. *La collaboration entre Nadia Boulanger et Marie-Blanche de Polignac*, in: Alexandra Laederich (Hrsg.), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger, témoignages et études*, Lyon 2007, S. 85–98. Zu ihrer Tätigkeit als Mäzenin und »Muse der Moderne«, s. auch www.fu-berlin.de/presse/publikationen/tsp/archiv/2004/ts_20041218/ts_20041218_05.html sowie den Beitrag von Sabine Fringes für eine

ebenso eifrige Verteidigerin der deutschen Barockmusik: eine Vorliebe, die sie mit ihrem in Deutschland aufgewachsenen Ehemann teilte. Zu diesem Kreis sowie zum Vorstand der etwas später entstandenen Bach-, Händel- und Palestrina-Gesellschaften¹⁷, die oft den Bemühungen ehemaliger Schüler der Schola Cantorum zu verdanken sind, gehörte außerdem eine immer gleiche kleine und engagierte Gruppe aus Komponisten und Musikern. Auch Romain Rolland, der als moralische und wissenschaftliche Autorität galt, war dabei.

Allmählich entwickelte sich die Schola zu einer Art moderner und wissenschaftlicher Alternative zum Pariser Conservatoire. Ihre Aktivitäten erstreckten sich über vier Bereiche – Unterricht, Verlagswesen, Konzerte, Publizistik¹⁸ –, und in allen hatte Schütz einen kleinen, aber festen Platz.

In den Programmen der von der Schola Cantorum oder in ihrem Umfeld, z. B. von den *Chanteurs de Saint-Gervais*, organisierten bzw. mitgestalteten Konzerte ist Schütz in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts regelmäßig vertreten. Besonders bemerkenswert ist vor allem zu Beginn der pädagogische Impuls, durch eine geschickte Kombination aus Konzerten und einführenden Vorträgen die noch unbekannte Musik unbekannter Meister dem Publikum näher zu bringen. So erklangen am Aschermittwoch 1899, eingebunden in einen Vortrag von André Pirro, mehrere kleine geistliche Konzerte von Schütz. Sie konnten sich eines äußerst positiven Echos erfreuen; in der Berichterstattung avancierte Schütz sogar zur Vergleichsgröße: Man charakterisierte ein französisches (!) Werk mit den Worten, es sei »so schön wie ein Stück von Schütz«¹⁹!

Auch wenn (oder gerade weil) die Werke in französischer Übersetzung gesungen wurden, scheute man keine Mühe, sie soweit wie möglich in ihren Entstehungskontext einzubinden. Deutlich wird dabei, wie wenig es sich bei der Exhumierung dieser alten, in Vergessenheit geratenen Werke um ein bloß museales oder archäologisches Anliegen handelte: Die Musik sollte möglichst lebendig sein²⁰. In diesem Sinne wird bereits 1896 »Henri Schütz« in der *Tribune de Saint-Gervais* durch einen längeren Beitrag gewürdigt, in welchem er nicht mehr nur als »einer jener ehrwürdigen Vorläufer, dessen Kenntnis einzig den Gelehrten obliegt«, sondern als »ein wieder lebendig gewordener Künstler« gefeiert wird²¹. Kaum

Sendung im Deutschlandradio am 25. April 2009: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/langenacht/954806/> (letzter Zugriff 12. 12. 2012).

17 Die *Société Bach* wurde 1905, die *Société Haendel* 1908 gegründet.

18 Die Gesellschaft bzw. die Schule gab seit 1889 ihre eigene Fachzeitschrift heraus: *La Tribune de Saint-Gervais. Bulletin mensuel de la Schola Cantorum, fondée pour encourager l'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne, la remise en honneur de la musique palestrinienne, la création d'une musique religieuse moderne, l'amélioration du répertoire des organistes*. Seit 1902 erschien auch zweimal im Monat das Mitteilungsblatt *Les Tablettes de la Schola*, das über Konzerte und verschiedene Aktivitäten informierte, so dass die *Tribune* sich zu einem anspruchsvollen wissenschaftlichen Organ entwickeln konnte.

19 Es handelte sich um ein Duett von Du Mont: »[...] beau comme du Schütz!« in: *La Tribune de Saint-Gervais* 5 (1899), Nr. 5, S. 126. Auch eine Komposition von Vincent d'Indy wird als so scharf und durchdringend erachtet wie die Motetten von Schütz (»[...] pénétrant comme tel motet de Schütz [...]«), in: ebd., Nr. 9–10, S. 258.

20 Vgl. dazu Castéra (wie Anm. 14), S. 8: »Le grand mérite de Saint-Gervais n'est pas tant d'avoir exécuté les oeuvres des maîtres en toute perfection que de les avoir rendues vivantes, et cela à tel point que pour les auditeurs familiarisés avec celles-ci, nulle autre musique religieuse ne peut tenir à côté et que, à de rares exceptions près, elles leur paraissent fraîchement écloses.« (»Der große Verdienst von Saint-Gervais besteht nicht so sehr darin, die Werke der Meister überzeugend aufgeführt als sie vielmehr wieder lebendig gemacht zu haben, und zwar in solchem Maße, dass für die damit vertraut gemachten Zuhörer keine andere geistliche Musik daneben mehr bestehen kann und sich diese Werke bis auf ganz seltene Ausnahmen so anhören, als wären sie gerade erblüht.«)

ein Jahr davor staunte man nicht schlecht über den durchschlagenden Erfolg von kleinbesetzten Werken dieses »so gut wie unbekanntem alten Meisters«, der die »unsterblichen Kompositionen des großen Bach« beinahe in den Schatten gestellt hätte²². Seit der Mitte der 1890er Jahre wurden nämlich regelmäßig Bach-Kantaten in Paris aufgeführt. 1894 und 1895 veranstaltete zum Beispiel Charles Bordes zusammen mit den Chanteurs de Saint-Gervais breit angelegte Zyklen in Eugène d'Harcourts Konzertsaal. Vor etwa 1500 Zuhörern, darunter zahlreiche Studenten und Arbeiter, erklangen pro Konzert jeweils zwei Kantaten. Als »Zwischenspiel« wurde häufig eine kleine Vokalkomposition von Schütz eingeschoben.

Am 14. Februar 1895 erfolgte in diesem Rahmen die französische Erstaufführung des *Dialogo per la Pascua* SWV 443, zusammen mit den Kantaten BWV 2 *Ach Gott vom Himmel sieh darein* und BWV 21 *Ich hatte viel Bekümmernis*. Zwei Wochen später konnte das Publikum Schütz' »O quam tu pulchra es« SWV 265 (*Symphoniae sacrae* I) hören (dazu die Kantaten BWV 78 *Jesu der du meine Seele* und BWV 140 *Wachet auf, ruft uns die Stimme*). Am 14. März erklangen das kleine geistliche Konzert »Ich will den Herren loben allezeit« (»Je veux louer sans cesse le Seigneur«) SWV 306 und die *Symphonia sacra* »Venite ad me« SWV 261 – beide Werke in Erstaufführung – mit den Kantaten BWV 38 *Aus tiefer Not* und BWV 131 *Aus der Tiefe*. Aus dem Bericht in der *Tribune de Saint-Gervais* geht hervor, dass an diesem Abend das Schütz'sche Konzert derart entzückend vorgetragen wurde, dass die Sängerin es zwei Mal wiederholen musste²³. Auch in den folgenden Jahren scheinen Bach-Konzerte gute Gelegenheiten geboten zu haben, neue Schütz-Werke aufzuführen, so z. B. 1905 ein »Cantique de la Passion«, das in der französischen Übersetzung von Félix Raugel mit »Loué sois-tu« (»Gelobt seist du«) anfängt: wahrscheinlich der *Gesang der drei Männer im feurigen Ofen* SWV 448, der zusammen mit Bachs *Actus Tragicus* BWV 106 zur Aufführung gelangte.

Auch in den Konzerten der 1908 gegründeten Händel-Gesellschaft und der kurz darauf entstandenen Palestrina-Gesellschaft kamen nach dem Vorbild der Bach-Konzerte Werke von Schütz zur Aufführung. Die Programmgestaltung mit »Intermedium« bot die Möglichkeit, auch weniger Bekanntes wie Schütz, Buxtehude oder Scheidt²⁴ dem Publikum vertraut zu machen. Zu Gehör kamen unter anderem die *Histoire de Jésus au temple* (in der Übersetzung von Félix Raugel), womit wohl die *Symphonia sacra* »Mein Sohn, warum hast du uns das getan« SWV 401 gemeint ist, der von Vincent d'Indy übertragene *Dialogue du Pharisien et du Publicain* SWV 444, der Schlusschor der *Matthäus-Passion* SWV 479 sowie Auszüge aus den *Sieben Worten* SWV 478. Eine Aufführung des gesamten Werkes erfolgte 1913 in der Basilique du Sacré-Cœur²⁵.

Auch außerhalb von Paris erklangen sehr früh schon Schütz-Werke, zunächst allerdings in der Regel von Pariser Sängern aufgeführt: den Chanteurs de Saint-Gervais oder, häufiger, vom vierköpfigen Solisten-Ensemble der Schola Cantorum, das unter der Leitung von Charles Bordes zahlreiche »Propaganda-Reisen« in die Provinz unternahm. Das Ziel war, dort ebenfalls Gesellschaften von Freunden der Alten Musik oder gar regionale Ableger der Schola zu gründen – was auch gelang. Der missionarische Zug, der solchen Unternehmungen anhaftete, lässt sich an einem Bericht über ein Bach-Konzert im südfranzösischen Toulouse erkennen: So sehr man die dortige Aufführung des *Weihnachtsoratoriums* und einer

21 La Tribune de Saint-Gervais 2 (1896), Nr. 1, S. 4.

22 Ebd. 1 (1895), Nr. 3, S. 13.

23 Castéra (wie Anm. 14), S. 24. Erstdruck in: La Tribune de Saint-Gervais 6 (1900), S. 188.

24 Von Buxtehude erklang 1909 die Kantate *Gott hilf mir* (BuxWV 34) in einer Übersetzung von Henriette Fuchs.

25 Zu SWV 401: Les Tablettes de la Schola 1908–1909, S. 64–65. Zu SWV 444: ebd., 1909–1910, S. 73. Zu 1913: La Tribune de Saint-Gervais 19 (1913), Nr. 5, S. 127.

Passion begrüßt, so groß ist das Unverständnis angesichts einer Auffassung der Musikgeschichte, die erst bei Bach anfängt. Vermisst werden neben Carissimis Historien, Palestrinas Madrigalen, Vittorias und Naninis »bewegenden Motetten« an erster Stelle die »wunderbaren geistlichen Konzerte« von Schütz²⁶.

Für den Zeitraum von 1896 bis zum 1. Weltkrieg sind Aufführungen von Schütz-Werken unter anderem in folgenden französischen Städten verzeichnet:

- Le Havre: 1896 ein einstimmiges, nicht näher zu identifizierendes »Halleluja«²⁷
- Rouen: 1898 geistliche Konzerte im Rahmen eines Vortrags von Charles Bordes; 1911(?) SWV 285, 289, 478; 1913 die *Weihnachtshistorie* SWV 435 als französische Erstaufführung in der Übersetzung von M. Ebel²⁸
- La Rochelle: 1898 SWV 306²⁹
- Saint-Jean de Luz: 1898 *Verba mea auribus percipe* SWV 61³⁰
- Avignon: 1899 SWV 289, anlässlich der »Fêtes musicales«³¹
- Caen: 1900³²
- Orléans: 1902³³
- Lyon: 1902 Osterdialog SWV 443³⁴
- Clermont-Ferrand: 1905 Osterdialog SWV 443 anlässlich der »Assises musicales religieuses«³⁵

Weitere Konzerte gab es in Pau, Tours, Bayonne, Lille, Nantes, Marseille, Besançon, Montpellier und sogar im Ausland: Belegt sind Aufführungen in Luxemburg sowie 1902 bei den Fêtes musicales de la Schola Cantorum im belgischen Brügge³⁶. Wie Schütz vom Publikum aufgenommen wurde, lässt sich nur schwer ermitteln, da fast nur noch einseitige Quellen verfügbar sind, in welchen die Darstellung generell positiv ausfällt. Berichte über enttäuschende Erfahrungen finden sich jedoch vereinzelt in der *Tribune de Saint-Gervais*, so z. B. über ein Konzert in Caen in der Normandie. Dass Schütz es dort erheblich schwieriger hatte als etwa Carissimi oder Charpentier, stimmt den Berichterstatter etwas nachdenklich; zwar könne man den Geschmack der Zuhörer nicht immer in die gewünschte Richtung lenken, doch will ihm nicht einleuchten, warum das Publikum die »perfekte lateinische Deklamation« der »reinen Musikalität« vorzog, wofür Schütz doch ein unübertroffenes Beispiel biete³⁷. 1898 war dagegen im nicht weit entfernten Rouen der Erfolg von Schütz, den Bordes zusammen mit baskischen und bretonischen Kirchenliedern im Rahmen eines Konzertvortrags über das volkssprachliche Kirchenlied aufführen ließ, nicht zu übersehen³⁸.

26 La Tribune de Saint-Gervais 4 (1898), Nr. 2, S. 44.

27 Ebd. 2 (1896), Nr. 11, S. 171.

28 Ebd. 4 (1898), Nr. 3, S. 72; Les Tablettes de la Schola 1910–1911, S. 96; 1911–1912, S. 53.

29 La Tribune de Saint-Gervais 4 (1898), Nr. 5, S. 115.

30 Ebd. Nr. 9, S. 213.

31 Ebd. 5 (1899), Nr. 10.

32 Ebd. 6 (1900), Nr. 6, S. 189.

33 Ebd. 8 (1902), Nr. 5–6, S. 174.

34 Les Tablettes de la Schola 1902 (Sondernummer 9. Dezember 1902).

35 La Tribune de Saint-Gervais 11 (1905), Nr. 4–5, S. 100.

36 Ebd. 8 (1902), Nr. 5–6, S. [161]. Zur Aufführung gelangten der Schluss-Chor der *Matthäus-Passion* und der Osterdialog.

37 Ebd. 6 (1900), Nr. 6, S. 189: »Quant à Schütz, il porta moins, ceci est pour nous étonner, mais les impressions sur le public ne se commandent pas. L'auditeur préférerait-il la juste déclamation, même latine, à la pure musicalité? En tant

Außer in regelmäßigen Vorträgen und Konzerten war die Schola Cantorum darauf bedacht, im Bereich der Publizistik dauerhafte Spuren zu hinterlassen, auf die das interessierte oder bloß neugierig gemachte Publikum zurückkommen konnte. Zu Schütz erschien gleich im 2. Jahrgang der *Tribune de Saint-Gervais* im Rahmen einer mehrteiligen Reihe von Michel Brenet³⁹ über die Anfänge des Oratoriums ein längerer, sehr positiver Artikel; darin werden die geniale Kunst des Dresdner Komponisten gepriesen und »die Wahl der Stoffe, die Stimmführung und -gestaltung (im erzählenden Rezitativ oder in den Dialogen)« wie »der Kompositionsstil (die ergreifende, wenn nicht genuin dramatische Gestaltung der Textvorlage, die ausdrucksreiche Vielfalt der Rhythmen, der Themen, der Harmonik und die Einführung von bestimmten Instrumentalfarben)« hervorgehoben⁴⁰. 1900 brachte die *Tribune de Saint-Gervais* gleich zwei grundlegende Beiträge von André Pirro⁴¹, der im selben Jahr die Ausgabe einer Auswahl kleiner geistlicher Konzerte ebenfalls mit einer ausführlichen historischen Notiz versah: einem Überblick zu Leben und Werk, der immerhin zwölf Seiten umfasste⁴². Unmittelbar vor Beginn des 1. Weltkriegs gab er seine bereits erwähnte, für damalige Verhältnisse recht umfangreiche und gut dokumentierte Schütz-Monographie heraus, eine 2. Auflage erschien nach dem Krieg (1924). Die meisten deutschen Publikationen zu Schütz sowie die damals zugänglichen Quellen (Vorreden zum Werk oder biographische bzw. autobiographische Dokumente zum Lebenslauf und Werdegang sowie die Spitta-Ausgabe) scheint Pirro gekannt zu haben⁴³, und auch der historisch-kulturelle Rahmen, in dem sich Schütz bewegte, war ihm recht vertraut. Hatte Charles Bordes die Pioniertat vollbracht, Schütz in Frankreich überhaupt bekannt zu machen, so profilierte sich Pirro damals als der beste französische Schütz-Kenner.

Auch in den *Tablettes de la Schola* erschienen, meist im Zusammenhang mit Konzertprogrammen, längere Betrachtungen zu Schütz und seinem Werk, aus denen ersichtlich wird, wie sehr man sich ihn zum Verbündeten im eigenen Kampf machte. Als Beispiele seien hier ein Beitrag von Michel Brenet aus dem Jahr 1905 sowie die Einführung in ein Konzert aus dem Jahr 1908 genannt, auf dessen Programm zwei

que musique pure, Heinrich Schütz a tout pour plaire. Pourquoi les Plaintes d'Ezechias, monotones pour le musicien moderne, l'emporta-t-elle sur l'Exauce-moi, ce duo admirable du vieux maître de Dresde?« Bei der »Plainte d'Ezechias« handelte es sich um einen Auszug aus der gleichnamigen Historie von Carissimi, bei »Exauce-moi« um das kleine geistliche Konzert SWV 289.

38 Ebd. 4 (1898), Nr. 3, S. 72.

39 Hinter dem Pseudonym verbirgt sich die französische Musikwissenschaftlerin Marie Bobillier (1858–1918).

40 La Tribune de Saint-Gervais 2 (1896), Nr. 1, S. 4: »Dans maintes pièces insérées, soit dans ses *Cantiones Sacrae*, soit dans ses »Petits Concerts Spirituels« en langue allemande, soit principalement dans la troisième partie de ses *Symphonies sacrae* (1650), le choix des sujets (dialogue de l'enfant Jésus enseignant dans le Temple, conversion de Saint Paul, versets des Evangiles ou du Cantique des Cantiques), la disposition des voix (narration récitée, dialogues), le style de la composition (accentuation pathétique, sinon réellement dramatique, des textes, variété expressive des rythmes, des thèmes, des harmonies, introduction partielle du coloris instrumental), tout montre Schütz entrant plus ou moins avant, mais d'une façon toujours géniale, dans la voie de l'oratorio.«

41 *Heinrich Schütz*, in: La Tribune de Saint-Gervais 4 (1900), Nr. 4, S. 97 ff.; *Les formes de l'expression dans la musique de Heinrich Schütz*, in: ebd., Nr. 11, S. 314–321.

42 Heinrich Schütz, *Petits Concerts Spirituels (Sélection)*. Publiés avec réalisation de la basse chiffrée par Alexandre Guilmant. Traduction française de J. Grivollet. Notice historique et critique d'André Pirro. Paris, o. J. [Bibliothèque Nationale de France: VMG-39099 und D-11669].

43 Genannt werden in der Bibliographie u. a. Werke und Studien von Friedrich Chrysander, Moritz Fürstenau, Hermann Kretzschmar, Johann Mattheson, Arnold Schering, Max Seiffert, Friedrich und Philipp Spitta, Carl von Winterfeld. Pirro scheint auch ein aufmerksamer Leser von Publikationen wie MfM, VfMw, StMw, ZfMw und AfMw gewesen zu sein. Außerdem erwähnt er in der 2. Auflage seiner Monographie die 1922 gegründete Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

Dialoge sowie die *Matthäuspasion* standen. Brenet würdigt Schütz als einen für den Übergang zwischen alter Vokalpolyphonie und frühbarocker, von Generalbass und Monodie geprägter Expressivität typischen Komponisten, dem eine einmalige Balance zwischen Tradition und richtig verstandener Moderne gelungen sei. Wenn Schütz auch noch im alten Stil geschrieben habe, erscheine er jedoch wie einer, der auf seinem Weg zu neuen unbekanntem Gefilden hie und da einen Abschiedsblick auf die bereits zurückgelegte Strecke werfe. »Der prächtige Schatten der Palestrinischen Gipfel beschützt ihn noch von ferne; doch unter seinen Schritten blitzt erstmals das neue Licht auf, mit welchem Bachs Genie den Horizont wird erglänzen lassen.«⁴⁴ Schütz als Brücke zwischen Palestrina und dem hoch verehrten Bach also. Auch die Werkeinführung zu den Dialogen und zur *Matthäuspasion* ist aufschlussreich, zeigt sie doch Schütz' Festhalten an den Werten der »alten« Musik: Wird er auch als genialer Vorläufer und Ankündiger von Bach dargestellt, so sticht er besonders dadurch hervor, dass er mit seiner »rückwärtsgewandten« Komposition vor allem gegen die »prunkvollen«, wenn nicht gar prunksüchtigen Werke der »neuen italienischen Musik« habe protestieren wollen⁴⁵. Es ist also der reife Schütz der letzten Jahre, den man bewundert – der ja seinen Schüler Christoph Bernhard um eine Trauermotette »im palestrinischen Stil« gebeten habe⁴⁶. Abseits von parteiischen Stellungnahmen jedoch und über vereinzelte Fälle von nationaler oder konfessioneller Voreingenommenheit hinaus⁴⁷ trifft man auch häufig in der *Tribune* auf Beiträge, die bezeugen, welchen überaus starken Eindruck Schütz' Werke, in welchen man eine Art Quintessenz der geistlichen bzw. der christlichen Vokalmusik erkannte, bei den Hörern hinterlassen konnten. Besonders Passionen, Historien und die Dialoge wurden als tief bewegend und von echter Frömmigkeit und Gottesfurcht erfüllt empfunden. Zum Osterdialog schrieb zum Beispiel Albert Groz 1908, dieser wirke wie ein Kirchenfenster, in dessen Mitte die Figur Christi erstrahle, umgeben von einer mystischen Klarheit. Es würde einen fast ein Schrecken überkommen, so nah fühle man sich am Mysterium, wenn die ferne und tiefe Stimme des Wiederauferstandenen den dreifachen Ruf »Maria! Maria! Maria!« ausspreche. Alle visuelle Kunst überrtreffend sei dies wahrhaftig visionäre Kunst⁴⁸. Über eine ähnliche Ergriffenheit bei der ersten Entdeckung

44 Les Tablettes de la Schola 1905–1906, Nr. 3 (15. Dezember): »S'il se plaît à écrire quelquefois dans les anciennes formes, c'est à la façon d'un voyageur en marche vers des pays inconnus, et qui s'arrête par instants pour jeter un regard d'adieu sur le chemin parcouru. L'ombre magnifique des cimes palestriniennes l'abrite encore, de loin ; mais sous ses pas surgissent les premiers éclairs de la lumière nouvelle dont le génie de Bach enflammera l'horizon.«

45 Ebd. 1907–1908 Das Konzert fand im März statt.

46 André Pirro, *Les formes de l'expression* (wie Anm. 41), S. 315: »[...] cette prière qu'il fait à son élève Christoph Bernhard d'écrire pour ses funérailles quelques chants à l'imitation de Palestrina.«

47 Solche Misstöne treten äußerst selten auf und scheinen auf vereinzelte Mitarbeiter der *Tribune* begrenzt zu sein. Stellvertretend sei hier der Kommentar zum *Hodie Christus natus est* SWV 456 erwähnt, das zum Weihnachtsfest 1897 während der Mitternachtsmesse in Saint-Gervais gesungen wurde (vgl. La Tribune de Saint-Gervais 9, 1898, Nr. 1, S. 22). Als »übertrieben und weitschweifig« empfand es der Berichterstatter, »wie es oft Werke der deutschen Kirchenmusik sind, die von der katholischen und lateinischen Gnade unberührt geblieben sind«. Dies gelte auch für die Werke des großen Bach (»[...] démesuré et redondant comme souvent les œuvres religieuses allemandes que n'a pas touchées la grâce catholique et latine, fussent-elles du grand Bach lui-même.«). Der eigentliche Grund für die schroffe und überhebliche Äußerung liegt wahrscheinlich nicht so sehr in der musikalischen Beschaffenheit des Werkes als vielmehr darin, dass man in einer katholischen Kirche, dazu noch während der Weihnachtsmesse, protestantische Musik erklingen ließ.

48 La Tribune de Saint-Gervais 14 (1908), Nr. 5, S. 115: »On dirait d'un vitrail au centre duquel la figure du Christ apparaîtrait environnée d'une lueur mystique. C'est presque de l'effroi que l'on ressent, tellement on se sent près du mystère, lorsque la voix lointaine et grave du Ressuscité murmure le triple appel: ›Maria! Maria! Maria!‹ C'est mieux que de l'art visuel: c'est de l'art visionnaire.«

des Osterdialogs berichtet auch Camille Bellaigue in seinem Nachruf auf den 1909 im Alter von nur 46 Jahren verstorbenen Charles Bordes: An einem Wintermorgen habe sich dieser im Übungsraum der Église Saint-Gervais ans Harmonium gesetzt und den Dialog vorgesungen. »Zwischen der geweihten Stätte und uns gab es nur eine Mauer; während des erhebenden Dialogs glaubten wir Gottes Nähe zweifach zu spüren – im nahen Kirchenraum sowie im Genie des alten Meisters.«⁴⁹

Auch Noten konnten regelmäßig als Beigabe in der *Tribune* veröffentlicht werden – so z. B. 1900 der Schlusschor der *Matthäuspassion*, der in den folgenden Jahren und Jahrzehnten zu einer der beliebtesten und meistgesungenen Kompositionen von Schütz wurde. Als Chorkomposition bot er außerdem eine willkommene Abwechslung zu den solistisch besetzten *Kleinen Geistlichen Konzerten* und *Cantiones* bzw. *Symphoniae sacrae*. Zu den wichtigsten verlegerischen Leistungen in Sachen Schütz gehört neben Pirros Monographie die Herausgabe einer Auswahl von klein besetzten Werken um 1900. Der Generalbass wurde von Alexandre Guilmant eingerichtet.

Dieser Band ist der zweite einer Reihe, in der man auch Carissimis Historien, Werke von Charpentier sowie die Chöre von Jean-Baptiste Moreau zu Racines biblischer Tragödie *Esther*⁵⁰ findet, außerdem italienische und französische Meister aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Von Schütz sind folgende Werke aus den beiden Teilen der *Kleinen Geistlichen Konzerte* enthalten: »O süßer, o freundlicher« (»Mon âme, prenant l'essor, s'envole vers les sphères saintes«) SWV 285; »Erhöre mich« (»Exauce-moi!«) SWV 289; »Das Blut Jesu Christi« (»Ton sang, Seigneur Dieu«) SWV 298; »Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nützlich« (»O pieux amour, tu soutiens nos faibles cœurs«) SWV 299; »Ich will den Herren loben allezeit« (»Je veux louer sans cesse le Seigneur«) SWV 306; »Quando se claudunt lumina« SWV 316; »Die Seele Christi heilige mich« (in lateinischer Sprache als »Anima Christi sanctifica me«) SWV 325. Der letzte Band ist deutschen Barockmeistern gewidmet und enthält neben einer Bach-Motette den Schlusschor von Schütz' *Matthäuspassion* sowie den Osterdialog.

Zu den besonderen Charakteristiken dieser frühen klanglichen Präsenz von Schütz in Frankreich gehört die Tatsache, dass die deutsch textierten Werke zunächst nur in französischer Übersetzung gesungen wurden. Eine solche Praxis war damals durchaus üblich – auch die Kantaten und Passionen von Bach wurden nur mit französischem Text gesungen. Gerade der Rückgriff auf die Übersetzung zeugt davon, dass es bei der Wiederbelebung von Schütz darum ging, die aufgrund ihres Alters und ihrer kulturellen Herkunft doppelt fremde Musik so nahe wie möglich ans Publikum zu tragen und so lebendig wie möglich zu gestalten, damit man sie sich auch aneignen konnte. Nach heutigen Kriterien wäre eine solche Übersetzungspraxis als Verrat am Werk einzustufen, umso mehr als Schütz in für uns heute als anachronistisch anmutender Weise der Ästhetik der damaligen textlichen Grundlagen für geistliche Vokalmusik angepasst wurde. Anklänge an Stil und Formulierungen, wie man sie z. B. in den Werken von Gounod, Saint-Saëns u. a. vorfindet, sind nicht zu übersehen. Doch zeugt gerade diese Anpassung an die Erwartungen und den Geschmack der angestrebten Rezipienten von der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Fremden: Die Übersetzung war damals der einzige Weg, das französische Publikum für deutsche Musik zu interessieren; man beschritt ihn also, und der Erfolg der immer gut besuchten Konzerte beweist, wie recht man hatte.

49 Ebd. 15 (1909, Sonderheft zum Tode von Charles Bordes), S. 12.

50 Jean Racine, *Esther. Tragédie tirée de l'Écriture Sainte*, Paris 1689. Moreau (1656–1733) war »maître de musique« am Hof Ludwigs XIV. und komponierte die Musik auch zu Racines anderem biblischen Trauerspiel *Athalie*.

Natürlich stellt sich hier die Frage nach den Übersetzungskriterien, die am besten anhand einiger Beispiele beantwortet werden kann. Die folgenden Notenbeispiele sind auf den Generalbass und die Vokalstimmen reduzierte Versionen aus dem von Guilmant herausgegebenen Band, der noch relativ leicht zugänglich ist. Vom Aufführungsmaterial der übrigen Werke, z. B. der Dialoge, der *Symphoniae sacrae* und der Historien, scheint sich leider nichts erhalten zu haben. Soweit möglich, bemühte man sich um eine einigermaßen sinntrue Übersetzung, doch waren in der Regel rein musikalische, in diesem Fall auführungspraktische Überlegungen ausschlaggebend. Der Sinn wurde nur dann aufs Genaueste beibehalten, wenn die Absicht des Komponisten durch die Übersetzung nicht entstellt oder verfälscht wurde. Entscheidend war, dass der Text weiterhin sinnvoll gesungen werden konnte, was nicht selten dazu führte, dass man zugunsten der Beibehaltung eines sinnträchtigen Motivs, einer aussagekräftigen musikalisch-rhetorischen Figur oder einer besonderen Klangfarbe vom Wortlaut abwich.

Im Idealfall, der allerdings selten erfolgte, gelang es, die Verbindung von Text und Musik exakt beizubehalten – z. B. in SWV 306 *Ich will den Herren loben allezeit*, wo »freuen« mit »joie« übersetzt wird. Dies erlaubt es, den engen Zusammenhang zwischen dem Sinn des Wortes und den schnellen Sechzehntel-Bewegungen unversehrt beizubehalten:

- té cé les - - - te et la joy - - - e,
- len - den hō - - - ren und sich freu - - - en,

War das nicht möglich, so galt es, den französischen Wortklang dem deutschen möglichst anzupassen oder eine Übersetzung zu finden, in der die Verbindung von Text und Musik nicht gänzlich aufgelöst wurde. Ein treues Klangbild erreichte man in der Regel dadurch, dass man ähnliche Vokale beibehielt, wie z. B. im bereits erwähnten Konzert SWV 306, wo dem deutschen Wort »aller« das französische Wort »alarmes« entspricht⁵¹:

- si - pes mes a - lar - - - mes et mes pleurs,
- ret - tet mich aus al - - - ler mei - ner Furcht.

In *Das Blut Jesu Christi* SWV 298 wird die Zeile »machtet uns rein von allen Sünden« folgendermaßen übersetzt: »nous a refait une âme pure« (wörtlich: »hat unsre Seele wieder rein gemacht«) – nicht nur der Sinn stimmt hier einigermaßen, es werden auch vor allem in den letzten zwei Worten beide Vokale (»a« und »ü«) beibehalten:

51 Der deutsche Text »[...] errettet mich aus aller meiner Furcht« wird wie folgt ins Französische übersetzt: »tu dissipes mes alarmes et mes pleurs« (»du vertreibst meine Angst und meine Tränen«).

*

Nachdem 1931 der damalige Leiter der Schola Cantorum, Vincent d'Indy, verstorben war, verließen der größte Teil des Lehrkörpers und auch die Mehrheit der Schüler das Institut und gründeten eine neue Schule⁵³. Die von der Schola Cantorum begründete Tradition wurde an anderen Orten fortgeführt. In den 1930er und 1940er Jahren setzte sich vor allem die Organistin, Dirigentin, Komponistin und Musikpädagogin Nadia Boulanger dafür ein, die bereits zahlreiche Konzerte der von Gustave Bret gegründeten Bach-Gesellschaft begleitet hatte.

Im Mai 1928 saß sie bei einem Konzert in der Kirche Notre-Dame du Rosaire an der Orgel und begleitete bzw. spielte Werke von Scheidt, Bach, Charpentier, Campra und Vittoria⁵⁴. Von Schütz erklang das geistliche Konzert *Ich will den Herren loben allezeit* SWV 306. In den folgenden Jahren begleitete oder dirigierte Boulanger unzählige Konzerte, sei es im Kreis der Familie de Polignac, im Rahmen der privaten Konzerte der Association Amicale de l'École Normale de Musique von Alfred Cortot oder in der Union Interalliée⁵⁵. Eine besondere Rolle im Kreis der Förderer und Mitwirkenden spielte nun Princesse Marie-Blanche de Polignac, Tochter und alleinige Erbin der berühmten Modeschöpferin Jeanne Lanvin und selbst eine talentierte Sängerin⁵⁶.

Anstelle einer erschöpfenden Darstellung der Aktivitäten Nadia Boulangers auf dem Gebiet der Alten Musik seien hier nur die wichtigsten Daten genannt, die einen Einblick in die Welt gewähren, in der nun Schütz in Frankreich existieren konnte. Am 18. Dezember 1934 fand im Théâtre des Champs-Élysées das erste Konzert der Société Philharmonique de Paris statt. Im ersten Teil erklangen Madrigale von Monteverdi, eine Bach-Kantate und der inzwischen fast zum Schlager gewordene Schlusschor von Schütz' *Matthäuspasion*. Der 2. Teil des Konzertes war zwei Werken von Stravinsky gewidmet.

Waren bisher meistens kleinere Schütz-Werke (ausgenommen die *Matthäuspasion*, die *Weihnachts-historie* und die *Sieben Worte*; auch die *Auferstehungshistorie* war, zumindest in Auszügen, bereits seit 1902 bekannt) zur Aufführung gelangt, so scheint sich die Lage seit den 1930er Jahren grundlegend verändert zu haben. Auch der Usus, Schütz' Werke, einschließlich der im weitesten Sinne oratorisch angelegten größeren Kompositionen, ausnahmslos in französischer Sprache zu singen, änderte sich spätestens in den 1930er Jahren radikal: Zumindes für die Jahre 1936 und 1937 sind deutschsprachige Aufführungen sowohl von Bach als auch von Schütz belegt⁵⁷. Ausgerechnet in diese Zeit fällt der regelrechte und un-

53 Wie Joseph Canteloube in seiner d'Indy-Biographie – *Vincent d'Indy: sa vie, son œuvre, son action*, Monaco 1951 – berichtete, wurde der Verwaltungsrat der Schule, der die Nachfolge d'Indys in dessen Sinn geregelt hatte, infolge dunkler Machenschaften gestürzt, worauf der neue Verwaltungsrat die von d'Indy designierten Nachfolger einfach absetzte. Aus Protest beschloss der damals aus Gabriel Pierné, Paul Dukas, Guy Ropartz, Albert Roussel und Pierre de Bréville bestehende künstlerische Rat, zu kündigen. 49 von 54 Lehrern und 220 von 250 Schülern verließen die Schola und gründeten die École César Franck, die bis in die 1980er Jahre bestand.

54 Die Programme der Konzerte von Nadia Boulanger werden in der Bibliothèque Nationale aufbewahrt und sind als Mikrofilm u. a. unter der Signatur BOB 34029 zugänglich. Wir zitieren nach diesem Mikrofilm und geben jeweils die Bildnummer an. Für das Konzert am 25. Mai 1928: BOB 34029, Nr. 274.

55 Die Union Interalliée wurde 1917 als Club für Offiziere und hohe Persönlichkeiten der Länder der Triple-Entente gegründet.

56 Zu hören ist sie in einer Aufnahme von Bachs Kantate BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* aus dem Jahre 1937, in: *Les Introuvables. Le Baroque avant le Baroque*. EMI Classics, 4 CDs, 2006 (0946 351904 2 7). Solisten, Chor und Instrumentalensemble stehen unter der Leitung von Nadia Boulanger. Für den Hinweis auf diese historischen Aufnahmen französischer und deutscher Barockmusik sei Florence und Philippe Gié herzlich gedankt.

57 Zu den damals am häufigsten aufgeführten Werken gehören das Duett »Wir eilen mit schwachen, doch emsigen

erwartete Siegeszug, den Schütz' *Auferstehungshistorie* unter der Leitung von Nadia Boulanger erfahren sollte. Zum ersten Mal erklang das Stück am 17. Januar 1935 in einem Konzert in der Union Interalliée. Auf dem Programm, das wie oft bei Boulanger alte und neue, wenn nicht neueste Musik vereinte, standen sowohl Madrigale von Monteverdi als auch zwei Stücke von Paul Hindemith und drei Duette von Jean Français⁵⁸. Den Höhepunkt des Abends bildete aber ohne Zweifel Schütz' *Historia der Auferstehung*. Begleitet wurden Solisten und Chor von einem Orchester und einem aus Orgel und Cembalo bestehenden Continuo. Obwohl eindeutige Beweise fehlen, deutet alles darauf hin, dass das Werk in deutscher Sprache gesungen wurde. Vermutlich stand dieser Wandel bzw. dieses Konzert in Zusammenhang mit Schütz' 350. Geburtstag.

Etwa ein Jahr später kam die *Auferstehungshistorie* abermals zur Aufführung. In leicht modifizierter Besetzung erklang sie im Rahmen eines Benefizkonzerts des Orchestre de la Société Philharmonique de Paris am 18. März 1936 in der Salle Gaveau. Offenbar war die Erstaufführung ein Erfolg gewesen. In der Zwischenzeit waren übrigens weitere kleine Schütz-Werke in verschiedenen Konzerten erklingen – in der Regel entweder im auserlesenen Kreis der Union Interalliée oder im Umfeld der Polignacs, von ihren Geldern finanziert und häufig auch im französischen Rundfunk übertragen. Damit konnte Schütz natürlich ein breiteres Publikum erreichen. Das Programmheft des Konzerts vom 18. März 1936, das zugunsten des Wohlfahrtsamts *Semaine de la bonté* verkauft wurde, war mit ganz besonderer Sorgfalt gestaltet worden⁵⁹ und enthielt neben einer französischen Übersetzung des Textes mit Illustrationen auch einen Faksimile-Druck der Titelseite des Evangelisten-Parts aus dem Jahre 1623. Wie schon bei früheren Programmen bildete die *Auferstehungshistorie* den Höhepunkt des Konzerts. Davor wurden der Schlusschor der *Matthäuspassion* sowie Bachs Kantate BWV 20 *O Ewigkeit Du Donnerwort* gesungen.

Die Karriere der Pariser Version der *Auferstehungshistorie* in den folgenden Jahren ist geradezu unglaublich, denn gerade mit diesem Werk gelang es Nadia Boulanger und dem von ihr 1935 gegründeten Chor, Schütz auch in angelsächsischen Ländern – zunächst in England, später in den Vereinigten Staaten – bekannt zu machen.

Im November 1936 gab Boulanger in der Queens Hall ihr erstes Londoner Konzert überhaupt. Hauptattraktion des Abends sollte eigentlich das *Requiem* von Gabriel Fauré sein, für dessen Werk sich Boulanger zeit ihres Lebens mit so viel Engagement wie Pietät einsetzte. Um das Programm abzurunden, fügte man eine Komposition ihres Schülers Lennox Berkeley sowie Schütz' *Auferstehungshistorie* hinzu. Unter Begleitung des London Symphony Orchestra führten etwa 100 Sänger das Werk in einer von Boulanger neu gestalteten Instrumentierung auf, in welcher z. B. nicht nur zu den Victoria-Rufen des Schlusschors, sondern bereits auch im Eingangschor Blechbläser gezielt eingeführt wurden. Weitere Instrumentalstimmen kamen hinzu.

Schritten« aus der Kantate BWV 78 *Jesu, der du meine Seele* sowie BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* (s. Anm. 56). Bach-Kantaten sollen schon in der Konzerten der Société Bach auf Deutsch gesungen worden sein; vgl. Alexandra Laederich, *Au clavier et au pupitre: les concerts de Nadia Boulanger de 1901 à 1973*, in: dies., *Nadia Boulanger* (wie Anm. 16), S. 173–190, besonders S. 176–177, die jedoch keinen eindeutigen Beweis erbringt.

58 Monteverdi: *Lasciate mi morire* und *T'amo mia vita*. Hindemith: *Lieder für Singkreise* op. 43,2, Nr. 2: »O Herr, gib jedem seinen eignen Tod« (1926, Text von Rainer Maria Rilke); *Acht Kanons für 2 Singstimmen mit Instrumenten* op. 45,2, Nr. 2: »Wer sich die Music erkiest« (1928, Text von Martin Luther). Français: *Trois duos* 1934: »Les oiseaux« (nach Aristophanes), »Prière de Sulpicia« (nach Tulle) und »Les Grenouilles« (nach Aristophanes und Homer).

59 Bibliothèque Nationale, BOB 34019, Nr. 347 ff.

Über diese Aufführung sind wir dank der Berichterstattung der *Times* vom 25. November unterrichtet, aus der ersichtlich wird, wie sehr es sich dabei, vornehmlich bei Schütz, um ein ganz außergewöhnliches Ereignis gehandelt hat. Für das Londoner Publikum waren sowohl Fauré als auch Schütz weitgehend fremd, obwohl in Oxford Sir Hugh Allen englische Ohren bereits mit Schütz vertraut gemacht hatte⁶⁰. Die *Auferstehungshistorie* empfand man als Beispiel für eine Musik, die bis in ihrem Innersten von feinsten Details sowohl im melodischen als auch im harmonischen Ausdruck durchdrungen ist; mag sie auch, wie der unbekannt Rezensent schrieb, für moderne Ohren etwas eintönig geklungen haben, sei es verblüffend gewesen zu hören, wie ausdrucksvoll sie trotz der akustischen Bedingungen eines modernen Konzertsaals gestaltet wurde⁶¹. Aus dieser Besprechung wissen wir auch, dass das Werk in deutscher Sprache gesungen wurde⁶², woraus wir schließen können, dass dies auch bei den vorangegangenen Pariser Konzerten der Fall gewesen war. Der Erfolg übertraf alle Hoffnungen und scheint, wie aus den Erinnerungen des Baritons Doda Conrads hervorgeht, der den Evangelistenpart sang, sogar Nadia Boulanger selbst überrascht zu haben⁶³. Conrad, der 1935 in der *Auferstehungshistorie* noch nicht mitgewirkt hatte, bezeichnet sich selbst als »Erfinder« des Londoner Programms und gibt zu, dabei wissentlich provokativ vorgegangen zu sein – in seinen Erinnerung bezeichnet er das ganze Unternehmen sogar als »teuflisches Werk«. Die Erstaufführung von Schütz' *Auferstehungshistorie* in England machte das Konzert eindeutig noch attraktiver, als es ohnehin schon war, und die finanzielle und persönliche Unterstützung durch die Polignacs tat ein Übriges. Mit der »Erfindung« des Programms ist allerdings nur die Zusammenführung von Fauré und Schütz gemeint, nicht aber die ursprüngliche Entscheidung, Schütz' *Auferstehungshistorie* in voller Länge und in deutscher Sprache aufzuführen⁶⁴. Wer dafür zuständig gewesen ist, lässt sich wohl nicht mehr ermitteln.

Während des Krieges wurde am 4. April 1941 ein ähnliches Konzert in der Carnegie Hall in New York veranstaltet, das man abermals den Bemühungen Doda Conrads verdankt. Obwohl hier bereits der Atlantik überquert wird und wir den Bereich der nordamerikanischen Schütz-Rezeption streifen, sei kurz auf dieses Ereignis eingegangen; immerhin handelt es sich um die Erstaufführung der *Auferstehungshistorie* in New York. Der Anlass war ein besonderer und blieb nicht ohne Einfluss auf die Programmgestaltung. Auch hier handelte es sich um ein Benefizkonzert, allerdings mit bedeutsamem politischen Hintergrund. Die als *Polish Relief Benefit Concert* in die Geschichte eingegangene Veranstaltung sollte den Widerstand des polnischen Volkes gegenüber der deutschen und russischen Invasion gleichzeitig

60 Sir Hugh Allen (1869–1946) kann als Wiederentdecker von Schütz in England gelten. Der Dirigent, Organist und Musikpädagoge war zuletzt Professor für Musik in Oxford und Direktor des Royal College of Music.

61 The Times, 25. November 1936, S. 12: »It's full of intimate details of melodic and harmonic expression, but so level in tone to the modern ear that it was wonderful that it could be made as eloquent as it undoubtedly was in the conditions of a modern concert room.«

62 Ebd.: »It was sung to the original german text.«

63 Doda Conrad, *Grandeur et mystère d'un mythe. Souvenirs de quarante-quatre ans d'amitié avec Nadia Boulanger*, Paris 1995, S. 73ff. In einem Brief an Boulanger aus dem Jahr 1976 erinnert sich Conrad an die Vorbereitung zu diesem Konzert. Schütz' *Auferstehungshistorie* sei für die Dirigentin wohl etwas »erschreckend« gewesen (»[...] la *Résurrection* de Schütz, qui devait vous épouvanter [...]«, S. 60), was möglicherweise ihre Reaktion angesichts des tobenden Beifalls erklärt: »Après l'éclatant Victoria final, soutenu par les cuivres, ce fut un déchaînement d'enthousiasme. Boulanger souriait en regardant la salle qui, debout, l'acclamait. Elle semblait déconcertée.« (S. 86).

64 Ebd., S. 60: »[...] le concert à Queens Hall, pour lequel j'avais inventé le programme«. Eine ähnliche Aussage findet sich auch in Conrads zweitem Erinnerungsbuch: »[...] un programme que j'avais composé pour Londres, en 1936 [...]«, in: Doda Conrad, *Dodascalies. Ma chronique du XXe siècle*, Arles 1997, S. 197.

würdigen und weiter unterstützen⁶⁵. Conrad, der in Breslau geboren war und die Ereignisse in Polen besorgt verfolgte, war im »Paderewski Fund« sehr aktiv und bestrebt, dass die Vereinigten Staaten ihre Solidarität mit der polnischen Bevölkerung bekundeten und »ihrem Vertrauen in die Wiederauferstehung [seines] Landes« öffentlichen Ausdruck verliehen. Nach Absprache mit dem Pianisten, Komponisten und polnischen Patrioten Ignacy Jan Paderewski, der sich bereits seit Beginn des 1. Weltkriegs für die Existenz eines unabhängigen polnischen Staates eingesetzt hatte, erschien Conrad eine Wiederaufnahme des Londoner Programms als seinem Ziel überaus dienlich, denn gerade die *Auferstehungshistorie* könne als Zeichen des Vertrauens in Polens Wiederauferstehung gedeutet werden. Nadia Boulanger, während der Kriegsjahre ebenfalls im amerikanischen Exil und durch zahlreiche Kontakte, nicht zuletzt über ihre ehemaligen Schüler aus dem Conservatoire Américain in Fontainebleau, gut vernetzt, konnte für das Unternehmen ebenso gewonnen werden wie Musiker aus dem New York Philharmonic Symphony Orchestra und Helen Hosmer, Schülerin von Boulanger in den 1920er Jahren und Leiterin des Crane Department of Music an der Potsdam State Normal School, die ihren Chor zur Verfügung stellte⁶⁶. Für die Solopassagen sicherte man sich die Zusage der Solisten der Metropolitan Opera – mit einer Ausnahme. Folgt man dem Bericht von Conrad, so überkam Boulanger der »bizarre Gedanke«, die in New York gastierende norwegische Sängerin Kirsten Flagstad für das Projekt zu gewinnen. Sie wurde gleich zweimal angeschrieben, von Conrad im Namen des »Paderewski Fund« und von Boulanger in ihrer Eigenschaft als Dirigentin. Während sie sich bei ihr mit Termenschwierigkeiten entschuldigte, empfand Conrad die ihm zugesandte Antwort als besonders zynisch: Flagstad sei schlichtweg verblüfft, wenn nicht gar entsetzt darüber gewesen, dass er sich als Pole in den Dienst des British War Relief stelle, solle sich doch Polen als »privilegiert« schätzen, von den Deutschen besetzt zu werden⁶⁷.

Nicht nur politisch, sondern auch musikalisch war das Konzert ein ganz besonderes Ereignis, das auf den Ankündigungsplakaten als »Rare Music Event« bezeichnet wurde. Grund dafür war einerseits, dass es sich zumindest bei Schütz um eine amerikanische Premiere handelte; andererseits zog Nadia Boulanger als »World's Leading Woman Conductor« eine besondere Aufmerksamkeit auf sich⁶⁸. Eröffnet wurde der Abend mit der *Auferstehungshistorie*. Im zweiten Teil des Konzerts folgten dann die Bearbeitung einer polnischen Hymne aus dem 13./14. Jahrhundert (*Bogurodzica Dziewica*) und Auszüge aus dem *Stabat Mater* von Karol Szymanowski (1925) – einem Werk, das von der Princesse de Polignac in Auftrag gegeben worden war⁶⁹. Zum Abschluss erklang das *Requiem* von Fauré.

Aber noch in anderer Hinsicht war dieses Konzert eine Rarität: Es wurde aufgenommen und bildet das einzige Tonzeugnis, das Nadia Boulangers (und Frankreichs) damaligen Umgang mit der Musik von

65 Über das Ereignis berichtet Doda Conrad (wie Anm. 63, S. 196–201, und Anm. 64, S. 149 ff.). Siehe auch den grundlegenden Aufsatz von Gary A. Galo, *Nadia Boulanger: The Polish Relief Benefit Concert – 4 April 1941*, in: Association for Recorded Sound Collections Journal 38 (2007), S. 183–193.

66 Bereits 1939 hatte Nadia Boulanger als erste Gastdirigentin des Crane Chorus and Orchestra Brahms' *Requiem* aufgeführt. Vgl. Galo (wie Anm. 65), S. 183; auch Conrad (wie Anm. 64), S. 197 ff.

67 Conrad (wie Anm. 64), S. 197: »[...] stupéfaite de voir un Polonais se mettre au service du British War Relief – qui chapeautait le Paderewski Fund – alors que la Pologne avait le »privilege« d'être occupée par les Allemands.« In dieser Zeit unterhielt Flagstads Ehemann enge Verbindungen zur Regierung von Vidkun Quisling, der mit dem nationalsozialistischen Deutschland kollaborierte. Quisling wurde nach 1945 hingerichtet.

68 Das Plakat sowie Auszüge aus dem Programmheft sind bei Galo (wie Anm. 65) abgebildet. Das im Pariser Boulanger-Nachlass aufbewahrte Plakat (Bibliothèque Nationale, BOB 34029, Nr. 694) ist mit diesen Dokumenten aus dem Archiv der State University New York Potsdam College nicht identisch.

69 Galo (wie Anm. 65), S. 190.

Schütz dokumentiert⁷⁰. Das für heutige Ohren durchaus ungewohnte Hörerlebnis ist jedoch alles andere als willkürlich und muss als beispielhaftes Ergebnis der damaligen Auseinandersetzung mit alter Musik gelten. Gewiss klingt diese Einspielung sowohl im Hinblick auf die Besetzung als auch in ihrer Gesamtästhetik antiquiert, auch weil sie im traditionell philharmonischen Stil gehalten ist. Das Orchester bestand aus nicht weniger als 45 Mitgliedern, der Potsdam State Crane Choir trat mit Sicherheit als großbesetzter Oratorienchor auf und die Solisten waren in erster Linie Opernsänger und -sängerinnen, die mit der alten Musik wenig vertraut waren. So wirkt die Interpretation zumindest beim ersten Anhören etwas sperrig, wenn nicht gar schwerfällig. Es dominieren ein voluminöses Klangbild und eine statische, beinahe steife Gravität, die verraten, welche Vorstellungen man damals mit alter deutscher protestantischer Musik verband. Von der fließenden und geschmeidigen Transparenz, der feinen Artikulation, der Leichtigkeit und Elastik, die wir heute von Barockmusikspezialisten gewohnt sind, ist man weit entfernt.

Bereits der Eingangschor ist von gewaltiger, ja geradezu wuchtiger Monumentalität und weckt unweigerlich die Erinnerung an das Hauptportal einer gotischen Kathedrale. Verantwortlich dafür ist neben dem im Vergleich zur heutigen Praxis langsamem Tempo⁷¹ vor allem der erweiterte Tonumfang, der einen Eindruck von Tiefe und Weiträumigkeit entstehen lässt. So verstärken die den sechsstimmigen Chor verdoppelnden Instrumentalstimmen vor allem die tiefen Lagen, was sich anhört, als würde hier die Architektur eines tief verwurzelten Prachtbaus emporragen. Besonders anschaulich ist die Wirkung in der Wiederholung der Worte »die Auferstehung« mit dem Einsatz der tiefen Singstimmen ab T. 10/11, wodurch das aufsteigende Motiv bzw. die gegensätzlichen Bewegungen der oberen und tieferen Stimmen noch zusätzlich verstärkt werden, und ebenso in den T. 17–19, wenn Blechbläser den Tenorpart verdoppeln und die *amplificatio* des sich an der ganzen Tonleiter emporschwingenden melodischen Aufstiegs unterstützen.

Eine weitere Charakteristik dieser Interpretation ist die reliefreiche Gestaltung jedes halbwegs aussagekräftigen Begriffs, als würde hier der figurenreiche barocke Schreibstil, der an sich schon sehr anschaulich ist, durch Dynamik, Instrumentierung und Tempo besonders hervorgehoben. Die ohnehin präsenste Bildhaftigkeit von Schütz' Musiksprache erhält dadurch ein besonders plastisches Profil. So werden z. B. nach der intimer gehaltenen Erwähnung der vier Evangelisten die punktierten Rhythmen, mit welchen möglicherweise ihre flinke Schreibtätigkeit anschaulich gemacht werden soll, äußerst markant betont, als wollte man dadurch die Kraft des Evangeliums – der Heiligen Schrift – unmissverständlich verkündigen.

Die bis ins Detail gehende Behandlung besonders sinnträchtiger Begriffe oder Textstellen lässt sich auch in den verschiedenen Episoden des Werkinereren finden, z. B. im Alt-Duett »Der Jüngling im Grabe«. Die heute meist eher kontemplativ gehaltene Episode⁷² erfährt hier eine extrem farbige Dramatisierung.

70 Das dabei erstellte Material wird heute im Archiv der Crane School of Music aufbewahrt. Gary A. Galo war so freundlich, Gregory Johnston Auszüge aus dieser Aufnahme zur Verfügung zu stellen. In seinem Aufsatz (Anm. 65) berichtet er zudem ausführlich über technische Einzelheiten. Darüber hinaus sind bzw. waren weitere Aufnahmen alter Musik mit Nadia Boulanger zugänglich, die man zum Vergleich heranziehen kann, darunter die Bach-Kantate BWV 4, Monteverdi-Madrigale und Auszüge aus Charpentiers *Médée*.

71 Die Aufführungsdauer des Eingangschors beträgt bei Nadia Boulanger (1941) 1'38«. Ein ähnlich ruhiges Tempo findet sich noch 1971 bei Martin Flämig (Dresdner Kreuzchor, Capella Fidicinia/Hans Größ): 1'35". Erst in jüngeren Einspielungen lässt sich eine Beschleunigung feststellen: René Jacobs (Concerto Vocale, 1990): 1'15", Françoise Lasserre (Akademia, 2002): 1'06", Benoît Haller (La Chapelle Rhénane, 2007): 1'16", Paul Hillier (Ars Nova Copenhagen, 2009): 1'18".

72 Eine Ausnahme bildet die Einspielung von René Jacobs: 1'15«. Im Vergleich dazu: Boulanger: 1'40", Flämig: 1'44", Lasserre: 1'42", Haller: 1'28".

Die verschiedenen Momente der Szene erhalten sowohl im Tempo als auch im Einsatz der Begleitinstrumente (vor allem Cembalo und Streicher) einen eigenen Charakter, so dass die als kleine Kantate gestaltete Episode vor lebendiger Theatralik geradezu strotzt.

Es ist nicht zu leugnen, dass hier fast schon klischeehaft anmutende »spätromantische« Vorstellungen von deutscher Kunst, wie man sie im damaligen Frankreich häufig antraf, in die Musik hineinprojiziert wurden – der Eingangschor der *Auferstehungshistorie* unter Boulanger entspricht aufs Genaueste der Art und Weise, wie man schon seit Bordes und d'Indy die deutsche Barockmusik charakterisierte: streng, kantig, von tiefsinniger Herbheit. Rémy Stricker rückt den Stil Boulangers sogar in die Nähe des Jansénismus⁷³ (eine rigorose Strömung des französischen Katholizismus im späten 17. Jahrhundert), führt dies allerdings eher auf den Charakter der Dirigentin als auf den kulturell-konfessionellen Entstehungskontext der Werke zurück. Gewiss muss uns der interpretatorische Ansatz als weitgehend überholt erscheinen, und dennoch muss zugegeben werden, dass in Anbetracht des damaligen Kenntnisstands und der damaligen Bedingungen der Musikpraxis die Interpretation klug und kohärent durchgeführt wurde und durch ihre große Aufrichtigkeit hervorsteht. Die Ehrfurcht vor dem als überaus authentisch und tiefgründig empfundenen Charakter der Musik eines fremden alten Meisters, zu dem man mit einer Mischung aus Bewunderung, Scheu und leichtem Schrecken aufblickte, ist nicht zu überhören und findet in der weihevollen Erhabenheit der Interpretation, der trotz aller ästhetischen Antiquiertheit etwas unheimlich Bewegendes, Ergreifendes und Packendes anhaftet, ihren stärksten Ausdruck.

*

Was lässt sich abschließend zu dieser ersten französischen Annäherung an Heinrich Schütz sagen? Wie lässt sie sich bewerten oder zumindest einordnen? Welches Fazit lässt sich ziehen? Welches Schützbild wurde vermittelt?

Die Hauptcharakteristik dieser Zeit vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum 2. Weltkrieg scheint zunächst die Neugierde und die Aufgeschlossenheit gegenüber dem damals noch Fremden oder Unbekannten zu sein, die man in späteren Jahren nicht mehr antraf – zum Teil auch, weil sich der Reiz der Entdeckung nach einiger Zeit zwangsläufig abschwächen musste. Der anfängliche Enthusiasmus hing aber möglicherweise auch mit der Vorstellung zusammen, die man damals in Frankreich von der noch sehr jungen Musikwissenschaft bzw. von der Musikgeschichte hatte, in der man einen Teil der Universalgeschichte – und somit der Allgemeinbildung – erkannte. In diesem Sinn ist es nicht verwunderlich, dass die erste Generation (etwa Rolland oder Pirro) noch versuchte (und dies als Selbstverständlichkeit verstand), über Heinrich Schütz hinaus auch die Welt verständlich zu machen, aus der er hervorgegangen war: die Welt des lutherischen Glaubens und des vom Dreißigjährigen Krieg geplagten Deutschlands, die man in den europäischen Kontext einband.

Sicherlich war der Heinrich Schütz, wie er den Franzosen erstmals bekannt wurde, weit entfernt von dem authentischen (falls ein solcher überhaupt zu ermitteln ist) oder zumindest von dem heute praktizierten. Doch kann man die Begeisterung, aber auch die Hartnäckigkeit, die Zielstrebigkeit und die Umtriebbarkeit der ersten Pioniere der »causa sagittariana« in Frankreich, die manchmal fast missionarische Züge annahm, nur bewundern. Gewiss ging es dabei bis auf wenige Ausnahmen nur selten vornehmlich um Schütz – die Referenzgröße im Bereich der deutschen Musik war und blieb Bach.

73 Rémy Stricker, *Pour une histoire de l'interprétation: les enregistrements de Nadia Boulanger*, in: Laederich (wie Anm. 16), S. 207 ff. Stricker bezieht sich vor allem auf die Bach-Einspielungen (Anm. 56).

Bemerkenswert ist jedoch, mit welcher Beständigkeit Schütz in Programme eingebaut wurde, in denen andere Werke oder Komponisten, ob Vertreter der alten Musik oder der Moderne, den vielleicht attraktiveren Teil bildeten. Manchmal scheint Schütz regelrecht in Programme eingeschmuggelt worden zu sein, die wir heute vielleicht als recht kühn einstufen würden (und vielleicht waren sie es damals auch schon); sie machten Begegnungen möglich, die sich für Schütz und andere als fruchtbar erwiesen.

Schütz war damals nicht leichter zu vermitteln als heute, möglicherweise zeigte man aber mehr musikalischen wie finanziellen Wagemut. Es scheint kein Zweifel darüber bestanden zu haben, dass die Musik von Schütz, wie auch die anderer deutscher Komponisten, zu einem gemeinsamen lebendigen europäischen Kulturerbe gehörte, das es weiterzupflegen galt – deutlich wird das nicht nur in den Schriften von Rolland oder Pirro, sondern auch in der Konzeption von Konzertprogrammen. Wenngleich nicht zu übersehen ist, dass man in Frankreich den Italienern näher stand als den Deutschen, und die Romania, vermutlich aufgrund der sprachlichen und konfessionellen Verwandtschaft, eine stärkere Identität stiftete als Europa, machte man sich doch eine Pflicht daraus, auch die Musik des protestantischen Nachbarn näher kennen zu lernen. Als besonders aufschlussreich erweist sich hier ein Kommentar von Doda Conrad zum Londoner Konzert 1936, in dem er Boulangers Umgang mit Faurés *Requiem* und Schütz' *Auferstehungshistorie* folgendermaßen beschreibt: Durch ihre Interpretation habe sie Faurés Glaubensgewissheit der großen Strenge von Schütz entgegengesetzt und Schütz so dirigiert, als hätte sie Granitstein behauen⁷⁴ – ein Eindruck, den die Aufnahme des New Yorker Konzerts nur bestätigen kann.

Dass der 2. Weltkrieg einen deutlichen Einschnitt markierte, ist auf verschiedene Gründe zurückzuführen, von denen hier nur einige erwähnt seien. Zunächst erfolgte ein Generationswechsel: 1943 starben gleich zwei wichtige Mitglieder der Familie Polignac, Winnaretta und Prince Jean, der Ehemann von Marie-Blanche. Im selben Jahr starb auch André Pirro und ein Jahr später Romain Rolland. Nach dem Krieg herrschten dann auf vielen Gebieten, auch auf musikalischem, andere Prioritäten, die man aber nicht voreilig mit einer politisch motivierten Vernachlässigung oder gar Ablehnung der deutschen Musik gleichsetzen sollte⁷⁵. Dennoch ist nicht zu bestreiten, dass die Vorstellung, die man vor dem Krieg von einem vereinten Europa hatte, durch die Kriegserfahrung nachhaltig erschüttert worden war und dass sich das Trauma nicht mehr, wie noch nach dem 1. Weltkrieg, kulturell überwinden ließ.

Eine so unwahrscheinliche wie letzten Endes günstige Konstellation, wie sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich, vornehmlich in Paris, entstand und die alle Beteiligten klug, unerschrocken und weitgehend frei von Vorurteilen zu nutzen wussten, war womöglich ein einmaliges Phänomen – und ein Glücksfall. Unbeantwortet bleibt allerdings die Frage nach ihrer Langzeitwirkung: Wie genau Schütz vom Publikum aufgenommen wurde und wie sich diese ersten Jahre einer klanglichen und publizistischen Präsenz von Schütz auf die späteren Generationen ausgewirkt hat, müsste wohl Ziel und Zweck künftiger Recherchen sein.

74 Conrad (wie Anm. 63), S. 86.

75 Auch während des 1. Weltkriegs war es nicht gelungen, die deutsche Musik – zumindest die barocke – gänzlich aus den Konzertsälen zu verbannen. 1918 wurden z. B. eine Bach-Kantate und Schütz' Osterdialog im Vieux-Colombier aufgeführt und als großes Projekt für die Nachkriegszeit hatte man sich eine Aufführung von Bachs *Matthäuspassion* in der Salle Gaveau vorgenommen (Tablettes de la Schola, 1917–1918, S. 24).

Der Souverän und sein musikalischer Idealstaat

Zu den Kompositionen des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel

Wolfgang Hirschmann

Das der junge Schütz durch das religiöse, pädagogische, kulturelle und musikalische Klima am Hof des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel spezifisch geprägt wurde, ist eine nahe liegende Annahme und als *communis opinio* in betreffenden Publikationen immer wieder zu finden. Eine genauere Bestimmung dieser Prägung fällt indes schwer. Schütz' eigener Aussage zufolge hatte er in seiner Zeit als Kapellknecht in Kassel (1599–1609) keine wirkliche kompositorische Ausbildung erhalten, er habe vor seiner Reise nach Venedig nur einen »unbegründeten schlechten anfang«¹ in der Komposition gehabt. Dieser Aussage kann man trauen; man kann sie aber durchaus auch anzweifeln, wenn man die Ergebnisse der neueren Biographie- und Autobiographieforschung zur Kenntnis nimmt, die gezeigt hat, dass in der Frühen Neuzeit Äußerungen zum eigenen Lebensweg auf der Grundlage topischer Standards oder vorgegebener Deutungsschemata erfolgten – die historische Realität beschreiben sie oft gerade nicht².

In der Forschung ist eine Tendenz festzustellen, die Kasseler Zeit von Schütz als einen Lebensabschnitt zu beschreiben, in dem das »Fundament« für eine freilich erst in Venedig sich formierende kompositorische und künstlerische Biographie von europäischen Maßstäben gelegt wurde, also das »handwerkliche und intellektuelle Rüstzeug« hierfür vermittelt worden sei. Aber auch die entsprechenden sozialen Verhaltensnormen seien in einer vom Ideal des »gebildete[n] und weltoffene[n] Hofmann[s]« getragenen Ausbildung gelehrt worden³. Dietrich Berke hat dies folgendermaßen zusammengefasst: »Schütz verdankt Kassel eine umfassende humanistische Erziehung und darüber hinaus seinem Gönner Landgraf Moritz die Ausbildung zum Musiker.«⁴

Hiermit ist die Schlüsselfigur der Kasseler Jahre von Heinrich Schütz benannt: Moritz, der Gelehrte, der Kassel zu einem humanistisch und calvinistisch geprägten Musenhof ausbaute, zu einer Pflegestätte der Künste und Wissenschaften, der er als Polyhistor, als »Ausnahmeerscheinung unter den Fürsten seiner Zeit, hochgelehrt, hochmusikalisch, hartnäckig in der Verfolgung künstlerischer und wissenschaftlicher Ziele«⁵, seinen eigenen persönlichen Stempel aufdrückte. Insofern ist die Charakterisierung von Moritz als Renaissancefürst durchaus zutreffend. Renaissancehaft ist seine Haltung nicht nur in ihrer intensiven Orientierung an und produktiven Auseinandersetzung mit antikem Bildungsgut, sondern auch

1 Heinrich Schütz, *Memorial* von 1651, zitiert nach: Dietrich Berke, *Heinrich Schütz 1585–1672*, in: *Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel u. a. 1985, S. 63–100, hier S. 70.

2 Dazu Joachim Kremer, »*Leben und Werk*« als *biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur »Berufsbiographie*«, zu den »*Komponisten von Amts wegen*« und dem Begriff »*Kleinmeister*«, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg 2002*, Hildesheim u. a. 2004 (= *Telemann-Konferenzberichte* 14), S. 11–39.

3 Hartmut Broszinski, »*Schütz als Schüler in Kassel*«, in: *Heinrich Schütz* (wie Anm. 1), S. 35–62, hier S. 35 und 40.

4 Dietrich Berke, *Vorwort*, in: *Heinrich Schütz* (wie Anm. 1), S. 7.

5 Broszinski (wie Anm. 3), S. 35 f.

in dem Selbstbewusstsein, mit dem der Landgraf die eigene Haltung, seine politischen, religiösen und künstlerischen Sichtweisen als Regierungsdoktrinen durchsetzte: Ein Souverän schafft sich – durchaus auch selbstherrlich und entgegen aller Widerstände – seinen Idealstaat.

In diesem Idealstaat war der Fürst höchstselbst der Mustergeber in allen Bereichen. Landgraf Moritz war ein humanistischer Gelehrter und fürstlicher Forscher von polyhistorischen Dimensionen: Mathematiker, Chemiker und Alchimist, Mediziner, Chirurg und hervorragender »bonesetter« (Henry Peacham 1597)⁶, Verfasser klassischer Lyrik und mehrsprachiger Komödien, ein Sprachenkenner und Philologe, ein akademischer Disputator von Rang und ein hoch gebildeter Musiker und Komponist. Der springende Punkt in diesem Zusammenhang scheint mir zu sein, dass all diese Bildungsvielfalt und Gelehrsamkeit nicht als Selbstzweck in sich ruhte, sondern im Dienste einer Reform von Staat, Religion und Bildung stand, die man stärker als in anderen Fällen mit einer Persönlichkeit identifizieren muss – es handelt sich eben um eine »Maurizianische« Reform.

Von dieser Warte aus lassen sich auch in musikalischer und musikgeschichtlicher Hinsicht, letztlich auch mit Blick auf Schütz, einige Deutungsaspekte gewinnen, die vielleicht eine neue Sichtweise auf das Phänomen »Schütz und Kassel« ermöglichen. Man sollte sich zunächst klar machen, dass für eine Marginalisierung des kompositorischen Schaffens von Landgraf Moritz kein Anlass besteht; vielmehr muss man den komponierenden Fürsten als musikalischen Mustergeber und Kirchenmusikreformer ins Auge fassen. Wenn in der Neuausgabe der MGG zu lesen ist, dass »viele seiner Werke besonderes musikalisches Genie vermissen lassen« und deshalb »seine eigene musikalische Bedeutung in der massiven Förderung seiner Hofkapelle und des Nachwuchses« liege⁷, dann würde ich dem entgegenhalten, dass der Begriff »Genie« in diesen Zusammenhängen unangemessen ist, weil er eine Vorstellung von Autonomie der Kunst und des Künstlers zur Voraussetzung hat, die der Zeit um 1600 fremd war. Die Künste waren mit großer Selbstverständlichkeit funktional gebunden, der Künstler Diener dieser Funktionen.

Wenn wir heute über die Mutilationen kirchlicher Kunstwerke, die der »Ikonoklast als Kunstliebhaber«⁸ im Zuge der calvinistischen »zweiten Reformation« anordnete, verständnislos den Kopf schütteln, dann projizieren wir unbewusst einen modernen autonomen Kunstbegriff in die Betrachtung der zerstörten Statuen und Bilder. Hinter Verstümmelungen wie denen in der Marienkapelle Frankenberg mit ihrer geköpften Madonna, der zerstörten Verkündigungsszene und den abgeschlagenen Gesichtern und Instrumenten der musizierenden Engel auf dem unteren Fries des Altars⁹ steht die rigoros interpretierte calvinistische Doktrin, dass auf der Basis der biblischen Zählung des Dekalogs nach Mose (das Bilder- verbot ist dann ein eigenständiges Gebot, 9. und 10. Gebot werden in eines zusammengezogen) die aus dem Papsttum übernommenen Bilder aus dem Sakralraum entfernt werden müssten. Rigoros ist diese Position deshalb, weil sie nicht nur das Bild als Objekt religiöser Devotion ablehnt (was ja der lutherische Protestantismus auch vertrat), sondern das Bild im Sakralraum überhaupt.

Die religiöse Kunst, die hier verstümmelt wurde, hatte also zuvor schon ihren Kunstcharakter verloren, weil sie funktionslos geworden war: Für bildliche Darstellungen des Göttlichen war in der reformier-

6 Vgl. Birgit Kümmel, *Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1592–1627)*, Marburg 1996 (= Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 23), und die dort auf S. 18 f. versammelten Belege.

7 Hartmut Broszinski (Christiane Engelbrecht), Art. *Moritz, Landgraf von Hessen-Kassel*, in: MGG2, Personenteil 12 (2004), Sp. 477–479, hier Sp. 478.

8 Vgl. Anm. 6.

9 Ebd., S. 52 ff.

ten Kirche des Hessischen Landgrafen kein Platz. Der Gedanke eines autonomen, für sich Schönen, wie er für den modernen Kunstbegriff bezeichnend ist, war solcher Haltung offensichtlich fremd. Vielmehr diente die ausgestellte Entwertung dieser funktionslos gewordenen Kunst dann auch der Sozialdisziplinierung der Untertanen, deren Religionsausübung in dem Maße neu organisiert wurde, in dem die alte religiöse Bilderkunst sinnlos geworden war¹⁰.

Moritz machte die rigorose Interpretation des biblischen Bilderverbots zu seiner Sache und damit zur Sache seines Staates, ebenso wie er eine enge Bindung zwischen Humanismus und Calvinismus forcierte, indem er die Lehren des calvinistischen Humanisten Petrus Ramus zur Bildungsdoktrin erhob: Interpretieren dieser Lehre wie Théodore de Bèze in Genf, Moritz' Lehrer Caspar Cruciger oder der Dresdner Hofprediger Gregorius Schönfeldt waren die religiösen Leitfiguren des Landgrafen. Es ging dabei um eine vor allem durch die Rhetorik und Dialektik Ciceros geprägte Neudeutung christlichen Denkens in calvinistischem Geist: Silberne Latinität, Trivium und reformierte Religiosität sollten zu einer neuen, zukunftsweisenden Einheit geführt werden¹¹.

Welchen Platz nahm in diesem Konzept die Musik ein, und wie sollte sie beschaffen sein? Landgraf Moritz überließ auch im Bereich der Kirchenmusik nichts dem Zufall, strebte gezielt und entschlossen eine Reform in seinem Geiste an, und seinen Kompositionen kommt in diesem Zusammenhang paradigmatische Bedeutung zu. Meine nachfolgenden Überlegungen werden nicht wie neuere kulturgeschichtlich orientierte Studien die Kontexte, sondern die musikalischen Artefakte ins Zentrum rücken. Sicherlich trifft zu, dass Musik »im Maurizianischen Kassel als wichtiges Medium der höfischen Selbstdarstellung wie auch der durchaus außenpolitisch wirksamen Kommunikation gelten kann«; ob nun aber Moritz »über seine musikalischen Interessen« tatsächlich »ein gelehrtes Herrscherbild, das überkonfessionellen wie übernationalen Zielen verpflichtet ist«¹², prägte, erscheint mir fraglich, in jedem Fall zu einseitig und müsste zumal an konkreten Analysen seiner Musik verdeutlicht werden.

Ich möchte, wie angedeutet, einen anderen, in gewisser Hinsicht diametral entgegengesetzten Aspekt fokussieren: Musik als Mittel der Abgrenzung und wesentlicher Katalysator einer religiösen Reform, die per Oktroi gegenüber der Bevölkerung durchgesetzt wurde. Moritz hat ja nicht nur den Bildersturm befohlen, sondern auch gegen den starken Widerstand der Untertanen in den verschiedenen Landesteilen den neuen Ritus durchgesetzt; er setzte dabei auch Volksverhöre als Mittel der Sozialdisziplinierung ein:

An den entscheidenden Stellen griff der Landgraf selbst in das Geschehen ein. Er verhörte Geistliche, predigte und hielt vor aufständischen Bürgern Reden. [...] In den größeren Städten wie z. B. in Kassel, Marburg und Eschwege versuchte Moritz die Durchsetzung der Reform durch Volksverhöre zu gewährleisten. In Marburg erzielten die Kommissare 1605 mit sechs Fragen den erwünschten Erfolg. Doch als 1609 alle Volljährigen erneut befragt wurden, fanden sich allein in einem der vier Bezirke 264 Personen, die sich gegen die Reform aussprachen.

10 Vgl. ebd., S. 20–29.

11 Vgl. dazu die Beiträge von Gerhard Menk (*Ein Regent zwischen dem Streben nach politischer Größe und wissenschaftlicher Beherrschung des Politischen*) und Arnd Friedrich (*Die Bildungspolitik Landgraf Moritz des Gelehrten zwischen Melancthonianismus und Ramismus*) in: Gerhard Menk (Hrsg.), *Landgraf Moritz der Gelehrte: Ein Calvinist zwischen Politik und Wissenschaft*, Marburg 2000 (= Beiträge zur Hessischen Geschichte 15), S. 7–78 und 159–172.

12 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. 279–297, hier S. 297.

In Eschwege lehnten im Dezember 1607 fast alle Bürger die »Verbesserungspunkte« ab. Nach verschärften Einzelverhören erzielte die Kommission ein umgekehrtes Verhältnis: Nur zehn der Befragten erklärten sich gegen den Konfessionswechsel. Der Modus dieser Sozialdisziplinierung zeigt die Hilflosigkeit und Fragwürdigkeit des kirchlichen Bürokratismus. Über die örtlichen Besonderheiten hinaus standen die Stände insgesamt der Neuerung sehr distanziert gegenüber. Große Teile des »Landes« entfremdeten sich dem Landesherrn durch die Ablehnung einer Reform, die aus der Sicht des mehr an theoretischen Maximen orientierten Landgrafen Moritz dringend notwendig und durchsetzbar erschien.¹³

Genau diese stark »theoretische« Orientierung des Landgrafen finden wir auch in seinen Kompositionen wieder; tatsächlich lassen sie sich als klingende Illustration und musikalische Realisierung seines komplexen Reformprogrammes begreifen.

Ich möchte dabei der in der Fachliteratur immer wieder beobachtbaren Tendenz entgegentreten, gegen den rigorosen Ikonoklasmus eine gleichsam weltmännisch freie, tolerante und internationale Musikpflege des Landgrafen auszuspielen; letztlich gehen auch die Ausführungen von Dörte Schmidt in diese Richtung, wenn sie die »Musik als gemeinsame Basis und Ebene des Austausches« und damit als Mittel der »kulturellen Kommunikation«¹⁴ zwischen religiös verfeindeten Höfen wie Darmstadt und Kassel ansieht. Man muss sich schon klar machen, dass den Gläubigen jedes Mal, wenn sie das neue Zehngebotelied »Erheb dein Herz« zu singen hatten, auch vor Ohren geführt wurde, warum sie ihren Gottesdienst nun in einer entbilderten Kirche abhielten und ihnen beim Abendmahl Brot statt Hostien gereicht wurde. Die Musik war insofern das klingende Komplement des Ikonoklasmus; sie war in diesem Zusammenhang ein Mittel der Trennung und gerade keines, das Verbindungen herstellte. Dass sich die Vorgänge in der Musik weniger drastisch und offensichtlich gestalteten als in der Bildenden Kunst, erlaubt noch lange nicht, die distinktive Kraft selbst kleinster Veränderungen liturgisch-musikalischer Abläufe zu marginalisieren; insofern hat es eben doch einen »dem calvinistischen Bildersturm vergleichbaren Vorgang für die Musik«¹⁵ gegeben, auch wenn dieser nicht mit der Abschaffung von kunstvoller Figuralmusik einherging.

Durch die verdienstvolle derzeit erscheinende Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Landgraf Moritz durch Paul-Heinz Leifhelm können wir einen stetig anwachsenden Einblick in sein musikalisches Schaffen und damit in seine Vorstellungen von einer rechten reformierten Kirchenmusik wie einer »richtigen« Musik überhaupt gewinnen.

Von den beiden zentralen Reformwerken des Hessischen Landgrafen im Bereich der Kirchenmusik ist zunächst der erweiterte Druck des Lobwasserpsalters Kassel 1607 als *Psalmen Davids Nach Frantzösischer Melodey und Reymen art in Teutsche reymen artig gebracht / Durch Ambrosium Lobwasser* zu nennen (2. Auflage Hofgeismar 1649). Die vierstimmigen Sätze Goudimels vervollständigte Moritz durch eigene Sätze und Melodien zu weiteren Psalmen, zum Zehngebotelied und zum *Canticum Simeonis*. Das zweite wichtige Reformbuch ist sein *Christlich Gesangbuch / Von allerhandt Geistlichen Psalmen / Gesängen und Liedern*, Kassel 1612 (2. Auflage ebenfalls Hofgeismar 1649). Die Vorrede des Hofdruckers Wilhelm Wessel zum letztgenannten Druck macht deutlich, wie eng Ikonoklasmus und reformierte Kirchenmusik miteinander verquickt waren:

13 Kümmel (wie Anm. 6), S. 23f.

14 Schmidt (wie Anm. 12), S. 297.

15 Ebd., S. 283.

Denen nach/vnd von vnser zeit an biß noch dahero/hat Gott der HERR gleichermaßen je etlichen/Fürsten/Graffen/Herren vnd Ständen im H. Römischen Reich den Muth erweckt/vnd jhnen ins Hertz gegeben/daß sie nicht allein gute fürsorge vnd vorschub zu mehrer beförderung vnd außbreitung der reinen Evangelischen Warheit in jhren Gebieten angewendet/sondern auch/ daß sie in dem Eyffer jrer Gottseeligen Voreltern fortfahrend/die *reliquias* des Pabsthumbs aus jren Landen vnd Kirchen/so viel dero zeit wegen möglich gewesen/den Leuten aus den Augen weg vnd abgethan/Dagegen aber vollends an vnd auffgerichtet/was zur reinen vnverfälschten Lehr vnnd Gottesdienst gehörig.

Welchen obbemelten allen dann auch der Durchleuchtige und Hochgeborne Fürst vnd Herr/Herr Moritz Landgraff zu Hessen etc. in Christlichem Eyffer sich ebenermaßen hochlöblich erzeigt/vnd noch an nichtes mangeln lesset/was zu erbawung der Ehre GOTTes/vnd einhelligkeit seiner Christlichen Kirchen ersprießlich sein mag.

Zu welchem Ende dann jetzo auch die Psalmen vnd Gesänge D. Mart. Luth. *p. m.* (die der Gottseelige Fürst vnd Herr nach den Fürstlichen hochwichtigen Geschäften *sui recreandi gratias, per otium* in eine schöne lieblich *Harmoniam quatuor vocum* gesetzt hat) durch öffentlichen Druck *communiciret* werden/damit dieselbigen neben den Psalmen Davids/(wie die von Ambros. Lobwasser in gute verständliche Deutsche Reymen artig gebracht/vnd erstmahls zu Leiptzig *publicirt* worden sind) in J. Fürstl. Gn. Kirchen vnd Schulen hinführo geübt/gesungen vnd gebraucht werden/alles zur besserung vnd erbawung in dem HERRN.¹⁶

Ein Vergleich der in dem Gesangbuch beispielsweise für das Weihnachtsfest mitgeteilten Gesänge mit der Hessischen Kirchenordnung von 1657 zeigt, wie eng die reformierte Liturgie mit der Liedauswahl des Landgrafen verknüpft war:

Agenda 1657¹⁷: »Festo nativit[atis].«

Christlich Gesangbuch 1612: »Christsfests Gesänge«
(Ed. Leifhelm)

Psalm	Gesänge	
1. 8. 148.	Vom Himmel hoch da komm ich her.	Nr. 8 (S. 21)
	Vom Himmel kam der Engelschar.	Nr. 9 (S. 22)
2. 42. 79.	Der Tag der ist so Freudenreich.	Nr. 10 (S. 24 f.)
3. 99.	Christum wir sollen loben schon.	Nr. 6 (S. 18 f.)
	Ein Kind gebohrn zu Bethlehem.	–
	Allein GOTT in der Höhe sey Ehre.	Nr. 12 (S. 26)
	Mein Seel O HErr muß loben dich.	–
		Nr. 5 Lob sey dem Allmechtigen Gott
		Nr. 7 Gelobet seystu Jesu Christ
		Nr. 11 In süßer frewd

¹⁶ Abbildung von Titelblatt und Vorrede in: Moritz Landgraf von Hessen, *Christlich Gesangbuch 1612. Erster Theil/Darin Allerhandt Festgesänge*, Heft 1: *Advent bis Passion*, hrsg. von Paul-Heinz Leifhelm, o. O. u. J. (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Moritz Landgraf von Hessen 2,3), S. [8]–[10].

¹⁷ *AGENDA*, *Das ist: Kirchen-Ordnung/Wie es im Fürstenthumb Hessen mit Verkündigung Göttlichen Worts/Reichung der heiligen Sacramenten und andern Christlichen Handlungen und Ceremonien gehalten werden soll* [...], Kassel 1657, S. 367–372: »Das Zwanzigste Capitul. Abtheilung der Psalmen und Gesänge/wie sie in Kirchen auff die Son- und Feyrtage zu singen sind«, hier S. 367.

Viele der musikalischen Sätze in dem Gesangbuch entsprechen dem Ideal schlichter liturgischer Musik, dem sich Calvin verpflichtet sah. Andererseits aber begegnen Sätze von forcierter Artifizialität. Die nachfolgenden Notenbeispiele können die beiden stilistischen Pole illustrieren.

Lob sei dem All-mäch-ti-gen Gott, der sich un-ser er-bar-met hat,
 Lob sei dem All-mäch-ti-gen Gott, der sich un-ser er-bar-met hat,
 Lob sei dem All-mäch-ti-gen Gott, der sich un-ser er-bar-met hat,
 Lob sei dem All-mäch-ti-gen Gott, der sich un-ser er-bar-met hat,

ge-sandt sein al-ler-lieb-sten Sohn, aus ihm ge-born im höch-sten Thron.
 ge-sandt sein al-ler-lieb-sten Sohn, aus ihm ge-born im höch-sten Thron.
 ge-sandt sein al-ler-lieb-sten Sohn, aus ihm ge-born im höch-sten Thron.
 ge-sandt sein al-ler-lieb-sten Sohn, aus ihm ge-born im höch-sten Thron.

Notenbeispiel 1: Moritz Landgraf von Hessen, *Christlich Gesangbuch 1612*, 1. Teil, Nr. 5:

»Lob sey dem Allmechtigen Gott« (Ed. Leifhelm, S. 17)

Der Contrapunctus floridus des zweiten Beispiels ist freilich ein spezifischer: Die Oberstimme, der Choral, wird nicht in das kontrapunktische Geflecht der unteren drei Stimmen einbezogen, bleibt unangetastet wie ein Cantus firmus. Wenn man nach dem Muster Oslanders von einer Aufführungspraxis ausgeht, bei der Gemeinde und Figuralmusik zusammengeführt werden, dann ließe sich diese Stimmenkombination mit einem reformierten Ideal schlichten Choralgesangs durchaus in Übereinstimmung bringen. Die Gemeinde singt die eine tragende Stimme mit, die anderen drei Stimmen umspielen sie mit kontrapunktischem Rankenwerk, das den Kapellsängern und Instrumentalisten übertragen werden konnte.

Die Einbeziehung der Psalmgesänge und Festlieder Luthers, wie sie die Vorrede deutlich anspricht, darf man nicht als Öffnung gegenüber dem tradierten protestantischen Liedgut missverstehen: Denn diese Lieder erklingen ja in einem veränderten liturgischen Zusammenhang und in ganz anderer Gewichtung gegenüber dem dominierenden Psalmengesang nach Goudimel-Lobwasser. In betriebswirtschaft-

gearbeitet, dass immer die erste Zeile des Liedes einstimmig im Sopran vorgetragen wird, diese Stimme dann pausiert und eine Variation der Choralzeile im unteren vierstimmigen Chor erklingt, während für den weiteren Verlauf dann der melodietragende erste Sopran und der vierstimmige Chor zur Fünfstimmigkeit zusammengeführt werden; das Verfahren illustriert Notenbeispiel 3.

Ein fe - ste Burg ist un - - - - ser Gott,
Er hilft uns frei aus al - - - - ler Not,
Ein fe - ste uns
Er hilft uns
Ein fe - ste Burg
Er hilft uns frei
Ein fe - ste uns

ein gu - te Wehr und Waf - - - - fen.
die uns jetzt hat be - trof - - - - fen.

Burg ist un - - - - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - - - - fen.
frei aus al - - - - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - - - - fen.

Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen.
frei aus al - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen.

ist un - - - - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen und Waf - fen.
aus al - - - - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen be - trof - fen.

Burg ist un - - - - ser Gott, ein gu - te Wehr und Waf - fen.
frei aus al - - - - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen.

Notenbeispiel 3: Moritz Landgraf von Hessen, *Fünfstimmiges Cantional 1595*, 2. Teil, Nr. 30:

»Ein feste Burgk ist vnser gott«, T. 1–11 (Ed. Leifhelm, S. 16)

Der Beginn des Satzes verdeutlicht gleichsam die Fundierung des Gesangs in der schlichten Einstimmigkeit, dann folgt die kunstvolle Durcharbeitung, die aber durch den prononcierten Beginn stets auf die Einstimmigkeit bezogen bleibt.

Solch ostentatives Deuten auf die Einstimmigkeit hat etwas Didaktisches an sich, ist zugleich eine Art intellektuelles Spiel, in dem die Elemente überdeutlich erst einmal exponiert werden (einstimmige Melodie, vierstimmiger Satz), bevor sie dann zusammengeführt werden. Ich bezeichne das als ›intellektuell-eklektische Kombinatorik‹ und erblicke darin einen Wesenszug der Musik des Landgrafen.

Ebenfalls liturgische Musik repräsentieren die fünfstimmigen Sätze, die Moritz auf lateinische metrische Texte verfasste und die im *Novum et insigne opus* des Valentin Geuck enthalten sind. Diese Sammlung bildet mit dem *Opus musicum novum* des Kasseler Kapellmeisters und Lehrers von Moritz, Georg Otto, eine Auftragsarbeit des Landgrafen: Otto vertonte auf dessen Geheiß die Evangelientexte der Sonn- und Feiertage, und Moritz beauftragte zugleich seinen Kammerherrn Valentin Geuck damit, von ihm selbst verfasste poetische Paraphrasen der Evangelientexte in gleichen Besetzungen zu komponieren. Bei diesen Poesien handelt es sich um humanistische Oden, wir haben es hier also mit Perikopendichtungen in antikisierenden Versmaßen zu tun. Nach dem Tod von Geuck im Jahr 1596 vertonte Moritz 30 noch fehlende Motetten selbst¹⁹.

Ich greife das Beispiel des Festes für den Apostel Bartholomäus am 24. August heraus. Grundlage der Dichtung ist die Perikope für dieses Heiligenfest, Lukas 22, 24–30; es geht um die Frage nach Herrschen und Dienen:

Es entstand unter ihnen [den Jüngern] ein Streit darüber, wer von ihnen wohl der Größte sei. Da sagte Jesus: Die Könige herrschen über ihre Völker, und die Mächtigen lassen sich Wohltäter nennen. Bei euch aber soll es nicht so sein, sondern der Größte unter euch soll werden wie der Kleinste, und der Führende soll werden wie der Dienende. Welcher von beiden ist größer: wer bei Tisch sitzt oder wer bedient? Natürlich der, der bei Tisch sitzt. Ich aber bin unter euch wie der, der bedient.²⁰

Moritz merkt selbst an, er habe die »evangelia dominica kürzlich carminice reddiret«²¹. Diese poetische Redaktion der Perikopen nimmt aber zugleich predigtähnliche Interpretationen der Evangelientexte vor: So ist es in dem Gedicht Bartholomäus, der die anderen Jünger belehrt, und der Abschluss des Gedichts weitet die Aussage zu der sehr allgemeinen und auf die Lebenspraxis einer christlichen Gemeinde gemünzten Aussage, Ehrsucht und Streit seien die Wurzel allen Übels. Zugleich wird mit dem Ausdruck »condiscipulus« (Mitschüler) ein Bezug auf die Schule und einen pädagogischen Kontext hergestellt.

Tatsächlich sollten nach Moritz' eigenen Worten die Motettensammlungen »dem almechtigen zue lob, auch kirchen und schulen zu gutem« dienen²².

Bei dem Gedicht handelt es sich um eine Folge von drei elegischen Distichen²³; der Text entfaltet sich also in einem dreimaligen Wechsel von Hexameter und Pentameter (ˉ = Länge, ˇ = Kürze; | = Ende des Versfußes; || = Binnenzäsur, Unterstreichungen im Text markieren Verschleifungen von Vokalen; die Verse werden durchgezählt: H = Hexameter, P = Pentameter):

19 Vgl. Moritz Landgraf von Hessen, *Fünfstimmige Motetten aus Valentin Geuck: Novum Et Insigne Opus Liber Tertius 1603*, hrsg. von Paul-Heinz Leifhelm, o. O. u. J. (= Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Moritz Landgraf von Hessen 1,3), Vorwort, S. 4.

20 Wortlaut der Einheitsübersetzung der Bibel, Freiburg u. a. 1980, S. 1189.

21 Vgl. Moritz (wie Anm. 19), Vorwort, S. 4, Anm. 25.

22 Ebd.

23 Für die metrische Analyse danke ich sehr herzlich Andreas Pfisterer (Regensburg).

Dūm cēr tañt cōn dīscīpū lī, qūis mākīmūs ēssē	Hexameter (1 H)
Dēbēāt ĩntēr quōs Bārthōlō māeūs ād eēt,	Pentameter (2 P)
Āt lī tēm dīrī mēns rē prēnsō_er rōrē mǎ gīstēr	Hexameter (3 H)
Sērvī re_hos ālī īs ātqūe sūb ēssē iū bēt,	Pentameter (4 P)
Sīt p̄rocūl ā Chfī stī līs āmbīty ōqūe mī nīstrīs,	Hexameter (5 H)
Āmbīty ō lī tēs līs p̄rīt ōmne mǎ lūm.	Pentameter (6 P)

Versuchsweise kann folgende Übersetzung gegeben werden: »Während die Jünger streiten, wer unter ihnen wohl der Größte sei, steht Bartholomäus nur dabei; er aber schlichtet den Streit als (weiser) Lehrer, indem er ihren Irrtum tadelt: Sie müssten den anderen dienen und helfen, befiehlt er; fern seien den Dienern Christi Streit und Ehrsucht. Denn die Ehrsucht gebiert Streitigkeiten, und aus dem Streit folgt alles Böse.«

Mit Blick auf die Verknüpfung von reformierter Religiosität und silberner Latinität kommt diesen Dichtungen programmatische Bedeutung zu. Sehen wir nun, wie Moritz, der Komponist, den Text vertont hat (vgl. Notenbeispiel 4 auf Seite 108 f.)²⁴.

Die Eigenart der Komposition lässt sich vielleicht dadurch erfassen, dass man zunächst ihre beiden stilistischen Pole näher betrachtet, das Exordium (T. 1–5) und die Vertonung des fünften Verses (T. 21–24).

Beginnen wir beim Exordium. Die fünfstimmige imitatorische Anlage des Satzes hat textausdeutenden, rhetorischen Charakter: Den anwachsenden Streit zwischen den Jüngern stellen die aufeinanderfolgenden Einsätze mit ihrer ansteigenden klanglichen und rhythmischen Verdichtung bis zum Beginn von T. 5 dar; das energisch aufsteigende, im Sopran und Tenor den gesamten authentischen Tonraum dieser Motette im ersten Modus ausschreitende Thema mit seinem Melisma auf »cer-tant« (strei-ten) wirkt als prägnantes Klangsymbol der je kontroversen Haltung des Einzelnen. Hinzu kommen intervallische und harmonische Mittel: In das Thema und seine Fortsetzung ist eine mi-fa-Spannung einkomponiert (zwischen dem mi *cis*, im Notenbeispiel eingekreist, und dem fa *b*, ebenfalls eingekreist), eine Spannung, die dann auch in die vertikale Ebene übertragen wird, wenn in T. 4 im Altus I das mi *fs* mit dem fa *f* im Soggetto des Altus II einen Querstand, eine *relatio non harmonica*, bildet.

Die Satz- und Dissonanzfiguren im Exordium lassen sich mit dem Vokabular der musikalisch-rhetorischen Figurenlehren des 16. und frühen 17. Jahrhunderts präzise beschreiben, und Joachim Burmeister hätte seine reine Freude an dieser Eröffnung gehabt, die man mit dem analytischen Musterbeispiel seiner *Musica poetica*, Lassos Motette *In me transierunt*, durchaus vergleichen kann²⁵. Also: Moritz komponiert hier eine kunstvolle Eröffnung in einem rhetorisch geprägten Motettenstil, als dessen Meister die Zeit Orlando di Lasso ansah.

24 Ich habe im Notenbeispiel die Anfänge der jeweiligen Verse über den Akkoladen mit 1H (erster Vers Hexameter), 2P etc. bezeichnet und mit durch die Systeme gezogenen Linien den jeweiligen Versbeginn in den einzelnen Stimmen markiert. Außerdem habe ich Soggetti oder soggettoähnliche Prägungen mit einem Haken angezeigt, um polyphone Strukturen zu verdeutlichen. Kadenzzen und kadenzähnliche Stellen habe ich unter der Akkolade mit dem jeweiligen Kadenzklang verdeutlicht (in T. 5 auf Taktbeginn heißt »A«: Kadenz auf A mit Großsterzklang); ein weiteres wichtiges Analysemoment ist die Übertragung der metrischen Struktur des Textes in die Sopranstimme (gemäß langen und kurzen Silben; ein vertikaler Strich steht für die festliegende Mittelzäsur im Pentameter, zwei vertikale Striche für den Versschluss).

25 Vgl. Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel u. a. 1955 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 5), S. 162–166.

Wer nun glaubt, dass die gesamte Vertonung des Textes so angelegt sei, täuscht sich: Betrachten wir den fünften Vers (einen Hexameter, T. 21–24), dann können wir feststellen, dass er in einem strikten Note-gegen-Note-Satz ausgearbeitet ist und – wichtiger noch –, dass dieser Contrapunctus simplex in seinem Rhythmus vollkommen exakt die Abfolge von Längen und Kürzen des Hexameters wiedergibt (Länge = Halbe, Kürze = Viertel): Die Musik ordnet sich hier ganz und gar der Darstellung des antiken Metrums unter, der Vers ist humanistische Odenkomposition im Stil der französischen Vers mesurés oder, vielleicht näher liegend, nach Art der Oden des Petrus Tritonius.

Im Exordium ist hingegen jeder Bezug auf die metrische Vorgabe fallen gelassen; das antike Metrum wird nicht nur durch die polyphone Anlage völlig verdeckt, sondern spielt auch für die Deklamation keine Rolle, die sich an den Wortbetonungen, an der natürlichen Prosodie, und nicht an den Längen und Kürzen des antiken Schemas orientiert. Und mit großer Selbstverständlichkeit wird auch das Enjambement zwischen erstem und zweitem Vers auskomponiert (T. 6) – die metrische Zäsur zwischen erstem und zweitem Vers wird überspielt, und höchstens an der Längung des »es-se« (Ende T. 5, Anfang T. 6) wird die Andeutung einer Verszäsur greifbar.

Es stimmt nun aber auch nicht, dass die humanistisch-metrische Kompositionsweise des fünften Verses in der Motette völlig insular sei. So ist das ›freie‹ Soggetto in Vers 4 (T. 14 ff.) sehr deutlich an den Pentameterrhythmus angelehnt (lang, lang, lang, kurz, kurz, lang; die im Schema zu verschleifenden Vokale zwischen dritter und vierter Silbe werden freilich separat als zwei Längen deklamiert), genauso der daktylische Beginn der zweiten Vershälfte (T. 18 ff. »atque sub-«: lang, kurz, kurz); beide Vershälften werden mit eigenen Abschnitten bedacht, deren Zäsur freilich durch die starke Überlappung der beiden Teile (T. 18/19) überspielt ist.

Die gesamte Komposition hat modellhafte Züge. Es werden unterschiedliche Verfahren vorgestellt, mit elegischen Distichen musikalisch umzugehen, und in einen geschlossenen Ablauf gebracht. Neben den bereits genannten Verfahren sei etwa noch hingewiesen auf die homorhythmische, aber an den Wortbetonungen angelehnte Deklamation des zweiten Verses (T. 6–9) mit dem Wechsel zwischen vierstimmigem Hochchor und Vollstimmigkeit, oder die Isolierung zunächst eines Versteiles (»at litem dirimens«), dann einzelner Versworte (»repreno«, »errore«, »magister«) in einem quasi doppelchörigen Wechselspiel im dritten Vers (T. 10–14) oder die dichte und klangvolle Deklamation des Schlussverses (T. 24–28) mit eröffnender freier Imitation und dadurch Hervorhebung des Wortes »ambitio« – auch hierin könnte man ein rhetorisches Verfahren sehen. Dass der fünfte Vers mit seiner strikt metrischen Deklamation so stark aus dem Gesamtverband heraussticht, könnte auch eine textausdeutende Funktion haben, liegt hier doch der eigentliche Kernsatz des Gedichts vor: »fern seien den Dienern Christi Streit und Ehrsucht«. Als Noema wird man das Gebilde aber nicht ansprechen können, weil eben das Umfeld zu wenig polyphon, eher aufgelockert homorhythmisch ausgearbeitet ist.

So sehen wir auch hier ein intellektuelles Kalkül am Werk, das einzelne Elemente und Verfahren deutlich exponiert und gleichsam nebeneinanderstellt: »Dum certant condiscipuli« ist Musterbeispiel eines kühl kalkulierenden, wenn man so will, ›theoretischen‹ Eklektizismus. Dass die einzelnen, so unterschiedlich gearbeiteten Teile der Komposition nicht in synkretistischer Beliebigkeit auseinanderfallen, wird vor allem durch das enge Spektrum der Kadenzpunkte (I. und V. Stufe) und die daraus sich ergebende starke tonale Geschlossenheit der Motette erreicht.

Wenn ich vorhin gesagt habe, dass Moritz' religiöses, staats- und bildungspolitisches Reformwerk sich als eine Synthese von Calvinismus, silberner Latinität und Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) beschreiben lässt, dann ist genau diese Verbindung hier eingelöst: Textvorlage und Komposition sind von

1 H

Dūm cēr - - tānt cōn - dis - či - pu - lī, dum cer - tant con - dis - ci - pu -

Dum cer - - tant con - dis - ci - pu - li, dum cer - tant con - dis - ci - pu -

Dum cer - - - tant con - - - dis - ci - pu -

Dum cer - - - tant con - dis - ci - pu -

2 P

li quis mā - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos | Bār - tho - lõ - mae - ūs ad - est, || Bar - tho -

li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - tho - lo - mae - us ad - est, Bar -

ci - pu - li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - tho - lo - mae - us ad - est, Bar -

li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - tho - lo - mae - us ad - est, Bar - tho -

li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - tho - lo - mae - us ad - est, Bar - tho -

A li quis ma - xi - mus es - se de - be - at in - ter quos Bār - D

3 H

- lo - mae - us ad - est at li - tem di - ri - mens re - pren - so

tho - lo - mae - us ad - est, at li - tem di - ri - mens (at li - tem di - ri - mens) re - pren - so

tho - lo - mae - us ad - est, at li - tem di - ri - mens re - pren - so er -

lo - mae - us ad - est, at li - tem di - ri - mens re - pren - so er -

tho - lo - mae - us ad - est, at li - tem di - ri - mens re - pren - so

D

13 4 P

er-ro-re ma-gi-ster || ser - vi - re hōs a-li - is | (ser - vi - re hos a-li-is)

er-ro-re ma-gi-ster ser - vi - re hos a-li-is (ser - vi - re hos a-li-

8 ro - re ma - gi - ster ser - vi - re hos a - li - is (ser - vi - re hos a - li - is) at-que sub-es -

8 ro - re ma - gi - ster ser - vi - re hos a - li - is (ser - vi - re hōs a - li - is) (ser - vi - re hos a - li -

er-ro-re ma-gi-ster ser - vi - rehos a - li - is (ser - vi - re hos a-li-is)

(a°)

19 5 H

at-que subēs-sē jū-bēt, || sīt prō-cul ā Chri-sti līs am - bi-ti - o - que mī-ni-

is) at-que sub - es-se ju - bet, sit pro-cul a Chri-sti lis am - bi-ti-o - que mi-ni -

8 - - se ju - bet, (at - que sub - es-se ju - bet) sit pro-cul a Chri-sti lis am - bi-ti-o - que mi-ni -

is) at-que subesse ju - bet, at - que sub-es-se ju - bet, sit pro-cul a Chri-sti lis am - bi-ti-o - que mi-ni -

at-que sub-es-se ju - bet, at - que sub-es-se ju - bet, sit pro-cul a Chri-sti lis am - bi-ti-o - que mi-ni -

A

24 6 P

stris, || am - bi - ti - o lī - tēs | līs pā-rit ō - mnē mā-lūm, || līs pa - rit o - mne ma - - lum.

stris, am - bi - ti - o li - tes, lis pa - rit o - mne ma - lum, lis pa - rit o - mne ma - lum.

8 stris, am - bi - ti - o, am - bi - ti - o li - tes, lis pa - rit o - mne ma - lum, o - mne ma - - - lum.

8 stris, am - bi - ti - o, am - bi - ti - o li - tes, lis pa - rit o - mne ma - lum, lis pa - rit o - mne ma - lum.

stris, am - bi - ti - o li - tes, lis pa - rit o - mne ma - lum, lis pa - rit o - mne ma - lum.

A a D

einer hochgradigen analytischen Sprachbewusstheit, geschult an spätantiken Modellen, geprägt; es handelt sich zugleich um liturgische Musik, Perikopenmusik für die calvinistische Liturgie, in der – sicherlich von der Cappella vorgetragen und nicht für eine Mitwirkung der Gemeinde bestimmt – die Verbindung von, wenn man so will, Cicero und Calvin zelebriert wird: Die antike Autorität stützt die neue Lehre. Auch hier wird Musik als ein sehr genau kalkuliertes Spiel heterogener Elemente inszeniert, das Ergebnis ist – bei aller Schlichtheit der satztechnischen Mittel – ein komplexes Gefüge unterschiedlicher Satzverfahren und verschiedener Text-Musik-Relationen, das in der sinnlichen Wahrnehmung (also ästhetisch) als Fülle und Reichtum erfahren werden kann.

Die musikalische Kunst des Heinrich Schütz, die zweifelsohne auf einem ganz anderen satztechnischen Niveau als die des Landgrafen liegt, ist aber stets auch eine Kunst der Synthese unterschiedlicher Elemente und Einflüsse, satztechnischer Verfahren und Text-Musik-Relationen gewesen. Dass die Integration vielfältiger Elemente einer Komposition Reichtum und Fülle geben kann und dies einen hochgradig intellektuellen, eklektischen Zugriff auf Gestaltungsverfahren und rhetorische Mittel erfordert – das ist vielleicht eine Lektion, die der kluge, gelehrige, hochbegabte Schüler am Hof des Kasseler Landgrafen von den Kompositionen seines Dienstherrn lernen konnte. Es war freilich eine Kunst, die ganz und gar in dem ehrgeizigen und eigensinnigen Reformwerk aufging, dem sich der Landgraf verschrieben hatte und das er in der für ihn bezeichnenden Regierungsweise vorantrieb: Es war zweifelsohne eine »ausschließlich auf sich konzentrierte, ganz auf den Regenten allein abzielende absolutistische Regierungsweise«²⁶; ein komponierender Souverän erschuf sich seinen musikalischen Idealstaat.

Orgeln, Orgelbauer und Organisten der Schütz-Zeit in Hessen

Gerhard Aumüller

Reisen als mobile Musikagenturen

Heinrich Schütz war bekanntlich zweiter Hoforganist von Landgraf Moritz dem Gelehrten in Kassel, als er im Spätsommer 1614 nach Dresden eingeladen wurde, um dort gemeinsam mit Michael Praetorius die von Gottfried Fritzsche erbaute Schlossorgel abzunehmen und als Organist bei der musikalischen Umrahmung der Taufe des späteren Herzogs August II. mitzuwirken¹. Entgegen früheren Annahmen² ist er nicht bereits im April 1613 unter dem Gefolge des Landgrafen gewesen, als dieser zunächst Dresden, anschließend Halle, Magdeburg, Berlin, Mecklenburg und Pommern besuchte und erst kurz vor der Hochzeit seines Sohnes Otto im August 1613 nach Kassel zurückkehrte³. Denn anders als von Moser beschrieben nahm der Landgraf die eigenen Musiker nicht regelmäßig mit auf Reisen⁴. Im Folgenden sollen deshalb zunächst kurz die zahlreichen Reisen des Landgrafen dargestellt werden, auf denen er sich auch jeweils über die musikalischen Gegebenheiten und neue Entwicklungen informierte. Anschließend wird der Wandel der Orgelkunst in Hessen(-Kassel) während der Zeit verfolgt, die Schütz in Kassel und Marburg verbracht hat.

Es war eine dieser Reisen des Landgrafen Moritz, während der er u. a. im Schütz'schen Gasthof in Weissenfels »pernoctiret«⁵ hat und mit der die rund zwölf Jahre im Leben von Heinrich Schütz am hessischen Hof ihren Anfang nahmen. Sehr wahrscheinlich fiel diese Reise nicht in den Spätherbst 1598⁶, sondern in das Frühjahr (Mitte April) 1599, als sich Moritz nachweislich in Torgau aufhielt⁷. Sicher ist,

1 Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit. Erstes Buch. Auf dem Wege zum Hofkapellmeister 1585–1628*, Leipzig 2/1988, S. 105–106. Vgl. auch Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius – »Capellmeister von Haus aus und Director der Music« am Kurfürstlichen Hof zu Dresden (1614–1621)*, in: *SJb* 22 (2000), S. 101–128, hier insbesondere S. 108–109, 122.

2 Krause-Graumnitz (wie Anm. 1), S. 98–99.

3 StAMR Bestand 4f Kur-Sachsen Nr. 342: Schreiben Moritz' an Kurfürst Johann Georg I. vom 14. Juni 1613 mit der Absage der Teilnahme an der Taufe Johann Georgs II.

4 Moser, S. 34. Ausnahmen sind die sommerlichen Jagdreisen, oft nach Schmalkalden. Auch eine Reise nach Amberg von Mitte September bis Mitte Oktober 1596, auf der ein »Musicantenwagen« mitfuhr, endete mit der Herbstjagd in Schmalkalden (StAMR Bestand 4b Nr. 65).

5 Moser, S. 25. Diese Angabe geht auf die Leichenpredigt von Martin Geier auf Schütz zurück, in der das 13. Lebensjahr Schützens als Zeitpunkt für den Wechsel nach Kassel angegeben wird.

6 Für das Jahr 1598 lässt sich in den Archivalien des Hessischen Staatsarchivs Marburg keine Reise Moritz' nachweisen, die weiter östlich als bis Eisenach geführt hätte (StAMR Best. 4b Nr. 65 sowie 4a, 40 Nr. 8: Korrespondenz mit Landgraf Ludwig IV. 1598). Zuvor war Moritz mit großem Gefolge letztmalig im Oktober/November 1596 über Erfurt, Naumburg, Torgau und Jüterbog nach Berlin gereist (StAMR Bestand 4b Nr. 190).

7 Diese Reise steht im Zusammenhang mit dem Versuch, den kursächsischen Administrator, Herzog Friedrich Wilhelm von Sachsen-Weimar, im Kampf gegen die Spanier zu gewinnen bzw. um finanzielle Unterstützung bei der

dass er nicht nur diese Reise nutzte, um sich neben seinen politischen Geschäften auch über Musiker, Instrumente, Noten und Orgeln zu informieren, Talente zu entdecken und begabte Musiker fürstlich zu entlohnen. Auf solchen Reisen wurde sein »Comitat«, das Gefolge von zumeist 120–180 Personen und rund 200 Pferden, durch vier bis sechs begleitende Trompeter und einen Heerpauker angekündigt. In den wenigen erhaltenen Reiseberichten finden sich regelmäßig Hinweise auf Ausgaben für fremde Musiker: So erhielten auf der Reise nach Amberg zur Taufe des Pfalzgrafen Friedrich V. am 24. September 1596 der Organist in Bayreuth vier Taler und seine blinde Tochter zwei Taler für das Orgelschlagen, und auch die Kantorei wurde mit vier Talern entlohnt⁸. Wenig später, auf seiner »meißnisch-märkischen Reise« nach Dessau und Berlin im November desselben Jahres, überreichte Moritz in Leipzig am 2. November »Demantio einem componisten, so Ihren F. Gn. etliche cantiones verehret« zwei Goldgulden; am 22. November erhielt in Spandau ein Singknabe drei spanische Taler und am selben Tag abends wurden »3 spansche Thaler Joanni Polono Componist zur verehrungk, wegen einer cantion 12 vocum« überreicht⁹. Man darf annehmen, dass auch der Knabe Schütz von Moritz im Frühjahr 1599 in Weißenfels mit einem Goldstück für sein Singen belohnt wurde. Auch auf der ausgedehnten Reise nach Norddeutschland von Anfang Juli bis Ende August 1601 mit Stationen in Detmold, Herford, Bremen, Stade, Hamburg, Gottorf, Lübeck und Lüneburg finden sich unter den horrenden Ausgaben für Kleinodien als Geschenke an die adlige Verwandtschaft mehrfach kleinere Summen für verschiedene Musiker, so etwa am 7. Juli 1601 für den lippischen Hoforganisten Cornelius Conradi in Brake, der (ebenso wie der »alte italienische Baumeister« Giovanni Maria Nosseni aus Dresden) ein kleines Porträt von Moritz erhielt¹⁰. Die eigene Hofkapelle nahm man mit auf die in den 1590er Jahren regelmäßig stattfindenden

Entsetzung der Stadt Rees am Niederrhein zu bitten. Die erhaltene Korrespondenz mit Landgraf Ludwig IV. von Hessen-Marburg belegt einen mehrtägigen Aufenthalt in Torgau nach Mitte bis Ende April 1599. Anfang Mai kehrte Moritz für wenige Tage nach Kassel zurück und hielt sich anschließend mehrere Wochen in Brakel und Werne (Westfalen) auf, um die Aktionen gegen die Spanier zu verfolgen. Vermutlich auf der Hinreise (vom 18. April 1599 an) dürfte er durch Weißenfels gekommen sein; Schütz war damals noch im 13. Lebensjahr. Das Datum 20. August 1599 für Schütz' Ankunft mit seinem Vater in Hessen scheint zutreffend: An diesem Tag hielt sich Moritz in seiner Sommerresidenz Rotenburg an der Fulda auf und jagte am nächsten Tag in einem Gewalttritt in das gut 90 km entfernte Jagdschloss Wolkersdorf (heute Burgwald-Bottendorf, ca. 30 km nördlich von Marburg), um sich dort mit seinem Onkel, Landgraf Ludwig IV. von Hessen-Marburg, zu treffen. War Christoph Schütz der Überbringer dieser »eiligen Sachen« (StAMR Bestand 4a 40 Nr. 9: Schreiben Moritz' vom 21. August 1599)?

8 StAMR Bestand 4b Nr. 65, 24. September 1596, Bayreuth. Solche musikalischen Darbietungen werden z. B. 1632 auch auf der Ostfrieslandsreise von Moritz' Vetter, Landgraf Philipp III. von Hessen-Butzbach, durch dessen begleitenden Arzt, Dr. Georg Faber, berichtet. Vgl. Olav Laubinger, *Krankheit und ärztliche Tätigkeit im Dreißigjährigen Krieg. Landgraf Philipp III. von Hessen-Butzbach und sein Leibarzt und Reisebegleiter Dr. Georg Faber*. Diss. med. Marburg 2009, S. 96–103.

9 StAMR Bestand 4b Nr. 190, *Zehrungsregister* 1596; vgl. auch Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), S. 19, Anm. 17 (dort noch mit alter Signatur).

10 Zum Abschluss dieser Reise hielt Moritz sich mit seiner ersten Gemahlin, Agnes von Solms-Laubach, am 25. und 26. August als Gast Graf Simons VI. zur Lippe auf Schloss Brake bei Lemgo auf, um an der Taufe von dessen jüngstem Sohn Philipp (1601–1681) teilzunehmen (vgl. dazu den Beitrag von Vera Lüpkes im vorliegenden Band, S. 143 u. 146). Die beiden ältesten Kinder des landgräflichen Paares, Erbprinz Otto, der als Taufpate auftrat, und die fünfjährige Tochter Elisabeth, wurden eigens vom »Frauenzimmer-Hofmeister« Bernd von dem Hövel von Kassel nach Schloss Brake gebracht, und Moritz befahl seinen Räten, »Ihnen zu vffwartern ein oder Vieher [vier] vnserer vom Adell vffm Lande [zu] beschreiben, vndt etzliche von denn Jungen Herrnn vndd EddelKnaben vonn der Schulen [zu]zuordnen« (StAMR Bestand 4f Lippe Nr. 96). Es scheint nicht ausgeschlossen, dass sich Heinrich Schütz, Christoph Cornet und / oder ihr

Sommerjagden in Schmalkalden, waren diese doch mit großem gesellschaftlichem und musikalischem Aufwand verbunden¹¹.

Zusammensetzung der Kasseler Hofkapelle (1587–1617)

Die Kasseler Hofkapelle war zwar nicht so groß wie das Dresdner Ensemble, aber immerhin entsprach ihre Größe etwa derjenigen, die Michael Praetorius in Wolfenbüttel zur Verfügung hatte¹².

	1587	1597	1607	1617
Kapellmeister	Bartholomäus Clausius	Georg Otto	Georg Otto	Christoph Cornet
Vizekapellmeister	–	Andreas Ostermeier	Andreas Ostermeier	Andreas Ostermeier
Organist	Thomas von Ende	Johann von Ende	Johann von Ende	Johann von Ende, dazu 1 »Organistenjunge«
2. Organist	–	Organistenjunge	Organistenjunge	Bernhard von Ende
Lautenist	–	Victor de Montbuisson	Victor de Montbuisson	Victor de Montbuisson
Citharist	–	David Avemann	David Avemann	Daniel Lette
Trompeter	5	5	8	(1613!) 12: je drei Sonatenbläser u. Clarinbläser, 6 »gemeine« Trompeter
Heerpauker	1	1	1; dazu 1 Trommelschläger	(1613!) 2
Instrumentisten	7	6; dazu 1 Instrumentistenjunge	8; dazu 1 Feldpfeifer	6: je 2 Violisten, Zinkenisten, Posaunisten
Sänger	6	7 (inkl. Andreas Ostermeier)	8	6: je 2 Altisten, Tenoristen, Bassisten
Kapellknaben	6	6; dazu 2 Tafel discantisten	8	6
Hoforgelbauer	Daniel Maier	Georg Weisland	Georg Weisland	Georg Weisland
Andere:		Engländer, Knabenpräceptor	4–5 »alumni symphoniaci«	Johannes Scholasticus, Mathematik-Lehrer

Stadtmusikanten, auswärtige Gastmusiker, Mitglieder des Hofes

Die Übersicht zeigt, dass die Zahl der Musiker von zumeist je sechs bis acht Instrumentisten, Sängern und Kapellknaben sowie Trompetern, Paukern, Organisten, zwei Kapellmeistern und ein bis zwei Lehrlingen sich bis 1615 auf etwa 25 bis 30 Personen belief; in diesem Jahr wurden zahlreiche Diener, darunter auch mehrere Musiker, entlassen. Zur Hofkapelle gehörte auch der seit den 1580er Jahren bestellte Orgelbauer Daniel Maier aus Göttingen, dessen Instrumente das klangliche Bild der Orgeln bestimmten, die zu Beginn von Schützens Kasseler Aufenthalt im Schloss und anderswo gespielt wurden.

adliger Mitschüler Diederich von dem Werder unter den »jungen Herrn von der Schule« befunden haben könnten (wohl auch der junge Graf Bernhard zur Lippe, der bereits ein Jahr später in Kassel starb).

11 An der Reise nach Schmalkalden im Februar 1596 nahmen insgesamt 500 Pferde teil, später wurde ihre Zahl auf zumeist 120 begrenzt.

12 Ausführlich zur Kasseler Hofkapelle: Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902; Engelbrecht (wie Anm. 9); Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963. Zum Kulturtransfer in der Musik des 17. Jahrhunderts vgl. Arne Spohr, »How chances it they travel?«. *Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630*, Wiesbaden 2009 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 45).

Landgraf Wilhelm IV. und die Claviorgana Daniel Maiers aus Göttingen

Daniel Maier wurde um 1540 in Göttingen geboren und gilt als Schüler des bedeutenden, thüringisch beeinflussten Orgelbauers Jost Pape in Göttingen, dessen Nachfolger er wurde. Von Interesse sind besonders die von Maier für Landgraf Wilhelm gebauten Schlossorgeln in Schmalkalden und Rotenburg; das Schmalkaldener Instrument mit dem Gehäuse und den Pfeifen des Prospektprinzipals 4' ist als einziges Werk Maiers wenigstens teilweise erhalten geblieben¹³.

Die Schlossorgel in Schmalkalden war ursprünglich als ein Claviorganum auf Prinzipal 4'-Basis mit zwei Regalregistern 4' und 2' und einer Cymbel als Klangkrone ausgelegt. Ein Pedal fehlte. Wo exakt der Cembaloteil untergebracht war, ist schwer zu rekonstruieren, vermutlich unter der Ebene des Manuals¹⁴. Dessen Umfang ist ebenfalls unbekannt. Umfasste es bereits 45 anstelle der früheren 41 Töne, besaß es noch die sogenannte kurze Oktave, war es mitteltönig im Chorton gestimmt? Alles dies sind ungelöste Fragen, die aber für das authentische Klangergebnis wichtig sind.

Als herausragende Besonderheit, die die Kostbarkeit des Instruments betonen sollte, ist im Vertrag festgelegt, dass der (offene) Prospektprinzipal mit »Helffenbeinenn viereckten Flöten« zu bauen sei, also als mild klingender Holzprinzipal 4', der bis heute original erhalten ist. Interessant ist der Hinweis auf die Schraubvorrichtung für die Stimmkrücken der beiden hoch liegenden Regalregister; offenbar rechnete man von vornherein mit Stimmproblemen, die sich dann auch bald einstellten.

Orgeln Daniel Maiers für den Kasseler Hof

- ca. 1574 Claviorganum (Doppeltes Saiten-, Flöten- und Regalwerk) für 120 Reichstaler
- 1575 Positiv für 100 Reichstaler laut Quittung vom 10. Februar 1575¹⁵
- 1576 Baupläne für ein »artigeres« Instrument für 160 Reichstaler¹⁶
- 1577 Aufstellung eines Kasseler Instruments im großen Saal des Marburger Schlosses (Instrument von 1574?; Geschenk Wilhelms IV. für seinen Bruder Ludwig IV.)
- um 1578 Instrument für die Schlosskirche Rotenburg/Fulda
- 1581/82 Instrument als Geschenk für den König von Schweden
- 1584 Positiv und Doppelsaiten-Instrument aus dem Besitz Philipps II. von Hessen-Rheinfels (Autorschaft Maiers fraglich)
- 1586/87 Claviorganum zu 7 Registern in der Schlosskirche (Wilhelmsburg) Schmalkalden für 300 Reichstaler
- 1588 Reparaturauftrag für ein Regal (Zuweisung an Maier fraglich)¹⁷

13 StAMR Bestand 17e Schmalkalden Nr. 3; Schloss und Schlosskapelle (Orgelbau) 1585–1594; Vertrag Landgraf Wilhelms mit Daniel Maier vom 22. Dezember 1586. Ausführlich dazu Günter Hart, *Daniel Meyer – Orgelmacher zu Göttingen*, in: AOl 11 (1977), S. 119–134, hier S. 123–127. Leider geht Hart nicht darauf ein, dass bei der Rekonstruktion der Orgel erhebliche Fehler gemacht wurden (falsche Fußstonlagen der beiden Regalregister: 8' und 4' statt 4' und 2'). Aus der umfangreichen Literatur zur Schmalkaldener Maier-Orgel sei hier nur verwiesen auf Hartmut Haupt, *Orgeln in Ost- und Südbüdingen*. Bad Homburg u. Leipzig 1995, S. 110–112.

14 Vgl. Uwe Droszella, *Tasteninstrumente der Schütz-Zeit unter Berücksichtigung der Schlosskapellen-Orgeln und der Kombinationsinstrumente*, in: SJB 22 (2000), S. 49–70, hier S. 52.

15 StAMR Bestand 4b Nr. 46: Musik 1562–1592, Schreiben Maiers vom 10. Februar 1575.

16 StAMR Bestand 4c Hessen-Darmstadt Akten Landgraf Wilhelms IV., Nr. 1024: Schreiben Wilhelms an Landgraf Georg vom 26. Januar 1576.

- 1589 Bericht über ein weiteres Werk mit »Pedual«¹⁸
 1592 Werk für die Schlosskirche Kassel mit 9 Stimmen für 400 Reichstaler
 1594 Auftrag für ein Werk für die Schlosskirche in Rotenburg/Fulda; Prospektpfeifen mit Bernstein belegt

Die Übersicht gibt einen Überblick über Maiers Schaffen, und man sieht, dass es fast ausschließlich Claviorgana waren, die er mit zunehmender Registerzahl für den Landgrafen Wilhelm IV. baute. Diese Instrumente besaßen je einen Prinzipal-, einen Zungen- und einen Saitenchor im 8²- und 4¹-Bereich. Neben den für verschiedene Schlösser und für den eigenen Bedarf des Landgrafen bestimmten Instrumenten wurden auch solche bei Maier in Auftrag gegeben, die als repräsentative Geschenke für nahe und ferne Verwandte dienten. So musste Maier 1582 ein Claviorganum, das für den künftigen König Karl IX. von Schweden in Schloss Nyköping gedacht war, bis nach Lübeck bringen.

Die Prospektgestaltung der Schmalkaldener Orgel mit hohem zentralen Rundturm, seitlich anschließenden niedrigen Flachfeldern und außen liegenden höheren Spitztürmen, die durch passgerechte Flügeltüren verschließbar waren, ist überraschend modern, ähnelt dem etwa zeitgleich (1585) von David Beck (Halberstadt) erbauten Rückpositiv in St. Stephani in Helmstedt und weicht deutlich von der planen Prospektfront z. B. der Compenius-Organen des späten 16. Jahrhunderts in der Predigerkirche Erfurt (1572) bzw. der Martinikirche in Kroppenstedt (1603–1613) ab¹⁹. Leider ist nicht bekannt, wer die Schreinerarbeiten des Gehäuses und damit die eleganten Schnitzereien der Schleierbretter über den Pfeifen angefertigt hat. Möglicherweise kommt der bereits betagte Kasseler Hofschreiner Christoph Müller († um 1593), ein Sohn des Cranach-Schülers und früheren Hofmalers Michael Müller († 1574), in Betracht²⁰.

Christoffel Müller (getauft 1578), ein Neffe und Patenkind des Hofschreiners, Sohn des Baumeisters Adam Müller, war seit Ende der 1590er Jahre unter Landgraf Moritz Hofmaler in Kassel. Dass von ihm die schwungvolle Malerei auf der Innen- und Außenfläche der Flügeltüren des Orgelprospekts stammt, ist unwahrscheinlich; eher kommen die Hofmaler Caspar von der Borch, Georg Kornet oder insbesondere Christoph Jobst in Frage²¹. Sicher dürfte aber sein, dass das Bildprogramm der 14 kleinformatigen Tafeln der Außenseiten und der sechs großflächigen Innentafeln von Landgraf Wilhelm festgelegt worden ist, der ja auch die Bibelzitate auf den Wandgesimsen der Schlosskapelle ausgesucht hatte: Die Außenbilder stellen von weiblichen Gestalten (Musen?) gespielte Instrumente (Harfe, Gambe, Laute, Triangel, Zink, Trompete) in himmlischen Sphären dar, während auf den Innenseiten der Zug der Priester mit den Posaunen vor Jericho bzw. König David als Verfasser des Psalters und Sänger vor König Saul eine grandiose Allegorie auf die Macht der Musik bilden.

Das größte und repräsentativste Instrument baute Maier 1592 für die Kasseler Schlosskirche, wo es bis etwa 1601/02 genutzt wurde. Es zeigt die kontinuierliche Weiterentwicklung des Klangspektrums, vor allem auch durch die Posaune 16' im Pedal, die den sich wandelnden Geschmack widerspiegelt und

17 StAMR Bestand 4b Nr. 46: Musik 1562–1592, Schreiben Wilhelms vom 5. April 1588.

18 Ebd., Schreiben Heidenreich von Calenbergs vom 3. April 1589.

19 Vgl. dazu Gerhard Aumüller, Helga Brück, Ernst Bittcher, *Die Compenius-Organ in der Predigerkirche zu Erfurt*, in: Mitteilungen des Vereins für Gesch. und Altertumskunde Erfurts 73, Neue Folge 20 (2012), S. 185–207.

20 Biographische Angaben nach Carl Knetsch: StAMR Bestand M 28 Sammlung Knetsch, Kapsel Müller.

21 Am ehesten kommt Christoph Jobst in Frage, der im Juli 1598 4 Gulden für die Bemalung zweier Instrumente, d. h. Clavichorde oder Cembali, erhält (StAMR Bestand 4b 190: »4 fl. Christoffel Malher vor 2 Instrumente zu mahlen am 2. huius«).

möglicherweise auf den Einfluss des ab 1588 tätigen Hoforganisten Thomas von Ende aus Zerbst zurückzuführen ist, der der Orgellehrer des jungen Landgrafen Moritz war, übrigens wahrscheinlich auch von Michael Praetorius während dessen Zerbster Jahre (1584/85). In der Nachbarresidenz Kassels, in Rotenburg an der Fulda, hatte Maier bereits 1578 ein Claviorganum mit sieben Registern und einigen Nebenregistern für die Schlosskirche erbaut, das wir uns ähnlich wie das Instrument in der Wilhelmsburg vorstellen müssen. Bereits 1597 veranlasste Moritz Daniel Maier zu einem Umbau bzw. einer deutlichen Erweiterung des Instruments, dessen Prospektpfeifen nunmehr mit Bernstein belegt werden sollten.

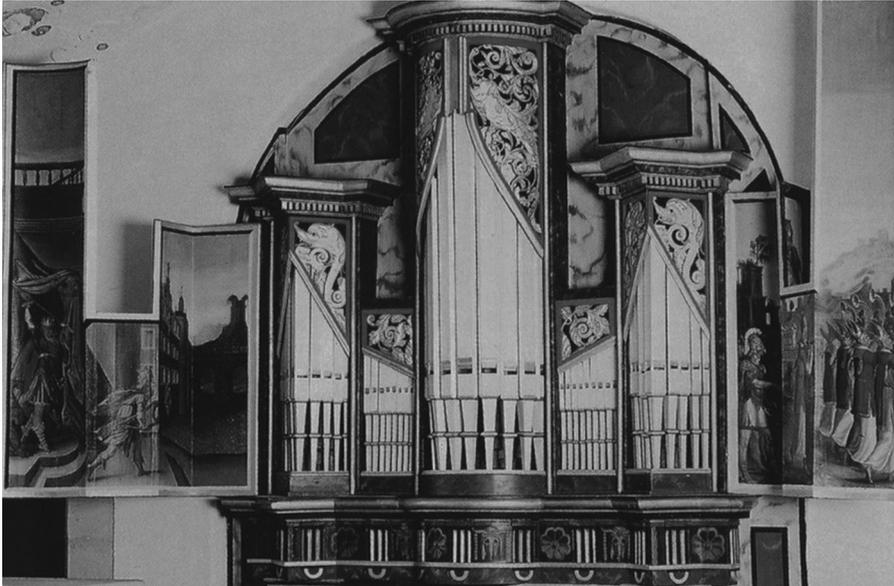


Abbildung 1: Prospekt der Orgel von Daniel Maier in der Schlosskirche Schmallalden; die Pfeifen des Prospekt-Prinzips 4' mit Elfenbein belegt (Foto: Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, Rudolstadt)

Disposition der Rotenburger Maier-Orgel 1596

»In Manualij

	1 Principal von Agtstein (= Bernstein),
Cohr Recht in	1 Gedackt von Holtz
Vnisono	1 Regall mit holtzern Vberstücken
	1 Principall von Holtz
Octava vbers Principal in	1 Gedackt von Holtz
unisono	1 Schalmey von holtzern Vberstücken
	Im Pedal
	Duppelseiten
Octava vnders	Principall von Zinn
Principal in vnisono	Undersatz von Bley
	Posaunen mit holtzern Vberstücken« ²²

Ganz offenbar hat Maier, der am 1. Januar 1595 zum Hoforgelbauer mit Residenzpflicht in Kassel ernannt worden war, diesen Auftrag aber nicht aus- oder zu Ende geführt, denn am 2. Juli 1595 ermahnt ihn Moritz, er habe »mit Befremden« festgestellt, dass mit dem Bau noch nicht begonnen sei; Maier möge sich »ersten Tages hierher verfügen und mit der Arbeit beginnen«²³. 1597 wird aber »George Weisland« zum Hoforgelbauer ernannt; Maier dürfte inzwischen verstorben sein. Es spricht also einiges dafür, dass der Neubau der ungewöhnlichen Orgel erst später (um 1610?) von Weisland in Angriff genommen wurde (s. u.).

Neben Daniel Maier und Georg Weisland ist als überregionaler Orgelbauer der aus Fulda gebürtige Heinrich Cumpenius hoch bedeutsam, der in den Jahren 1588–1590 im damals kurmainzischen Fritzlar nahe Kassel eine große Orgel erbaute²⁴. Interessanterweise konnte er im Rahmen seines Gewährleistungsvertrags beim Fritzlarer Kapitulum die Einstellung des ehemaligen Organisten des westfälischen Klosters Hardehausen, Christian Busse (ca. 1560–ca. 1609), Sohn eines Stadtspielmanns aus dem westfälischen Warburg, als Organist der Stiftskirche durchsetzen²⁵. Busse, der ganz offenbar enge Beziehungen zur niederländischen Orgelbauerfamilie Slegel/Schlegel hatte, die in Westfalen mehrere bedeutende Orgeln schuf²⁶, hat 1606/07 in der Stadtkirche St. Georg in Schmalkalden ein kleines Werk erbaut, vermutlich eine Springladen-Orgel von etwa 15 Registern, verteilt auf Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal. Der Schmalkaldener Chronist Geisthirt vermerkt²⁷, dass Busse mit dem Bau »so hurtig avancirte«, dass die Orgel bereits nach einem Jahr spielbar war und von einem Gothaer Maler »illuminirt« wurde. Offenbar hat Busse damals mit dem gleichzeitig mit einem Umbau der Schmalkalder Schlossorgel beschäftigten Georg Weisland zusammengearbeitet. Weisland schreibt in seiner Abrechnung vom 7. August 1607, er habe insgesamt 19 Wochen, von Mitte August bis Ende Oktober 1606, an der Orgel gearbeitet, davon acht Wochen gemeinsam mit einem nicht namentlich genannten Gesellen. Die ungewöhnlich lange Dauer der Arbeiten für die Herstellung vier neuer Bälge, eines neuen Registers und der Ergänzung von 26 Pfeifen in den anderen Registern (d. h. Erweiterung des Tonumfangs der Orgel) könnte bedeuten, dass er zeitweise auch Busse beim Bau der Stadtkirchen-Orgel unterstützt hat. Kürzlich konnten auch

22 StAMR Bestand 17e Ortsrepositur Kassel Nr. 277. Es handelte sich demnach um eine einmanualige Orgel mit Pedal. Nach heutiger Schreibweise lautet die Disposition: (Manual) Prinzipal 8', Octave 4', Gedackt 8', Gedackt 4' Regal 8', Schalmel 4'; (Pedal) Untersatz 16', Prinzipalbass 8', Posaune 8' (oder 16'), Saitenwerk 8' und 4'.

23 StAMR Bestand 17e Ortsrepositur Rotenburg Nr. 93. Die Bestallung zum Hoforgelbauer sah vor, dass Maier die Aufsicht, Pflege, Wartung und Reparaturverpflichtung über alle vorhandenen und künftig angeschafften Orgeln und Tasteninstrumente in den Schlosskirchen und sonstigen »Häusern« des Landgrafen hatte; Neubauten wurden unabhängig von seiner Besoldung bezahlt. Die Besoldung lag erheblich über derjenigen Weislands. Unter Moritz' Sohn, Landgraf Wilhelm V., hatte der Hoforgelbauer (Christoph Weddemann) nicht nur die Tasteninstrumente, sondern sämtliche zahlreichen Instrumente des Landgrafen zu betreuen.

24 Zu Cumpenius, seinen Söhnen und ihren Orgelbauten vgl. Gerhard Aumüller u. a., *Harmonie des Klanglichen und der Erscheinungsform – Die Bedeutung der Orgelbauerfamilien Beck und Compenius für die mitteldeutsche Orgelkunst der Zeit vor Schütz*, in: SJB 32 (2010), S. 51–105.

25 Zu Busse und seinem Umfeld vgl. Gerhard Aumüller u. a., *Subtile Patronage? Die westfälische Organistenfamilie Busse und ihre Beziehungen zu Kaspar von Fürstenberg (1545–1618)*, in: Jb. für mitteldeutsche Kirchen- und Ordensgeschichte 5 (2009), S. 47–104.

26 Vgl. die Zusammenstellung bei Vera Lüpkes, *Die Orgellandschaft in Westfalen und angrenzenden Regionen im 16. Jh.*, in: Heinz Heineberg u. a. (Hrsg.), *Westfalen Regional 2*, Münster 2010 (= Siedlung und Landschaft in Westfalen 37), S. 226–227.

27 Johann Conrad Geisthirt, *Historia Schmalcaldica oder Historische Beschreibung der Herrschafft Schmalkalden [...] abgefasset*, Heft 1, Schmalkalden und Leipzig 1881 (= Zs. des Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde zu Schmalkalden. I. Supplementheft), S. 42, § 6.

Kontakte zwischen Christian Busse, der wahrscheinlich ein Bruder des bedeutenden Soester Orgelbauers Johann Busse war, mit dem Licher Orgelbauer Georg Wagner, dem wichtigsten hessischen Orgelbauer im 17. Jahrhundert wahrscheinlich gemacht werden. Wagner hielt sich 1609 in dem Fritzlar benachbarten Dorf Wehren auf und könnte dabei Busse oder dessen Schwiegersohn und Nachfolger Jacob Hein besucht haben. So baute Wagners Sohn Georg Heinrich unter anderem 1647 die von Jacob Hein gebaute Orgel in (Bad) Wildungen um und reparierte 1652 die Busse-Orgel in Schmalkalden²⁸.

Ob bereits Heinrich Cumpenius Kontakt zu Daniel Maier hatte, wissen wir nicht; es ist aber anzunehmen, dass er auf dem Weg von Fritzlar nach Nordhausen, wo er seine Werkstatt hatte, auch durch Kassel und Göttingen gekommen ist. Seine Söhne und Enkel sind ebenfalls als bedeutende Meister bekannt, insbesondere natürlich Esaias Compenius, Hoforgelbauer in Wolfenbüttel, wo Georg Weisland zeitweise (1607/08) tätig war²⁹. Mit Ludwig Compenius, Heinrichs Enkel, hat in den 1660er Jahren noch einmal ein Mitglied dieser wohl wichtigsten mitteldeutschen Orgelbauerfamilie des frühen 17. Jahrhunderts eine Orgel in der Kasseler Maria-Magdalenen-Kirche erbaut und auch Reparaturen an den großen Scherer-Orgeln durchgeführt³⁰.

Es stellt sich also ein Netzwerk von kooperierenden Orgelbauern dar, das zwischen dem niederländisch beeinflussten westfälischen Orgelbau und dem oberrheinisch-süddeutschen Orgelbau mit Schwerpunkt Franken vermittelte. Im nordhessischen Orgelbau am Übergang von der Renaissance zum Frühbarock kreuzten sich mehrere Traditionslinien: neben wenigen einheimischen Meistern treffen sich hier vor allem Orgelbauer aus Thüringen, Westfalen und Franken, die ihrerseits wieder durch die niederländische Schule aus Zwolle und 's-Hertogenbosch sowie norddeutsche und obersächsische Meister beeinflusst sind.

Blütezeit der hessischen Orgelkunst unter Landgraf Moritz dem Gelehrten

Noch deutlicher wird dieser großräumige Einfluss auf den hessischen Orgelbau während der Regierungszeit von Moritz dem Gelehrten, unter dem die Orgelkunst ihren absoluten Höhepunkt erreicht. Auch wenn er als eine ausgeprägt narzisstische Persönlichkeit das Land durch seinen erzwungenen Konfessionswechsel ab 1605 fast in die politische Katastrophe und durch sein geradezu zwanghaftes Repräsentationsbedürfnis beinahe in den finanziellen Ruin geführt hat, so hat er doch auf kulturellem Gebiet Impulse gegeben, die stilprägend für Jahrzehnte waren³¹. Als einige Beispiele seien hier nur der Bau des Ottoneum als erstes fest stehendes Theatergebäude in Deutschland genannt, die Einrichtung des Collegium Mauritianum als Elitebildungsstätte mit nahezu demokratischen Zugangsbedingungen, die zahlreichen Hoffeste, die – wenn sie sich auch an sächsischen und italienischen Vorbildern orientierten – wesentliches Medium höfischer Kultur, ritterlichen Zeremoniells und adliger Etikette waren. Neben den zahlreichen sonstigen Aktivitäten als Theaterdichter, Alchemist, Regierungschef mit europaweiten

²⁸ Ausführlich dazu Gerhard Aumüller, *Zur Geschichte der Schmalkalder Orgeln im 17. Jahrhundert*, in: Schmalkaldische Geschichtsblätter 1 (2011), S. 7–60.

²⁹ StAMR Bestand 4a, 39 Nr. 180, Bitte der Herzogin Elisabeth zu Braunschweig und Lüneburg, ihr George Weisland zur Reparatur ihres Orgelwerks für ein bis vier Wochen zu überlassen, Wolfenbüttel 9. November 1607. Hat Michael Praetorius, ein Vertrauter der Herzogin, Weisland nach Wolfenbüttel lanciert?

³⁰ Ferdinand Carspecken, *Fünfhundert Jahre Kasseler Orgeln. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Kassel*, Kassel u. a. 1968, S. 73.

³¹ Ausführlich dazu Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes, Hans Ottomeyer (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, Eurasburg 1997.

Ambitionen und Vater einer großen Kinderschar sind bei Moritz die Begabung und die Liebe zur Musik zeitlebens bestimmend gewesen. So ist es verständlich, dass er mit dem Ausbau der Hofkapelle sowie seinen zahlreichen Bauvorhaben in Kassel und den übrigen Schlössern und Herrnsitzen auch einen eigenen Hoforgelbauer hielt und damit eine Tradition fortsetzte, die unter seinem Großvater, Landgraf Philipp dem Großmütigen, mit dem Regalmacher Seipel Dorwald begonnen hatte³².

Georg Weisland, der in Diensten des Grafen Octavian II. Fugger von Kirchberg und Weißenhorn (1549–1600) in Augsburg gestanden hatte und 1597 (anstelle von Hans Leo Hassler, den Moritz hatte abwerben wollen) in hessische Dienste getreten war, war um 1560 in Amberg geboren und erhielt vermutlich seine Ausbildung in Nürnberg³³. Vielleicht bestanden auch Kontakte zu dem in Oberfranken (Staffelstein, Bayreuth) tätigen Timotheus Compenius, der 1588–1590 gemeinsam mit seinem Vater Heinrich die Fritzlarer Domorgel erbaut hatte. Als bestallter Hoforgelbauer erhielt Weisland zunächst den Auftrag, die Kasseler Schlossorgel umzubauen und dem gewandelten Musikgeschmack Moritz' anzupassen, der offenbar eine Mitwirkung von Instrumenten bevorzugte (was eine Änderung der Orgelstimmung vom Chor-Ton auf den Kornett-Ton erforderlich machte).

Moritz hatte, wie erwähnt, 1601 an der Taufe eines Sohnes von Simon VI. zur Lippe in Schloss Brake teilgenommen. Diese Taufe wurde wie üblich mit großem Aufwand gefeiert, neben Moritz und seiner Familie waren sein Halbbruder, Philipp Wilhelm von Cornberg, und der (ev.) Bischof von Osnabrück, Herzog Philipp Sigismund zu Braunschweig und Lüneburg³⁴, ein Bruder von Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg, dabei, wahrscheinlich auch Graf Ernst von Holstein-Schaumburg, der sowohl mit Moritz wie mit Simon VI. verschwägert und wie diese sehr an Musik interessiert war³⁵. Über die musikalische Ausgestaltung der Tauffeier ist nichts überliefert, aber sie wird sich nicht wesentlich von der Feier zur Taufe von Moritz' Tochter Juliana am 2. November 1608 in Marburg unterscheiden haben: »Anfangs hat man ungefährlichen ein[e] Stunde musicirt, so viva voce, als mit dem Orgel und andern Instrumenten, folgend eine Vermahnung gehalten, nach gehaltener Predigt (Praedigt) ein Lobgesang und etzliche Stück musicirt.«³⁶ Ob bei der Taufe in Schloss Brake 1601 auch die von Vater und Sohn Hans Scherer aus Hamburg von März 1600 bis etwa Februar 1601 erbaute Orgel der Schlosskapelle eingeweiht wurde, ist nicht bekannt. Ihre farbenreiche Disposition mit vier Rohrwerken, darunter ein Krummhornbass 16' (anstelle einer Posaune 16') im Pedal³⁷, dürfte den hochmusikalischen Moritz bestimmt begeistert haben. Denn kurz danach, etwa um 1602 (nach dem Tode seiner ersten Gattin), ließ er die noch spätgotische Kapelle des Kasseler Schlosses zu einer Hofkirche des sächsischen Typus um-

32 In der Bestallungsurkunde (StAMR Bestand A1f *Bestellungen Organisten und Orgelmacher*) von 1537 wird Dorwald zwar als Regalmacher bezeichnet, ist aber auch für Positive und Orgeln zuständig.

33 Bereits 1596 erhielt Weisland von Moritz über das Nürnberger Geschäftshaus Fürstenhäuser eine Geldzahlung (StAMR Bestand 4b Nr. 191, Anschlag Herbstmesse 1596: fol 68^r, 1596): »Hans Fürstenheuser zu Nürnberg hat uff meins gn. F. u. Hrn. Bevelch George Wißlandt Instrumentenmacher erlegt das Ime Itzo widder bezalt wirdet 64 fl.« Über dieses Geschäftshaus wurden übrigens auch die Wechsel für Heinrich Schütz in Venedig 1609–1612 abgerechnet.

34 Landesarchiv NRW, Staatsarchiv Detmold, L 92 Z IIIa 11, Geld- u. Amtsrechnung 1600–1601. Moritz pflegte solche Festlichkeiten auch zu politischen Zwecken zu nutzen, vgl. Horst Nieder, *The Kassel baptism of 1596. Festivals and politics at the court of Landgrave Moritz of Hessen-Kassel*, in: *Daphnis* 32 (2003), S. 119–135.

35 Vgl. Astrid Laakmann, »... nur allein aus Liebe der Musica«. *Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der »Weserrenaissance«*, Münster 2000 (= Musik in Westfalen 4).

36 StAMR Bestand 4a 44 Nr. 14, Bericht des Hanauer Gesandten v. Lützenradt zum Clyff.

37 Disposition zitiert nach dem Vertrag vom 8. März 1600, Landesarchiv NRW, StA Detmold, L67 Nr. 70.

bauen. Noch im Februar dieses Jahres brach Hoforgelbauer Weisland das alte Maier'sche Instrument ab. Von Moritz der Stadt Kassel versprochen, wurde es zunächst in der Martinskirche zwischengelagert³⁸. Offenbar begann Weisland etwas später in seiner Kasseler Werkstatt mit den Vorbereitungen zu einem Neubau. Interessanterweise bot wenig später (1603) der berühmte blinde Stuttgarter Orgelbauer Conrad Schott Moritz zwei unterschiedlich große Orgeln an; vermutlich hatten sich die Kasseler Bauarbeiten am nahe verwandten Württemberger Hof herumgesprochen³⁹.

Während des »Gebäus« in Kassel begab sich Moritz 1602 auf eine lange Frankreichreise, im gleichen Jahr starb seine Gattin und in den Folgejahren fand kein Gottesdienst in der Schlosskirche mehr statt. Damit hatte auch der Hoforganist seine Hauptarbeitsstelle verloren und die Kirchenmusik kam weitgehend zum Erliegen. Nachdem die Schlosskapelle im Laufe des Jahres 1603 neu eingewölbt worden war (über dem Gewölbe wurden die Dienstwohnung des Hofmeisters der Hofschule, Johann von Bodenhausen, und Zimmer für die Kapellknaben, darunter auch Heinrich Schütz, eingerichtet), erfolgte im November 1604 ihre Ausmalung durch Caspar Meuschler⁴⁰. Spätestens um diese Zeit begann Weisland mit den Vorbereitungen zum Einbau einer neuen Orgel⁴¹.

Warum nur wenige Jahre später, um 1606, dem Hamburger Hans Scherer und seinem Bruder Friderich ein Neubau der Schlossorgel übertragen wurde, ist unklar. Hat das klangliche Resultat der Weisland-Orgel Moritz nicht befriedigt? Bekanntlich hielt sich Michael Praetorius 1605 in Kassel auf; damals dürfte die Schlosskirche mit ihrer neuen Orgel eingeweiht worden sein (Praetorius erinnerte sich noch nach Jahren an die »per choras« singende Gemeinde der Schlosskapelle⁴²). Hat er sich kritisch zur Schlossorgel geäußert? Auffällig ist jedenfalls, dass mit Beginn der Tätigkeit der Scherer in Kassel (1607) Weisland nach Wolfenbüttel geschickt wird, um dort eine Orgel der Herzogin Elisabeth zu reparieren: vielleicht eine Art »Fortbildungsurlaub« in der Compenius-Werkstatt?

Ein Vertrag mit Weisland über den Bau der Schlossorgel hat sich nicht erhalten, so dass keine Aussagen über Größe und Disposition gemacht werden können. An letzterer dürften außer dem Orgelbauer selber und Moritz, der ein geschulter Organist war, auch der Hoforganist Johann von Ende (1566–1625) und gegebenenfalls seine Brüder Thomas (1564–1624) und Bernhard (1568–1651), der Marburger Hoforganist, mitgewirkt haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach war Weislands Werk 1605 bereits fertiggestellt, und es ist dieses Instrument gewesen, das Moritz 1610 der Stadt Melsungen zum Geschenk machte.

Ob Weisland wirklich im Orgelbau weniger versiert war als im Cembalobau⁴³, steht dahin; vielleicht entsprach sein süddeutsch geprägter Stil mit der Bevorzugung von Holzpfeifen nicht den Erwartungen

38 StAMR 22a Nr. 8 Cassel Paket 6: *Alte Kasseler Räte, Kirchensachen, betr. Orgelbau in der Freiheiter Kirche zu Cassel. Acta die von Lgr. Moritz der Stadt Cassel geschenkten Orgeln, desgleichen die Erbauung der für die Martinikirche bestimmten Orgel betreffend 1602–1612*. Schreiben vom 28. Februar 1602. Damals war die Schlossorgel bereits abgebrochen und im Turm der Martinskirche zwischengelagert; Weisland war in fürstlichem Auftrag in Rotenburg tätig. Vgl. auch Carspecken (wie Anm. 30), S. 50 ff. Den Abbruch der Maier-Orgel durch Weisland erwähnt Carspecken nicht.

39 Vgl. Gerhard Aumüller, *Zwei Briefe des blinden Stuttgarter Orgelbauers Conrad Schott an Landgraf Moritz den Gelehrten von Hessen*, in: *AO* 53 (2005), S. 83–86. Die drei hessischen Landgrafen-Brüder Wilhelm IV., Ludwig IV. und Georg I. waren mit den württembergischen Herzoginnen-Schwestern Sabine, Hedwig und Eleonore (2. Ehe) verheiratet. Landgräfin Barbara, die Schwester der Landgrafen, hatte Graf Georg von Württemberg-Mömpelgard geheiratet; ihr gemeinsamer Sohn Friedrich führte das Haus Württemberg weiter.

40 StAMR Bestand 40a Rubrik 10 Nr. 168: Bausachen Kassel 1592–1623.

41 StAMR Bestand 4a, 39, Nr. 64: Bericht des Baubeauftragten und Leibarztes Dr. Hermann Wolf vom 29. November 1604, der Orgelmacher sei fleißig an der Arbeit und er hoffe, er werde damit rechtzeitig fertig.

42 Moser, S. 37.

seines fürstlichen Auftraggebers. Möglicherweise war auch die relativ langwierige Umbauarbeit Weislands an der Schmalkaldener Schlossorgel (1606/07) mit ein Grund dafür, dass Moritz die expansiven und geschäftstüchtigen Brüder Scherer mit dem Neubau der Kasseler Schlossorgel (ab 1607) beauftragte, an den sich dann die Orgelbauten in der Brüder- und der Martinskirche (ab 1610 bzw. 1611) anschlossen. Die Scherer-Orgeln in Herford, Stade, Hamburg, Mölln, Lüneburg, Lemgo und Brake, die der Landgraf auf seiner Reise 1601 alle gehört haben kann, dürften ihn nachhaltig beeindruckt haben⁴⁴.

Dass der ungewöhnliche Wechsel im Bauvertrag der Schlossorgel nicht ohne Spannungen abging, ist verständlich und war wohl entscheidend für die folgenden Entwicklungen. Wie bereits oben beschrieben, wurde Weisland, dessen Instrumente von eher kammermusikalischem Zuschnitt waren und der offenbar ein begabter Cembalobauer war (im Kasseler Schloss standen mindestens drei seiner Cembali), im Spätherbst 1607 nach Wolfenbüttel abgeordnet, um dort eine Orgel der Herzogin Elisabeth zu reparieren. Damit beginnt die Zusammenarbeit Weislands mit der Werkstatt des braunschweigischen Hoforgelbauers Esaias Compenius, vor allem mit dessen Bruder Jacob Compenius (ca. 1575–1617)⁴⁵. Sie dürfte auch der Grund gewesen sein, dass Weisland noch 1619 ein Positiv ausschließlich mit Holzpfeifen für den Magdeburger Dom anfertigte, in dem bekanntlich die 1604 erbaute große Orgel des dortigen Hoforgelbauers Heinrich Compenius (ca. 1570–1631) stand. Noch 1689 heißt es in einem historischen Führer des Magdeburger Doms zu Weislands Positiv:

Über dis ist auch ein Positiv uf einen sonderlichen Chor von lauter Hölztern Pfeiffen / mit 6. Stimmen / und 1. Tremulant / so Anno 1619. zu Cassel von Georgio Weißlandten / aus Amberg bürtig gemacht / einen sehr lieblichen und anmuthigen resonantz giebet / und zur Music gebraucht wird.⁴⁶

Offenbar kannte Weisland die berühmte Holzorgel, die Esaias Compenius (1566–1617), Heinrichs Bruder, 1610 für Schloss Hessen gebaut und 1616/17 nach Schloss Frederiksborg in Dänemark übertragen hatte, und orientierte sich an deren wunderbarem Klang.

In Hessen ist Weisland nur mit dem Umbau der Orgel der Fuldaer Stadtkirche hervorgetreten; aus seiner späteren Zeit bis zu seinem Sterbejahr 1634 in Rotenburg an der Fulda sind keine weiteren Orgelbauten bekannt. Entscheidend für die spätere, wohl zu Unrecht negative Einschätzung Weislands als Orgelbauer ist seine Auseinandersetzung mit Hans und Friderich Scherer. Im Anschluss an den Bau der Orgel der Kasseler Martinskirche hatten diese 1611 neben den Neubau der Orgel der Brüderkirche

43 Art. *Weisland*, in: Hermann Fischer u. Theodor Wohnhaas, *Lexikon süddeutscher Orgelbauer*, Wilhelmshaven 1994, S. 462–463: »Als Orgelbauer hatte er geringere Bedeutung: die 3 Orgeln der Kasseler Stadtkirchen wurden 1607–12 von dem berühmten Scherer aus Hamburg erbaut.«

44 Zum Bau der Scherer-Orgeln in Kassel vgl. Eckhard Trinkaus, *Zur Tätigkeit der Orgelbauer Scherer in Hessen*, in: *AO* 47 (1999), S. 215–217. Ähnlich konzentriert wie im Raum Kassel haben Vater und Sohn Hans Scherer bereits in der Grafschaft Lippe um 1600 gearbeitet; hier gab es von 1599–1602 einen Orgelbau in St. Nikolai in Lemgo, vielleicht kurz danach auch in der dortigen Marienkirche und sicher von 1600–1601 den Bau der Orgel in der Schlosskapelle Brake bzw. 1600–1603 einen Umbau der Herforder Münsterorgel.

45 Niedersächsisches Landesarchiv, Staatsarchiv Wolfenbüttel, Bestand 17 III Alt, Nr. 66a, Bd. 2 Trinitatis 1607–1608: »Aufgabe auff das holtzern Orgelwergk«, fol. 204^r, Nr. 5: »1. Junij Michel praetorio Cappelmeister zu gantzlicher bezahlung des Orgellwercks Georg Weißlanden von Cassell 19 Rthlr 34 Mgrn geben 35, 18 fl.« Das Zitat verdanke ich meiner Kollegin Sigrid Wirth, Wolfenbüttel.

46 *Eigentliche Beschreibung Der Welt=berühmten Dom=Kirchen zu Magdeburg [...]* Von Einem Liebhaber der Atiquität [sic!]. Magdeburg 1689 (Nachdruck 2005), nicht paginiert, vor Tafel XIII.



Abbildung 2: Die Slegel-Scherer-Orgel in St. Marien, Lemgo (Foto: Matthias Schultes, Detmold). Die Kasseler Schloss-Orgel dürfte diesem Werk ähnlich gewesen sein.

einen Neubau in der Stadtkirche von Immenhausen begonnen und einen weiteren Orgelbau-Vertrag mit der Stadt Hofgeismar abgeschlossen⁴⁷, der aber am Widerstand des Superintendenten scheiterte. Offenbar vermuteten die Scherers ein Intrige Weislands, der nach dem Abschluss der Fuldaer Arbeiten einen Neubauvertrag mit dem Würzburger Domkapitel geschlossen hatte⁴⁸.

47 Vgl. StAMR Best 330 Immenhausen, Amtsbücher, Bd. 1, 1610–1612. Der Bau der Immenhäuser Orgel war Ende 1611 so weit fortgeschritten, dass der stumme Maler, Meister Bernhard Diegell, die Orgelflügel bemalen konnte. 1612 wurden dann noch »Türme« auf dem Prospekt angebracht und die Pfeifenlabien und der Dekor vergoldet. Anschließend nahmen der Hoforganist Johann von Ende und andere die Orgel vier Tage lang ab. Dafür bekam von Ende drei Reichstaler; Meister Johann Scherer erhielt eine Gratifikation von 24 ½ Reichstalern, seine »Hausfrau« (die mit ihm drei Jahre in Immenhausen gewohnt hatte) und seine »Knechte« je sechs Reichstaler. – Von Scherers Bruder Friderich ist keine Rede

Möglicherweise aus diesem Grund reisten die Scherer-Brüder Weisland im Spätherbst 1611 bis nach Würzburg nach. Dort hatte er mit dem Bau der Domorgel begonnen, sich aber offenbar mit den damit verbundenen logistischen Herausforderungen völlig übernommen, und die Scherer hatten ihn beim Domdechanten als unfähig denunziert, so dass er für fünf Wochen ins Gefängnis geworfen wurde. In einem jammervollen ausführlichen Brief aus einem Würzburger Gefängnis an Landgraf Moritz schreibt Weisland am 9. Oktober 1612⁴⁹, er habe den Vertrag mit dem Würzburger Domkapitel, der eine Bezahlung von 3 000 Gulden, 26 Malter Korn, 16 Malter Gerste, 4 Fuder Wein, 16 Reif Brennholz, 1 Wagen Schmiedekohlen und freie Wohnung vorsah, mit einer Kautio n absichern müssen und erst danach eine erste Zahlung über 750 Gulden erhalten, für die er nach Meinung des Domkapitels drei Windladen, 6 Blasebälge samt Zubehör, die Wellenbretter mit Abstrakten und die Windkanäle hätte anfertigen sollen. Diese seien zwar in Arbeit, aber noch nicht fertig, weil er das Bauholz mit langer Verzögerung und großen Unkosten aus Bremen habe beschaffen müssen. Das Geld sei bereits nach acht Wochen aufgebraucht gewesen, so dass er und sein siebenköpfiges (!) Gesinde sich nicht hätten ernähren können. Das Domkapitel verlange für die nächste Rate wiederum eine Kautio n, und man habe ihn überdies ab dem 4. September »in einen Thurm gefenklich verhaftt genommen. [...] Dieweilen vor einem Jahr die zween Brüder, als Hanß vnd Friderich die Scherer genannt, Orgelmacher von Hamburg, nach mir int nach wirtzburg gelangt, Ehe dan ich die 750 fl entpfangen, haben sie Scherer mich bei dem DhombCapittel so Mächtigt sehre verkleinert vnd vervnklimppft, das also die Herrn ein solchen Mißtrauen seither an mich gesetzt [...]«.«

Verzweifelt bittet Weisland den Landgrafen um Fürsprache, er habe ihm seit 17 Jahren gedient und wolle alles tun, um seine Dankbarkeit zu bezeugen. Allerdings lassen Fehlleistungen wie die Bestellung größerer Holzmengen in Bremen für eine Orgel im walddreichen Unterfranken vermuten, dass die Scherer-schen Anwürfe nicht ganz unberechtigt waren.

mehr. Möglicherweise arbeitete er zu diesem Zeitpunkt (wieder?) an der Marienorgel in Lemgo, wo im November 1612 ein »M[eister]. Fritsen, orgelmachern« genannt wird (Ratsprotokoll 1612, 27. November, Stadtarchiv Lemgo); vgl. Eckehard Deichsel u. a., *Die Schwalbennestorgel in St. Marien/Lemgo*, Detmold 2010 (= Lippische Kulturlandschaften 15), S. 13. Die Identifizierung »Meister Fritses« mit Friderich Scherer ist allerdings nicht zwingend. Bereits Rudolf Reuter (*Orgeln in Westfalen – Inventar historischer Orgeln in Westfalen und Lippe*, Kassel u. a. 1965 [= Veröffentlichungen der Orgelwiss. Forschungsstelle im Musikwiss. Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität 1], S. 169) bringt den genannten »Meister Fritse« mit dem Dresdner Orgelbauer Gottfried Fritzsche (1578–1638) in Verbindung, der damals mit dem Bau der von Hans Leo Hassler italianisierend disponierten Dresdner Schlossorgel befasst war. Nun hielten sich aber Ende November 1612 auch Esaias Compenius (dessen Nachfolger in Wolfenbüttel Fritzsche 1619 wurde) und Michael Praetorius (seit 1613 kursächsischer Hofkapellmeister »von Hause aus« in Dresden) im nahen Bücke burg (Grafschaft Holstein-Schaumburg) zum Vertragsabschluss eines Orgelneubaus auf. Denkbar ist, dass Fritzsche sich nach Hasslers Tod am 8. Juni 1612 mit den beiden beraten und unter Umständen auch die Lemgoer Scherer- Orgel begutachtet hat, die wohl (wie der Pfarrer) während der »Lemgoer Revolte« von 1609–1611 Schaden genommen haben dürfte. Auffällig ist jedenfalls, dass die Dresdner Schlossorgel bei ihrer Abnahme durch Praetorius und Heinrich Schütz im September 1614 den italianisierenden Charakter verloren und typische Merkmale des mitteldeutschen Orgelbaus erhalten hatte. Fritzsche lebte ab 1629 in Ottensen bei Hamburg, das zum Amt Pinneberg der Grafschaft Holstein-Schaumburg gehörte.

48 StAMR 22a 8 Cassel Paket 6: Alte Kasseler Räte, *Kirchensachen, betr. Orgelbau in der Freiheiter Kirche zu Cassel*, Schreiben der Brüder Scherer vom Dezember 1611. Damals mussten für das Pedal der Martinskirchenorgel noch zwei Register und eines im Oberwerk angefertigt werden, für die zehn Zentner Blei benötigt wurden, die die Orgelbauer von Moritz auf Vorschuss erbat en, da sie aller finanziellen Mittel »entblößt« seien. Bei dem in dem Schreiben ungenannten Orgelbauer »von Kauffungen«, den der Superintendent für den Orgelbau in Hofgeismar vorgesehen hatte, handelt es sich wahrscheinlich um den Organisten der Unterneustädter Kirche, Elias Kaufunger.

49 StAMR Bestand 17e Kassel Nr. 277.



Abbildung 3: Die Scherer-Orgel in der Kasseler Martinskirche um 1900 (aus Carspecken, wie Anm. 30, Abbildung 7)

Die Brüder Hans und Friderich Scherer waren bereits Orgelbauer in der dritten Generation in Hamburg, als sie mit dem Bau der Kasseler Schloss-Orgel begannen⁵⁰. Sie hatten einen klangreichen, werkbezogen differenzierten Orgeltypus mit einer imposanten Erscheinungsform entwickelt, die als »Hamburger Prospekt« in die Literatur eingegangen ist⁵¹. Die drei Kasseler Orgeln (Schloss, St. Martin, Brüderkirche), bei denen Hans Scherer jun. erstmals als eigenständiger Unternehmer unabhängig von seinem Vater auftrat (sein Bruder Friderich erscheint immer nur in nachgeordneter Position), stellen gewissermaßen den Prototyp der norddeutschen Frühbarock-Orgel mit ihrer klaren Werkcharakteristik dar: Dieser Typus, wie ihn Michael Praetorius im 2. Band seines *Syntagma musicum* abgebildet hat, verfügte über ein Oberwerk mit voll ausgebauter Prinzipal-Pyramide, ein Rückpositiv mit oktav-versetztem Prinzipalchor, charakteristischen Flöten- und Zungenstimmen sowie Einzelaliquoten, ein Oberpositiv mit kurz- bzw. langbechrigen Zungen (Zink bzw. Trompete) sowie Flötenregistern und ein in freigestellten Türmen

⁵⁰ Literatur zu der Familie Scherer: Paul Rubardt, *Einige Nachrichten über die Orgelbauerfamilie Scherer und die Orgel zu St. Marien in Bernau (Mark), sowie über deren Erweiterung durch Paul Lindemann und Arp Schmitzer*, in: MuK 2 (1939), S. 111–12; Christoph Lehmann (Hrsg.), *375 Jahre Scherer-Orgel Tangermünde*, Berlin 2005; Trinkaus (wie Anm. 44); Droszella (wie Anm. 14).

⁵¹ Zur Entwicklung der Scherer-Prospekte vgl. Dietrich Kollmannsperger, *Dispositionsweise und Gehäusegestaltung bei Hans Scherer dem Jüngeren*, in: Lehmann (wie Anm. 50), S. 102–137.

untergebrachtes Pedal, das vom 16' bis zum 2'-Bereich ausgebaut war. Die dreimanualige Grunddisposition konnte je nach Raumverhältnissen bzw. finanziellem Rahmen variiert werden.

Dies hat sich an den Orgeln erwiesen, bei denen Oberpositiv oder Rückpositiv entfallen. Wichtige Registergruppen jener Werke werden dann stets in das Oberwerk (oder ‚Werck‘) eingefügt, welches dadurch partiell die Funktion des jeweils nicht realisierten Teilwerks übernimmt. Bei den zweimanualigen Orgeln steht der Oberwerks-Principal auf 8' und erhält teilweise Doppelbesetzung; sofern ein Rückpositiv gebaut wird, liegt dessen Basisprincipal um eine Oktave höher. Auch scheint bei Orgeln dieser Größe keine Aufteilung der Großmixturen in Mixtur und Scharf erfolgt zu sein.⁵²

Heinrich Schütz konnte also die Entstehung des Hamburger Orgeltyps aus allernächster Nähe verfolgen, denn er war mit den übrigen Kapellknaben im Dachgeschoß der Schlosskapelle und den anschließenden Räumen der Hofschule untergebracht. Ab 1607 begannen Hans Scherer jun., sein Bruder Friderich und zwei »Knechte« mit dem Bau der Schlossorgel in Kassel. Im April 1609, also unmittelbar vor Schützens Aufbruch nach Venedig, wurde das Instrument von Thomas von Ende, dem ehemaligen Hoforganisten und derzeitigen Rentmeister in Rotenburg, mit seinem Bruder Bernhard abgenommen⁵³. Möglicherweise waren auch der Kasseler Hoforganist Johann von Ende und vermutlich sogar (wieder?) Michael Praetorius beteiligt, der sich damals in Kassel aufhielt.

Die Bezahlung des Instruments erfolgte erst 1610 und belief sich auf 1723 Gulden und 2 Albus, eine stattliche Summe, wenn man bedenkt, dass der Budgetvorschlag desselben Jahres an Jahressold für Hofprediger, Hofkapelle und Instrumentisten insgesamt 900 Gulden vorsah. In der gleichen Akte ist übrigens ein Wechsel von 313 Gulden 11 Albus und $2\frac{2}{3}$ Heller für Heinrich Schütz in Venedig vermerkt, der ihm über das Nürnberger Handelshaus Hans Fürstenhäuser ausgestellt wurde: vielleicht eine Druckbeihilfe des Landgrafen für Schütz' Erstlingswerk.

Bereits 1608 begannen die ersten Verhandlungen mit den Scherers für eine Orgel in der Kasseler Martinskirche und der Brüderkirche. Dafür wurde im benachbarten »Kaufhaus« eigens eine Werkstatt eingerichtet⁵⁴.

Disposition der Scherer-Orgel in der Martinskirche⁵⁵

Oberwerk	Oberpositiv	Rückpositiv	Pedal
1. Prinzipal 16'	1. Prinzipal 8'	1. Prinzipal 8'	1. Prinzipal 32'
2. Octava	2. Hohlpipeife	2. Gedackt 8'	2. Octava
3. Rauschpipeife	3. Gemshorn	3. Quintadena 8'	3. Untersatz
4. Scharff	4. Waldflöte	4. Querpfeife 4'	4. Gedackt
5. Mixtur	5. Nasat	5. Octava 4'	5. Rauschpipeife

⁵² Ebd., S. 134.

⁵³ Der sehr knappe Abnahmebericht ist bei Carspecken (wie Anm. 30, S. 27) wiedergegeben. Vgl. StAMR 22a 8 Cassel Paket 6: Alte Kasseler Räte, *Kirchensachen, betr. Orgelbau in der Freiheiter Kirche zu Cassel*; Schreiben Thomas von Endes (der auch für seinen Bruder Bernd unterschreibt), Kassel 11. April 1609.

⁵⁴ Einzelheiten dazu bei Carspecken (wie Anm. 30), S. 51.

⁵⁵ Vgl. Michael Praetorius, *Syntagma musicum 2, De Organographia*, Faks.-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S. 183–184.

6. Quintadena	6. Trompete	6. Scharff	6. Posaunenbass
7. Hohlpipeife ⁵⁶	7. Zinken	7. Mixtur	7. Trompetenbass
8. Flöten	8. Zimbel	8. Krummhorn	8. Cornettbass
		9. Messingregal	

Koppel, Tremulant

Konzeptionell und organisatorisch führend bei diesen Arbeiten war ganz eindeutig Hans Scherer jun., dessen erste Frau Agneta während der fünf Jahre, die die Tätigkeit Scherers beanspruchte, in Hessen, vorwiegend in Immenhausen nördlich von Kassel lebte. Der Bruder Friderich, der mit zumeist zwei weiteren Mitarbeitern an den Arbeiten beteiligt war, wird nach Anfang 1612 nicht mehr genannt, während Hans Scherer 1613 und 1615 nachweislich noch einmal Stimm- und Reparaturarbeiten an den Kasseler Orgeln bzw. in Immenhausen durchgeführt hat. Erst nach 1613 ist er dann endgültig nach Hamburg zurückgekehrt, um die Werkstatt seines 1611 verstorbenen Vaters zu übernehmen.

Das erste von Scherer in Kassel gebaute Instrument, die Schlossorgel, stellt mit dem fehlenden Rückpositiv die zweimanualige Reduktionsform der typischen Scherer-Orgel mit drei Werken dar und enthält alle charakteristischen Elemente dieses Orgeltyps. Wegen der Begrenztheit des Raums dürfte für das Pedal eine ähnliche Lösung wie an St. Marien in Lemgo gefunden worden sein, wo das Pedal seitlich des Oberwerks in einem giebelartigen Gehäuse untergebracht war⁵⁷.

Mit der Fertigstellung dreier repräsentativer Orgeln in Kassel 1612 wurde die Einrichtung einer weiteren Organistenstelle erforderlich⁵⁸, die Moritz bekanntlich mit Heinrich Schütz besetzte, der in Venedig mit den neuesten Entwicklungen in der Orgelmusik vertraut gemacht worden war. Erster Hoforganist war seit 1593 Johann von Ende, 1566 geborener jüngerer Bruder Thomas von Endes, zuvor seit 1588 Marburger Hoforganist und ein sehr versierter Spieler. Zu seinen Aufgaben in der Kasseler Schlosskapelle kamen Darbietungen beim Aufwarten und beim Besuch auswärtiger Fürsten und Gesandtschaften, aber auch die Mitwirkung bei den »Inventionen« anlässlich von Taufen oder Hochzeiten. In der Hofkapelle bestanden mit den verschiedenen Emporen und weiteren im angebauten Altan untergebrachten Räumen Möglichkeiten mehrchörigen Musizierens mit Echoeffekten und Fernwirkungen (z. B. durch ein Instrument im Musikantenzimmer). Bei Taufen wurde häufig das von Hans Haiden aus Nürnberg angefertigte Geigenwerk eingesetzt.

Hans von Ende dürfte Schütz zu Beginn seiner Kasseler Jahre auf den Tasteninstrumenten unterrichtet haben. Verantwortlich war er auch für einen »Organistenjungen«: wahrscheinlich seinen ältesten gleichnamigen Sohn. Schütz hat diesen Sohn 1625 als Musiker in Dresden ausgebildet, wie aus einem Schreiben Christoph Cornets hervorgeht. Von 1627 bis 1644 war Hans von Ende jun. als Nachfolger seines Vaters Kasseler Hoforganist⁵⁹.

56 Hier handelt es sich um einen Irrtum Praetorius'. Es müsste »Gedackt« heißen (freundlicher Hinweis von Dietrich Kollmannsperger, Tangermünde).

57 Vgl. Kollmannsperger (wie Anm. 51), S. 115–122.

58 Moser, S. 74. Es handelte sich also nicht um eine reine »Etatformalität«, wie Moser schreibt, sondern war durch die Zunahme und vielleicht auch Spezialisierung der Aufgaben des Hoforganisten bedingt.

59 Ausführlich Darstellung mit Belegen vgl. Gerhard Aumüller, *Die hessische Organistenfamilie von Ende und Heinrich Schütz. Lebens- und Arbeitsbedingungen der Hoforganisten im reformierten Hessen-Kassel während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: SJB 29 (2007), S. 137–178, hier S. 148–154.

Orgeln und Orgelbauer in Marburg während der Studienzeit von Heinrich Schütz

Als Schütz 1608 von der Hofschule (Collegium Mauritianum) in Kassel⁶⁰ an die hessische Landesuniversität in Marburg wechselte⁶¹, hatte es dort durch den Konfessionswechsel des Landgrafen, die hessische Erbfolge und die damit erfolgte Neugründung einer weiteren hessischen Universität in Gießen erhebliche politische und strukturelle Probleme gegeben⁶², die Moritz durch verstärkte Präsenz in Marburg in den Griff zu bekommen suchte. Schütz nahm sein Jura-Studium laut Immatrikulationsdatum Ende September 1608 auf. Als Hof-, Universitäts-, Stadt- und Deutschordensorganist wirkte damals der jüngste der Brüder von Ende, Bernhard, in Marburg. In der Deutschordenskirche, der heutigen Elisabeth-Kirche, stand ihm die alte Rucker-Orgel von 1513 zur Verfügung, in der Pfarrkirche St. Marien spielte er auf der 1588 von dem braunschweigischen Meister Hans Müller umgebauten Schwalbennest-Orgel, und im Schloss waren ein Claviorganum von Daniel Maier, mehrere Regale, Clavichorde und Cembali in der Kapelle und im Fürstensaal vorhanden.

Ab 1618 ist Bernhard von Ende Schütz als zweiter Hoforganist in Kassel nachgefolgt und hat ab 1623 nach der Übernahme Oberhessens durch den Hessen-Darmstädtischen Landgrafen Ludwig V. als Hoforganist in Darmstadt und Gießen gedient. Er war es auch, der die in Worfelden bei Groß-Gerau weitgehend original erhaltene Darmstädter Schlossorgel durch einen Bamberger Orgelbauer erbauen ließ⁶³. Anlässlich der Hochzeit Landgraf Georgs II. von Hessen-Darmstadt mit Herzogin Sophie Eleonore von Sachsen in Torgau 1627 hat er unter Schütz, den er sicher aus dessen Marburger Zeit kannte, an der Festmusik mitgewirkt. Um 1625 ist er wieder regelmäßig in Marburg nachweisbar; sein ältester Sohn Philipp Ludwig, zeitweise Hoforganist in Dessau und nach der Abdikation von Moritz im Schloss Eschwege tätig, wurde sein Nachfolger⁶⁴.

Bereits um 1609⁶⁵, möglicherweise schon 1598⁶⁶ lässt sich der Kontakt Bernhard von Endes zu dem im mittelhessischen Lich ansässigen Orgelbauer und Organisten Georg Wagner nachweisen, der dann 1626 einen großen Neubau einer dreimanualigen Orgel in der Marburger lutherischen Pfarrkirche St. Marien vornahm. Die von Bernhard von Ende unterschriebene Quittung über Zahlungen von Restgeldern an Wagner anlässlich des Baus der Marburger Marienorgel aus dem Jahr 1626 belegt die vertrauten Beziehungen zwischen den beiden. Schon 1613 ist in einer von seinem Bruder Hans von

60 Grundlegend zur Ausbildung Schützens an der Kasseler Hofschule: Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: *Heinrich Schütz – Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel u. a. 1985, S. 35–62.

61 Der Unterricht am Collegium Mauritianum für die älteren Kollegiaten und die »Alumni symphoniaci« (die Kapellknaben nach der Mutation) umfasste neben den üblichen Inhalten des Quadriviums u. a. auch Jura-Vorlesungen, die von den juristisch versierten Räten des Landgrafen Dr. Grothe, Dr. Magnus, Dr. Antrecht und anderen gehalten wurden. Dieser Teil der Juristenausbildung konnte (wie z. B. bei Christoph Cornet) mit einer Thesis abgeschlossen werden, d. h. sie entsprach etwa dem Bakkalaureat.

62 Zur »Zweiten Reformation« unter Moritz und ihren Konsequenzen vgl. Gerhard Menk u. Birgit Kümmel, *Die Einführung der Zweiten Reformation und die Bilderfrage*, in: Borggrefe (wie Anm. 31), S. 87–91.

63 Vgl. Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967 (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 8), S. 63–64.

64 Ausführliche Darstellung bei Aumüller (wie Anm. 59), S. 155–161.

65 Erwähnung der Anwesenheit Wagners in Marburg in: G[eorg]. Freiherr von der Ropp, *Briefe eines marburger Studenten aus den Jahren 1606–1611*, in: *Zs. des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde Neue Folge* 23 (1898), S. 294–408, hier S. 368, Nr. 42.

66 Damals überbringt »der organist von Marpurk« ein »Instrument« nach Schmalkalden (StAMR Bestand 4b 190).

Ende aufgestellten Liste der Tasteninstrumente im Kasseler Schloss von einem »lichisch Instrument« die Rede; und so darf man davon ausgehen, dass auch Schütz Georg Wagner persönlich, zumindest aber seine Instrumente, kennen gelernt hatte⁶⁷. Das wird umso deutlicher, wenn man die Situation in Marburg während Schützens Studienzeit betrachtet. Die Universität wurde von dem aus dem hessischen Wetter stammenden berühmten Juristen Hermann Vultejus dominiert, der eng mit seinem fürstlichen Vorgesetzten, dem Landvogt, früheren Hauptmann der Festung Gießen und Oberkämmerer des Landgrafen Moritz, Rudolf Wilhelm Rau von Holzhausen (1549–1610), in der Verwaltung der Universität zusammenarbeitete⁶⁸. Raus ältester Sohn Jost Burkhard (ca. 1587–1661), später Oberforstmeister in Marburg bzw. Merlau, war gemeinsam mit Schütz Hofschüler in Kassel gewesen⁶⁹ und wurde bereits 1605 in Marburg immatrikuliert. 1606 folgten der Erbprinz Otto und zwei Jahre später Schütz mit seinem Bruder, seinem Vetter und weiteren früheren Kasseler Hofschülern⁷⁰. Es ist selbstverständlich, dass die ehemaligen Kasseler »Alumni symphoniaci« für den Landgrafen und seinen Sohn im Schloss musizierten und an musikalischen Darbietungen für den Hof ebenso wie bei anderen Feierlichkeiten wie Promotionen, Hochzeiten von Professoren usw. mitwirkten⁷¹. Verwaltungszentrum in Marburg war damals die Landvogtei (heute »Forsthof«) zwischen der Pfarrkirche St. Marien und dem Schloss, die Moritz ab 1605/06 als Amtshaus und Wohnung des Landvogts durch den Hoftischler Hans Rodt aufwendig hatte ausbauen lassen⁷². Im repräsentativen holzgetäfelten Saal des Obergeschosses fanden die Sitzungen der Verwaltungsspitzen statt⁷³. In unmittelbarer Nachbarschaft (in der »Ritterstraße«) lagen die Wohnhäuser der führenden Professoren, etwa des Theologen Schönfeld, des sehr wohlhabenden Mediziners Johannes Wolf und der Juristen Goeddaeus und Deichmann⁷⁴. Häufig hielt sich in Marburg auch der Orgelbauer Georg Wagner auf, um Stimmungs- und Reparaturarbeiten vorzunehmen, offenbar aber auch, um Instrumente, also Clavichorde bzw. Spinette oder Cembali, an Studenten und Professoren zu verkaufen, darunter den erwähnten Vultejus⁷⁵. 1609, als Wagner seinen in Marburg studierenden Neffen Justus von hier aus zur Brautwerbung nach Wehren in der Nähe von Fritzlar begleitete, ist er mehrfach in Marburg gewesen⁷⁶, vielleicht, um Orgeln zu reparieren. Danach ist er wieder 1616 in Marburg nachweisbar, als er die Orgel der Schlosskapelle um vier Register erweiterte⁷⁷.

67 Vgl. Aumüller (wie Anm. 59), S. 157–158.

68 Zu Rau vgl. Gerhard Aumüller u. Barbara Uppenkamp, *Fakten und Fragen zur Herkunft der Marburger Schloss-Orgel*, in: Zs. des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde (2008), S. 135–164, hier S. 154–156.

69 Hanns-Peter Fink, *Ein bisher unbekanntes Gedicht von Heinrich Schütz in einer Schrift der Hofschule zu Kassel*, in: SJB 11 (1989), S. 15–22.

70 Immatrikulationsdaten in: Julius Cäsar (Hrsg.), *Catalogus Studiosorum Scholae Marpurgensis* 3 (1571–1604), Marburg 1882, S. 27 u. passim.

71 Solche Feierlichkeiten sind mehrfach in den Universitätsakten nachgewiesen, jedoch ohne weitere Angaben zum Ablauf. Allerdings deuten vielfältige Ausgaben für Noten und Gratifikationen für den Musiklehrer am Pädagogium, Johannes Brasch (aus Stade), auf ein reges musikalisches Leben (StAMR Bestand 305r 1 Nr. 55–60); vgl. auch Hans Engel, *Die Musikpflege der Philipps-Universität zu Marburg seit 1527*, Marburg 1957, S. 17.

72 StAMR Bestand Rechnungen II Nr. 31, Marburg, 1605 und 1606.

73 Landvogt Rau von Holzhausen und sein »Gesinde« wurden ebenso wie die älteren Schüler der nach Marburg verlegten Hofschule zusammen mit den Musikanten auf dem Marburger Schloss verpflegt. In der erhaltenen Wochenrechnung vom 22.–28. März 1605 werden dort für 47 Tische insgesamt 622 Mahlzeiten verzeichnet (StAMR Bestand 40d Nachträge, Nr. 290 Marburg).

74 Vgl. Carl Knetsch, *Der Forsthof und die Ritterstraße zu Marburg*, Marburg 2/1921, passim.

75 von der Ropp (wie Anm. 65), S. 403.

Werkliste von Esaias Compenius, Hans Scherer d.J. und Georg Wagner⁷⁸

Esaias Compenius (1566–1617)	Hans Scherer (ca. 1575–ca. 1630)	Georg Wagner (ca. 1560–1635)
1587 Harbke, St. Levin, N. (Mitarbeit)	1600/01 Schloss Brake, N. (Mitarbeit)	1590 Lich, St. Marien, U.
1589 Hettstedt, St. Jacobi, N. (Mitarbeit)	1600–1603 Herford, Münster, U. (Mitarbeit)	1600 Langgöns, U.
Ca. 1590 Magdeburg, St. Katharinen, N.	1603/04 Hamburg, St. Petri, R. (Mitarbeit)	1606/07 Lich, St. Marien, R.
Ca. 1600 Dönstedt, R.	1605 Hamburg, St. Jacobi, R., Mitarbeit	1607 Kloster Arnsburg, R.
1603 Halberstadt, Dom, St. Martin, R.	1607–1609 Kassel, Schlosskapelle, N. (20: II/P)	1611 Lich, Schloss, Positiv
ca. 1603 Sudenburg, N., Voll- endung durch H. Compenius	1608–1610 Kassel, Brüderkirche, N. (25: II/P)	1612 Kirchhain, R.
1603–1613 Kropfenstedt, N. (21: II/P)	1608–1612 Kassel, Martinskirche, N. (33: III/P)	1612–1614 Friedberg, N. (15?: II)
1603, Gröningen, Schloss- kirche, R.	1610–1612 Immenhausen, Stadtkirche, U. (ca. 20?: II/P)	1614 Butzbach, N. (22?: II/P)
1605 Wolfenbüttel, N.	1612 Lemgo, Marienkirche, N. (20: II/P)	ca. 1615 Münster bei Butzbach, N.
1605–1610 Schloss Hessen, N. (27: II/P)	1620/21 Lübeck, St. Petri, R.	1616 Neukirchen, R.
1612 Kloster Michaelstein, R.	1621/22 Hamburg, St. Jacobi, R.	1616 Marburg, Schlosskapelle, U.
1613–1615 Bückeberg, Stadt- kirche, Vollendung durch A. Compenius N. (lt. Anschlag 34: II/P)	1624 Tangermünde, St. Stephan, N. (32: III/P)	1612/22 Lich, St. Marien, N. (20: II/P)
1617 Schloss Frederiksborg, Dänemark, Umsetzung	1624/25 Lübeck, Dom, R.	1621 Nidda, N. (8: I)
	1624/25 Lübeck, St. Aegidien, N. (36: III/P)	1623 Neustadt, N.
	1625 Minden, St. Marien, N.	1624 Dierdorf, N.
	1625/26 Minden, Dom, N. (24: II/P)	ca. 1625 Gießen, N.
	1627/28, Hamburg, St. Georg, R.	1625 Hachenburg U.?
	1628/29 Stade, St. Cosmae, R.	1626 Marburg, N. (28: III/P)
	1630 Oberndorf/Elbe, R.	1626 Kloster Arnsburg, U.
	1631 Itzehoe, St. Laurentius, R.	1628 Schweinsberg, N.
		1633 Frankfurt/Main, St. Katharinen, U.
		1633 Lich, St. Marien, U.

Abkürzungen: N. = Neubau (Registerzahl: Teilwerke), U. = Umbau, R. = Reparatur.
Stimmungs- u. Wartungsarbeiten, Saiten-Instrumentenbau werden nicht erwähnt.

⁷⁶ Ebd., S. 356, 368.

⁷⁷ StAMR Bestand 40 d Nachträge Nr. 275 (Rubrik 10; 16., 17. Jahrhundert).

⁷⁸ Zusammenstellung der Werke Scherers nach Uwe Droszella, *Die stilistische Stellung der Orgelbauten Hans Scherers d.J. im Kontext neuer Forschungen zu seinem Leben und Werk*, in: Scherer-Organ Tangermünde (wie Anm. 50), S. 86, sowie Kollmannsperger (wie Anm. 51), passim.

Die Tabelle belegt die kontinuierliche Produktivität Wagners. Dass sich unter seinen Neubauten nur drei (Marburg, Lich, Friedberg) befinden, die es an Umfang und Größe mit der Bückeburger Orgel von Compenius und den Orgeln Scherers in Kassel, Lübeck, Tangermünde und Minden aufnehmen können, ist sicher der Tatsache geschuldet, dass Wagner (im Gegensatz vor allem zu Scherer) als Untertan der relativ finanzschwachen Grafschaft Solms-Lich arbeiten musste, in deren Umfeld es nur wenige Entfaltungsmöglichkeiten für ihn gab. Seine handwerklich-künstlerischen Qualitäten waren aber herausragend. So ist die Bauform der Pfeifen Wagners (Kernfase, Form des Pfeifenfußes, Aufschnitt und Qualität der Metallbearbeitung, nicht jedoch die Mensuren!) denen von Esaias Compenius so ähnlich, dass die Marburger Schlossorgel zunächst Compenius zugeschrieben wurde.



Abbildung 4: Die Marburger Schlossorgel (sogenanntes Althefer-Positiv) um 1890 mit geschlossenen und geöffneten Flügeln (Foto: Ludwig Bickell, Marburg †1901)

Die Marburger Schloss-Orgel – Ein Instrument der Schütz-Zeit

Aus der Zeit des Studiums von Heinrich Schütz in Marburg stammt die einzige original erhaltene, aber leider unspielbare Renaissance-Orgel in Nordhessen, das nach einer geschnitzten Inschrift so genannte Althefer-Positiv im Universitätsmuseum in Marburg⁷⁹. Diese nicht zutreffende Bezeichnung – es handelt sich um eine echte einmanualige Orgel mit Wellenbrett, originaler Schleiflade und sechs Registern – geht auf den ehemaligen Landeskonservator Ludwig Bickell zurück, der das Instrument 1882 nach dem Erwerb von der Gemeinde Friedlos bei Bad Hersfeld für die Marburger Schlosskapelle wieder spielbar machen wollte. Der Name Althefer bezieht sich auf einen Schreiner im bereits genannten Wetter (der Heimatstadt

⁷⁹ Das Instrument ist Eigentum des Landes Hessen. Vgl. Katharina Schaal, *Viel Lärm um nichts? Die Eigentumsverhältnisse an der Marburger »Schlossorgel«*, in: *Zs. des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde* 115 (2010), S. 331–344.

des Juristen Vultejus), der mit seinem Bruder das Instrument vor 1620 wieder hergerichtet hat. Es ist auf den nachfolgend beschriebenen Umwegen dann nach Marburg gekommen. Dendrochronologische Untersuchungen haben ergeben, dass es zwischen 1600 und spätestens 1610 erbaut worden sein muss⁸⁰.

Wie kommt ein solch prachtvolles, mit kunstvollen Schnitzereien und Einlegearbeiten verziertes Instrument in die Kirche einer Kleinstadt? Der Schlüssel liegt aller Wahrscheinlichkeit nach in der Person des schon mehrfach genannten Landvogts Rau von Holzhausen, dessen Familie hoch musikalisch war⁸¹ und für dessen Residenz in der Marburger Landvogtei die Orgel angefertigt worden sein könnte. Auch von den Verbindungen zwischen Raus Sohn Jost Burkhard und Schütz in Marburg war bereits die Rede; letzterer könnte bei Besuchen seiner früheren Mitschüler und Kommilitonen in Raus Haus direkt unterhalb des Schlosses nahe der Pfarrkirche St. Marien auf diesem Instrument gespielt haben. Raus Tochter Hedwig (ca. 1583–1630) heiratete 1603 den damaligen Hofmeister der Kasseler Hofschule und späteren Regierungspräsidenten in Marburg, Johann von Bodenhausen (1570–1612), mit dem sie um 1610 einen Adelsitz im Dorf Amöna (in Sichtweite von Wetter) erwarb. Hierhin dürfte das Instrument nach dem Tode Raus (1610) und seines Schwiegersohns gelangt und später von dort als Geschenk in die Wetteraner Stiftskirche gekommen sein.

Bau und Disposition der Orgel mit etwa 40 % originalen Metallpfeifen von eindrucksvoller musikalischer Qualität sprechen nach Aussage des Organologen Hermann Fischer für die Anfertigung durch einen süddeutsch geprägten Meister⁸². Auch die Ornamentik des Orgelprospekts und das exquisite Schnitzwerk des Brustbretts über dem Manual, das sich an süddeutschen bzw. straßburgischen Vorlagen orientiert, deuten in diese Richtung. Vielleicht stammt das Gehäuse aus der Werkstatt des Marburger Hofschreiners Hans Rodt, der neben zwei bis drei ständigen Gesellen und einem Lehrlingen zumeist mehrere Wandergesellen beschäftigte, die die neuesten Entwicklungen der Kunsttischlerei weitergeben konnten.

Als Erbauer der Orgel kommt zunächst der im hessischen Laubach ansässige Caspar Schütz in Frage, bis 1608 als Organist bei Landgraf Moritz' Schwager Graf Albrecht Otto von Solms-Laubach tätig (Albrecht Otto hatte Moritz übrigens 1599 auf der Reise nach Torgau begleitet, die damals durch Weissenfels führte). Schütz, sicher nicht mit den sächsisch-thüringischen Schütz verwandt, hatte bedeutende Orgeln vor allen in Franken gebaut. Wahrscheinlich aber hat nicht Schütz, sondern sein wichtigster Schüler, der ihn an Breitenwirkung noch übertraf, die Kleinorgel gebaut: der im benachbarten Lich ansässige Georg Wagner, dessen enge Kontakte zu den hessischen Hoforganisten von Ende bereits angesprochen wurden⁸³. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Wagners bisher nicht bekannter Sohn Dieterich 1605 das Bürgerrecht in Straßburg erhält: »Dieterich Wagner der orgelmacher vonn Leich Inn der Wetterau«. Er war auch zugleich Organist. Über seinen Vater heißt es: »sein vatter vnder Franck-

80 Einzelheiten zur Geschichte der Schlossorgel vgl. Gerhard Aumüller u. a., *Zur Geschichte der Marburger Schlossorgel* (»Althefner-Positiv«), in: Zs. des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 107 (2002), S. 131–162. Eine umfangreiche Dokumentation der organologischen und dendrochronologischen Untersuchungen, die zwischen 2001 und 2004 durchgeführt wurden, befindet sich im Archiv des Zweigvereins Marburg des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde im Staatsarchiv Marburg.

81 Dessen gleichnamiger Enkel spielte Violine, Laute, Flöte und Cembalo. Vgl. die Leichenpredigt auf Rudolf Wilhelm Rau von Holzhausen von Johann Nicolaus Mizler, *Ehren=Gedächtniß/Dem Weiland Hoch-Edelgebornen/Gestregenen und Groß-Manvesten Rudolph Wilhelm Rawen von und zu Holtzhausen/[...] Als desselben Hoch=Ansehnliches Leich=Begängniß Den 19. Aprilis 1667 zu Giessen gehalten worden/[...]*, Gießen 1667, S. 51.

82 Aumüller (wie Anm. 68), S. 144.

83 Ausführliche Angaben und Belege hierzu ebd., S. 158–164.

furt wohnhaft, ein Alter berühmter Orgelmacher«⁸⁴. Mit anderen Worten, der damals rund 45- bis 50-jährige Georg Wagner war ein anerkannter Meister, der Beziehungen nach Straßburg hatte. Er muss nach der Breitenwirkung seiner Werke unbedingt zu den überregional bedeutsamen Orgelbauern gerechnet werden und war stilprägend für den gesamten hessischen Orgelbau bis Mitte des 18. Jahrhunderts.



Abbildung 5: Die geschlossene Vorderfront der Marburger Schlossorgel mit ihrem Einlege- und Schnitz-Dekor. Die mit floralen Motiven verbundenen Schnitzereien im Floris-Stil müssen von einem Kunstschreiner stammen (Foto: G. Aumüller)

Von Wagner sind bisher etwa 20 Orgelbauten in Hessen und Franken nachgewiesen worden, erheblich mehr als z. B. von seinem Zeitgenossen Esaias Compenius (der allerdings knapp 20 Jahre früher als Wagner starb). Hinzu kommt eine bisher unbekannte Zahl an Clavichorden, Cembali und Positiven. Unterstützt wurde Wagner von seinem Neffen Eberhard, einem Bruder des bereits genannten Magisters Justus Wagner, und vor allem durch seinen Sohn Georg Henrich (1610–1688), der bis etwa 1680 zahlreiche, allerdings deutlich kleinere Instrumente baute⁸⁵.

84 Angaben aus dem Bürgerbuch Straßburg; Herrn Prof. Dr. Marc Schaefer, Strasbourg, sei auch an dieser Stelle für seine freundliche Mitteilung gedankt.

85 Die wichtigste Arbeit zum Schaffen der Licher Orgelbauerfamilie Wagner stammt von Franz Böskens, *Die Orgeln der evangelischen Marienstiftskirche in Lich*, Mainz 1962 (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte 2).



Abbildung 6: Prospekt der Wagner-Orgel in der Markuskirche in Butzbach (Hessen) von 1614 (Foto: Prof. Dr. R. Menger, Frankfurt/Main)

Erhalten haben sich in folgenden Städten bzw. Kirchen Prospekte von Orgeln Georg Wagners:

- Lich mit Pedaltürmen aus der Orgel des benachbarten Klosters Arnburg mit einigen wenigen Metallpfeifen der Oktave 2' und der Quintflöte 1 1/3'. Die Disposition der Orgel ist wesentlich altertümlicher als die der etwa zeitgleich gebauten Scherer-Orgel der Kasseler Schlosskapelle und – auch erkennbar an den Registernamen – deutlich süddeutsch beeinflusst.
- Markuskirche Butzbach, Residenz von Moritz' Vetter Landgraf Philipp III. von Hessen-Butzbach,
- Runkel in der Nähe von Limburg.

Über Wagners Sohn Georg Henrich hat sich der Stil der Wagner-Orgeln als regionales Muster bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts vom südlichen Westfalen bis nach Unterfranken ausgedehnt. Dass infolge des Dreißigjährigen Kriegs diese Orgeln wesentlich bescheidener waren als die teilweise imposanten Werke des Vaters, versteht sich von selbst.

schen Orgelkunst aus nächster Nähe erleben. Er begegnete verschiedenen qualitativ hervorragenden Organisten, Orgelbauern und Orgeln, die ihm neben den rein musikalischen Kenntnissen und Fähigkeiten auch gründliches Wissen über den Bau, die Stimmung und die technischen Grundlagen der verschiedensten Tasteninstrumente vermittelt haben, so dass er für die Aufgabe als Hoforganist am kur-sächsischen Hof bestens gewappnet war. Das überwältigende Erlebnis seiner Kunstreise nach Venedig hat diese in der Landgrafschaft Hessen erworbenen Erfahrungen verblassen lassen, und seine Position als sächsischer Hofkapellmeister besaß natürlich einen anderen Stellenwert als die eines Hoforganisten, so dass er keinerlei Orgelwerke hinterlassen hat. Dass er die Ausbildung zu einem versierten Organisten seinem Mäzen, Landgraf Moritz, zu verdanken hatte und auch zu schätzen wusste, geht aus den sehr persönlich und warmherzig gehaltenen Sätzen seines Abschiedsbriefs an Moritz eindrucksvoll hervor.

Simon VI. zur Lippe – Konkurrent oder Impulsgeber in Orgelbaufragen für Moritz den Gelehrten?

Vera Lüpkes

Auch wenn sich von Heinrich Schütz keine Orgelwerke erhalten haben und keine Hinweise auf herausragendes organistisches Wirken zu finden sind, wird nicht bezweifelt, dass »die tastenmusikalische Komponente einen wichtigen und bislang unterschätzten Stellenwert in seinem künstlerischen Erscheinungsbild hatte«¹. Das ist wie folgt zu untermauern:

- Landgraf Moritz von Hessen-Kassel wird Heinrich Schütz nicht zu Giovanni Gabrieli geschickt haben, hätte er nicht besonderes Interesse an einem guten Organisten gehabt.
- In einem Brief vom 31. Dezember 1610, den Markgraf Sigismund von Brandenburg aus Venedig an Moritz richtet, bittet er ihn, Schütz' Stipendium um ein Jahr zu verlängern, damit dieser nicht nur im Komponieren, sondern »auch im schlagenn unterrichtet werden könnte«².
- Moritz übertrug Schütz nach seiner Rückkehr die Stelle des zweiten Organisten am Kasseler Hof.
- In der Korrespondenz zwischen Kassel und Dresden in den Jahren 1614 und 1616 wird Schütz durchweg als Organist bezeichnet.
- Bereits in seinem ersten Jahr in Dresden beauftragte ihn der sächsische Kurfürst, zusammen mit Michael Praetorius und Samuel Scheidt eine Disposition für die neue Orgel im Dom zu Magdeburg zu erstellen³.
- Am 15. August 1619 war Schütz gemeinsam mit Praetorius, Scheidt und Johann Staden als Gutachter der neuen Fritzsche-Orgel in Bayreuth tätig⁴.
- Im Mai 1624 initiierte er Überlegungen zum Orgelneubau für die Schloss-Kirche in Torgau.
- 1663 beriet er Herzog Moritz von Sachsen-Weitz bei dem Erwerb einer Orgel für dessen »Moritzburg«.
- Nutzt man das posthume Gedicht *Der Christliche Assaph* von Georg Weisse als biographische Quelle, so soll Schütz Giovanni Gabrieli sogar in San Marco an der Orgel vertreten haben.

Vielleicht kann die Beantwortung der Frage, ob Graf Simon zur Lippe Landgraf Moritz bei der Wahl seiner Orgelbauer beeinflusste, zur weiteren Forschung über Schütz als Organist beitragen.

1 Konrad Küster, *Schütz und die Orgel. Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600*, in: *SJb* 22 (2000), S. 7–16, hier S. 8.

2 Gerhard Aumüller, *Orgeln und Orgelbauer in Hessen zur Zeit der Landgrafen Wilhelm IV. und Moritz des Gelehrten*, in: *AOI* 28 (2004), S. 37–64, hier S. 45, Anm. 22.

3 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 23.

4 Hierzu und zu den folgenden Stichpunkten Küster (wie Anm. 1), S. 8, 24, 27, 59.

Biographische Daten der beiden Protagonisten

Einblicke in die höfische Erziehung

Simon VI. zur Lippe (Abbildung 1) und Moritz von Hessen-Kassel (Abbildung 2) sind in ihrer Jugend in ähnlicher Weise an Musik herangeführt worden. Ihre frühen Kasseler Jahre unter Landgraf Wilhelm IV. und seinem Bruder Georg I. prägten sie nachhaltig. Simon⁵ ging im Alter von 18 Jahren an den Kasseler Hof, und zwar im Frühjahr 1572, rechtzeitig zu den Tauffeierlichkeiten für Moritz am 25. Mai 1572. Er blieb bis Sommer 1574.

Das Kasseler Musikleben prägte der im oberhessischen Wetter um 1500 geborene Johannes Heugel⁶, der vermutlich als Trompeter am Kasseler Hof begann und 1541 zum Kapellmeister ernannt wurde. Mit Übernahme der Regierungsgeschäfte bestätigte Wilhelm 1567 Heugels Position, ein Zeichen hoher Wertschätzung.



Abbildung 1: Johann Tilemann: Graf Simon VI. zur Lippe, Öl auf Leinwand, 1608/13 (Fürstliches Residenzschloss Detmold)

5 August Falkmann, *Graf Simon VI zur Lippe und seine Zeit. Erste Periode von 1554 bis 1579*, Detmold 1869, S. 56.



Abbildung 2: Crispyn de Passe d. Ä.: Landgraf Moritz der Gelehrte, Kupferstich, 1594 (Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo)

Wilhelm IV. (Abbildung 3) hegte besonderes Interesse an Orgeln. Natürlich beherrschte er selber das Orgelspiel. 1573 beauftragte er den Göttinger Orgelbauer Daniel Maier mit dem Bau einer Orgel, die er seinem in Darmstadt lebenden Bruder Georg I. ausführlich schilderte. Vermutlich handelt es sich um ein auch von Michael Praetorius beschriebenes »Claviorganum«. Maier bestätigte am 12. Juni 1575 den Bau eines weiteren Instrumentes, einer Orgel, die Ostern 1576 erstmals ertönen sollte. 1588/89 bestellte der Landgraf wiederum ein Claviorganum, über dessen Arbeitsfortgang er sich durch einen Boten informieren ließ. Am 3. April 1589 berichtete dieser von Pfeifen aus »helfenbein«. Den Auftrag zu einem vierten Instrument erhielt Maier am 17. August 1592. Dessen Fertigstellung erlebte der Landgraf nicht mehr. Er verstarb am 25. August. Das Inventarverzeichnis von 1613 bestätigt den Bestand von vier Haus- und Kammerorgeln im Kasseler Schloss.

Den ersten Orgelneubau 1573/74 erlebte Erbprinz Simon noch mit. Er wird das Instrument aber nicht gespielt haben, denn »Orgel schlagen« lernte er erst später. Beim Bau des dritten und vierten Instrumentes war der Kasseler Erbprinz Moritz 16 bzw. 17 Jahre alt. Er hat die Instrumente mit Sicherheit gespielt.

Während seiner Kasseler Erziehungsjahre erlebte Simon musikalische Höhepunkte bei der oben erwähnten Taufe von Moritz Ende Mai 1572 und am 17. August desselben Jahres im Rahmen der Hoch-

6 Susanne Cramer, *Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85). Studien zu seinen Motetten*, Kassel 1994 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 183); Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofcapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902, S. 15.



Abbildung 3: unbekannter Stecher: Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel, Kupferstich, 1638 (Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo)

zeit seiner Schwester Magdalena⁷ mit Landgraf Georg I. von Hessen-Darmstadt (Abbildung 4), dem jüngsten Bruder von Landgraf Wilhelm: ein sehr aufwendiges Fest mit Gesamtkosten von 5 360 Gulden. Aber nicht nur die Festlichkeiten am Kasseler Hof, sondern auch die Gespräche mit dem musikinteressierten Grafen Georg werden Simon und später auch Moritz beeinflusst haben.

Als 22-jähriger hatte Landgraf Georg I. eine Bildungsreise nach Italien unternommen. Vom 10. bis 13. Juli 1569 besuchte er Venedig. In seinem Reisetagebuch erwähnt er explizit eine Besichtigung der »großen Orgel« in San Marco. Vielleicht wird er dabei den zweiten Organisten Andrea Gabrieli kennengelernt haben⁸. Außerdem kannte er eine gute Bezugsquelle für Musikinstrumente in Frankfurt. Dort hatte er 1569 und 1570 »verschiedene musikalische Instrumente«⁹ gekauft: eine Zwerchpfeife, eine Fiedel, eine

7 Magdalena zur Lippe lebte bereits seit 1563 am Kasseler Hof.

8 Johann Wilhelm Christian Steiner, *Georg I., Landgraf von Hessen-Darmstadt*, Groß-Steinheim 1861, S. 207–209.

9 Ebd., S. 164



Abbildung 4: A. Lucas: Landgraf Georg I. von Hessen-Darmstadt, Kupferstich, 1800
(Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, Bildersammlung)

Maultrommel, zwei vergoldete Sackpfeifen, ein Clavicordium. 1570 ließ Georg eine weitere Fiedel, eine Zwerchpfeife und eine Maultrommel in Frankfurt kaufen. Über seine musikalischen Erfahrungen wird der Landgraf vielleicht mit dem jungen Simon gesprochen haben.

Als Graf Simon im Sommer 1574 Kassel verließ, war Moritz gerade zwei Jahre alt geworden¹⁰. Im Laufe der Jahre entwickelte er sich zu einem sehr gebildeten, künstlerisch talentierten Menschen. Der Erziehung am väterlichen Hof folgte vermutlich 1584 ein Studium an der Universität zu Marburg, womit seine Ausbildung formal abgeschlossen war. Sie muss sorgfältig und umfassend gewesen sein, denn Moritz erhielt den Beinamen »der Gelehrte«. Er soll elf Sprachen beherrscht haben und verfügte über besondere Kenntnisse in Theologie, Philosophie, Rechtswissenschaften, Medizin und Mathematik. Auch führte er alchemistische Versuche durch. Moritz entwarf Bauten, verfasste Dramen und Gedichte, spielte fast alle damaligen Saiteninstrumente und die Orgel. Seine eigenen Kompositionen verglichen Zeitgenossen mit denen von Orlando di Lasso, Giovanni Gabrieli und Heinrich Schütz. Sein Onkel Georg mag ihm die venezianische Musik erschlossen haben, Lasso könnte ihm kompositorisches Vorbild gewesen sein.

Frühe Regentschaftsjahre der Grafen Simon und Moritz

Am 11. Mai 1578 heiratete Graf Simon VI. die aus Westfalen stammende Ermgard von Rietberg. Ihre Schwester Walburga war seit dem 29. Juni 1577 mit dem 14-jährigen Enno verlobt, Sohn des friesischen Grafen Edzard II., den sie am 29. Januar 1581 ehelichte. Die verwandtschaftlichen Beziehungen nach Friesland beeinflussten die Musikkultur am Braker Hof – wie wir später noch hören werden.

Die Hochzeitsfeierlichkeiten von Simon und Ermgard fanden auf Schloss Rietberg ohne »unnöthiges Gepränge«¹¹ statt. Ein Jahr später, am 14. Juli 1579 auf dem Landtag zu Cappel, erklärte sich Simon zur Übernahme der Verantwortung für seine Grafschaft bereit¹². Für die Entwicklung des kulturellen

¹⁰ Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes, Hans Ottomeyer (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, Eurasburg 1997, S. 13–33.

¹¹ Falkmann (wie Anm. 5), S. 208.

Lebens in Lippe war die von ihm initiierte Verlegung des Regierungssitzes von Detmold nach Lemgo bedeutungsvoll. Er ließ Schloss Brake zu einer Renaissance-Residenz ausbauen. Allerdings konnte er, anders als Moritz in Kassel, auf keine bestehende Musikkapelle bauen. Sein Vater Bernhard VIII. hatte nur Trompeter unterhalten und gelegentlich Musiker engagiert. Auch Simon etablierte nie eine Hofkapelle mit einem festen Personalstamm, wie er sie in Kassel, Darmstadt, Stuttgart, Königsberg und 1579 in Düsseldorf kennengelernt hatte. Zwischen 1587 und 1613 war in Brake durchgehend ein Musiker verantwortlich für die Hofmusik. Anlässlich höfischer Feste wurden zeitweise weitere Musiker engagiert. Sie werden in der »Bedienten-Personal Registratur« erwähnt¹³. Auf der gräflichen Besoldungsliste standen – hier in chronologischer Reihenfolge – die Hofmusiker Vitus Holstein, Bonaventura Borchgreving, Cornelius Conradi und Johann Grabbe.

Im Gegensatz zu Simon konnte Moritz die von seinem Vater eingerichtete Kasseler Hofkapelle ab 1592 auf hohem Niveau konsequent weiterentwickeln¹⁴. Schon am 1. Januar 1593 bestellte er die ehemals väterlichen Hofkapellmitglieder neu: drei Sänger und vier Instrumentalisten. Vier weitere Instrumentalisten stellte er neu ein. Johann von Ende, der 1566 geborene jüngere Bruder des Hoforganisten Thomas von Ende, war seit 1588 Hoforganist in Marburg und wechselte 1593 als Nachfolger seines Bruders nach Kassel. Damit verbunden war die Pflicht, die Orgeln in der Hofkirche, in der Martinskirche und gelegentlich auch in der Brüderkirche zu spielen. Vermutlich seit 1612 wurde noch eine zweite Organistenstelle geschaffen¹⁵. Moritz übernahm auch den Kapellmeister seines Vaters, Georg Otto. Außerdem berief er den Orgelbauer Daniel Maier, der schon für seinen Vater tätig gewesen war, am 1. Januar 1595 zum Hoforgelbauer mit Präsenzpflicht in Kassel. Bis Anfang 1596 umfasste die Hofkapelle 14 bis 15 Instrumentalisten einschließlich Organist, dazu 13 Sänger (inklusive Kapellmeister) sowie eine unbekannte Zahl an Kapellknaben¹⁶.

Um weitere gute Musiker zu verpflichten, wandte sich Moritz an ihm bekannte Höfe. Zwei Jahre nach seinem Amtsantritt versuchte er, den Organisten Wolff Gans vom Stuttgarter Hof abzuwerben¹⁷. Außerdem kontaktierte er das Handelshaus Fugger in Augsburg und bat den Grafen Ottaviano Fugger zweimal (im Februar und März 1597), ihm den renommierten Hans Leo Hassler zumindest zeitweise zu überlassen¹⁸. Hassler war ein Jahr auf Kosten Fuggers in Venedig von Andrea Gabrieli unterrichtet worden und seit 1585 Organist in Augsburg. Wenn Moritz ihn für Kassel zu gewinnen hoffte – vielleicht weil er seine mehrchörigen Werke schätzte –, so zeigt dies, dass er sich offenbar vom väterlichen, niederländisch dominierten Musikgeschmack emanzipieren wollte. Fugger jedoch lehnte ab und empfahl Moritz den Organisten und Orgelbauer Georg Weisland. Er wurde zum 1. September 1597 als Nachfolger Daniel Maiers am Kasseler Hof bestellt und verblieb dort bis zu seinem Tod 1634. Moritz legte auch Wert auf eine umfangreiche Sammlung verschiedenster Musikinstrumente und orientierte sich dabei am Vorbild

12 August Falkmann, *Graf Simon VI. zur Lippe. Zweite Periode von 1579 bis ungefähr 1596*, Detmold 1882, S. 6.

13 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 16 B num: 3.

14 Michael W. Schmidt, »die ganze Compagnie der fürstlichen Music« – Zur Kasseler Hofkapelle, in: Borggreffe (wie Anm. 10), S. 287–300, hier S. 289.

15 Gerhard Aumüller, *Lebens- und Arbeitsbedingungen hessischer Organisten während des 17. Jahrhunderts. Das Beispiel der Organistenfamilie von Ende*, in: Zs. des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 111 (2006), S. 85–126, hier S. 110.

16 Zulauf (wie Anm. 6), S. 52.

17 Vgl. ebd., S. 45, Zulaufs Hinweis auf einen entsprechenden Brief von Moritz an Wolff Gans vom 25. Juli.

18 Ebd., S. 60–62, sowie Ferdinand Carspecken, *Fünfhundert Jahre Kasseler Orgeln*, Kassel 1968, S. 26.

des sächsischen Hofes. So schickte er u. a. Alexander Orologio¹⁹ und Hans Block nach Italien zum Erwerb von Musikinstrumenten.

Im ersten Jahr seiner Regentschaft 1592 gründete Moritz eine Hofschule, die er 1599 in die Ritterakademie *Collegium Mauritianum* umwandelte²⁰. Die Schule konnte von Söhnen hessischer Landadeliger und von begabten Kapellknaben sowie von Kindern seiner Diener besucht werden²¹. Musik stand täglich ein bis zwei Mal auf dem Stundenplan. Musiklehrer waren Kapellmeister Georg Otto und dessen Vertreter Andreas Ostermaier²², dem ein Teil der Singübungen zufiel. Der Professor für Mathematik, Johannes Scholasticus, unterrichtete Teile der Kompositionslehre. Moritz überwachte persönlich den Unterricht und setzte sogar regelmäßig Belohnungen aus. Die enormen Kosten, die die Einrichtung der Schule neben dem Unterhalt eines großen Hofstaates mit sich brachten, erforderten bald eine neue Finanzierungsstrategie. Dazu gründete Moritz 1596 den »Musikantennverlagk«, über den die Finanzierung der Musikpflege vorübergehend gesichert wurde²³.

Höfische Kommunikation

Am 22. Mai 1602 wandte sich Moritz an Graf Simon VI. zur Lippe und bat ihn darum, seinen Hoforganisten Cornelius Conradi als Lehrer für sein *Collegium Mauritianum* übernehmen zu können²⁴:

Wann uns [...] instrumentist Corneliuß conradt sehr wolgefallen und Ihnen darzu dienlich genug achten, dass er zu Institutione dieser Kunst weil bey gedachtem unsers studierendem Knaben ausrichten würde.«

Umworben hatte Moritz den lippischen Hoforganisten schon seit 1601. Am 7. Juli, elf Tage vor Beginn der Tauffeierlichkeiten zu Ehren von Simons jüngstem Sohn Philipp, überreichte er Conradi sein Porträt als Gnadenerweis²⁵. Doch alle Bemühungen waren vergeblich. Conradi nutzte die Situation aus und trat – man würde heute sagen – erfolgreich in Bleibeverhandlungen ein. Simon wusste, was er an seinem Organisten hatte, schließlich hatte er selber lange – vermutlich über ein Jahrzehnt – um ihn geworben.

Möglicherweise hatte Simon den aus dem niederländischen Amersfoort stammenden Conradi bereits am 29. Januar 1581 in Emden kennengelernt, bei der Hochzeit seiner Schwägerin Walburga von Rietberg mit Enno, Sohn des friesischen Grafen Edzard II.²⁶ Doch war Conradi zu dem Zeitpunkt vermutlich gar nicht mehr in Emden, sondern zur Weiterbildung bei Jan Pieterszoon Sweelinck in Amsterdam²⁷. Mit Sicherheit hörte Simon Conradi an der de-Mare-Orgel der Großen Kirche in Emden am 5. Januar 1584,

¹⁹ Meines Erachtens ist hier Alexander Horologio gemeint, seit 1603 Vizekapellmeister am Kaiserhof zu Prag. Vgl. Otto Kade, Art. *Hassler, Hans Leo*, in: ADB 11 (1880), S. 10–15, sowie Joseph Anton Riegger, *Archiv der Geschichte und Statistik, insbesondere von Böhmen 2*, Dresden 1793, S. 240.

²⁰ Borggreffe (wie Anm. 10), S. 70.

²¹ Schmidt (wie Anm. 14), S. 288.

²² Vgl. Franz Krautwurst, Art. *Ostermaier (Ostermeyer), Andreas*, in: MGG 10 (1962), Sp. 449–450.

²³ Schmidt (wie Anm. 14), S. 289.

²⁴ Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 43, 4 c.

²⁵ StAMR Best. 4b Nr. 65, Akten des Landgrafen Moritz, Reisen: *Holsteinische Reise 1601*. Den Hinweis auf die Archivalien verdanke ich Gerhard Aumüller.

²⁶ Falkmann (wie Anm. 12), S. 44.

²⁷ Die Leichenpredigt für Cornelius Conradi ist abgedruckt in: Max Seiffert, *Cornelius Conradi. Ein vergessener niederländisch-deutscher Musiker des 16. Jahrhunderts*, in: AfMw 2 (1919/20), S. 272–274.

anlässlich der Tauffeierlichkeiten des Sohns von Graf Johan von Oldenburg. Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel hatte Simon mit Brief vom 24. November 1583 gebeten, ihn dort offiziell zu vertreten²⁸.

Simon VI. scheint Conradi aber nicht nur als Orgelspieler geschätzt zu haben, sondern auch als Lehrer²⁹. Während eines achttägigen Aufenthalts des Organisten in Brake 1593 überantwortete Simon ihm den Lemgoer Pfarrerssohn Christoph Grathaus sowie den vermutlich auch aus Lemgo stammenden Arent Willemß. Dafür entlohnte er Conradi mit 120 Reichstalern sowie mit 50 Reichstalern Bestalungs-, Kleider- und Kostgeld³⁰. Die beiden Schüler erhielten ein Stipendium von je zwölfeinhalb Reichstalern³¹. Dass Simon zwei Nachwuchstalente zur Weiterbildung nach Emden schickte, lässt darauf schließen, dass er in der Nähe keine geeigneten Musiker finden konnte und Conradi keine Anstalten machte, nach Brake zu wechseln.

Zwar muss Simon auch in Kassel nach einem geeigneten Musiker gefragt haben: Moritz empfahl ihm mit Brief vom 2. April 1594 Hans Ditmar »für einen Schreiber oder Musicum«³². Aber der lippische Landgraf scheint sich auf den Emdener Organisten kapriziert zu haben. Am 19. April 1594³³ schrieb er ihm persönlich. Das war durchaus ungewöhnlich, auch wenn Conradi ein vorzüglicher Organist war, der neun Jahre in der Kapelle des Grafen von Friesland verbracht und eine dreijährige Ausbildung bei Sweelinck absolviert hatte. Als Organist an der Großen Kirche in Emden und als Stadtspielmann hatte er viel Erfahrung sammeln können³⁴.

1596 verschlechterte sich die finanzielle Situation Conradis in Emden durch die neue »Eheordnung« vom 27. Juni, der zufolge »Tanzen und Tanzmusik, Üppigkeit und alle Narrenpossen für eine christliche Hochzeit nicht mehr zugelassen« wurden³⁵. Damit hatte er keine Möglichkeit mehr, bei Hochzeiten zu musizieren. Er entschied sich, dem Werben des lippischen Grafen nachzugeben, kündigte zum 24. November 1596 und erhielt am 20. März 1597 vom Stadtrat ein Entlassungszeugnis und als »Entschädigung« einen »goldenen Pfennig«³⁶. Im Kündigungsschreiben erwähnt Conradi sein Geschäft in

28 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 43, 26/4 c.

29 Anton Kappelhoff, *Der Emdener Organist und Stadtspielmann Cornelius Conradi und seine Vorgänger*, in: Jb. der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden 40 (1960), S. 38–96. – Diese Seite seines Talents hatte Conradi bereits unter Beweis stellen können. Sein erster Schüler war Johann Sommer, Sohn des Hoftrompeters Everdt Sommer. 1591 wechselte er an den Gottorfer Hof, war zwischen 1601 und 1609 Stadtmusikant und Organist in Lüneburg, ging zurück nach Gottorf und leitete bis zu seinem Tod 1627 die Bremer Ratsmusiker. Conradis zweiter Schüler, Matthias Mercker, machte Karriere als Mitglied der königlichen Kapelle Kopenhagen, wechselte nach Bückeburg und verehrte Moritz dem Gelehrten eine *Harmonia Musica*. Johann Thomas von Loquard erlernte bei Conradi die »Musica« und das Orgelspiel. Vorübergehend war er auf Empfehlung seines Lehrers am lippischen Hof tätig, kehrte 1597 nach Emden zurück und wurde Nachfolger Conradis.

30 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 16 B 3.

31 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 29, B XV Nr. 4: Brief des Christoph Grathaus an Simon VI.

32 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 43, 26 num. 4. d S. 186. Hans Dithmer begegnet 1514 als Hoftrompeter bei den Herzögen und Kurfürsten von Sachsen, genauer bei Friedrich dem Weisen, der um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert in Torgau eine der führenden deutschen Hofkapellen unterhielt. Mit seinem Tod 1525 wurde sie aufgelöst. »Unter dem Kurfürsten Johann Friedrich war die von Johann Walter geleitete Torgauer Stadtkantorei zum Singen am Hofe verpflichtet« (Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der Deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 221).

33 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 16 B 3: *Bediensteten Registratur*.

34 Informationen stammen aus der Leichenpredigt auf Conradi (wie Anm. 27).

35 Kappelhoff (wie Anm. 29), S. 85.

den Niederlanden³⁷. Der Passus ist der älteste, der darauf schließen lässt, dass Conradi auch mit Musikinstrumenten handelte: »[...] wyll ick myn Geschefte sunst in Nedderlandt heb toeuerichten vnd alsdan dahr syn moet [...]«.

Bereits am 10. September 1596 hatte er mit Simon vorsorglich einen Vertrag geschlossen. Für 250 Reichstaler jährlich musste Conradi den Grafen mit seiner Kunst jederzeit erfreuen und ihn sowie seinen Sohn wöchentlich an drei Tagen im Orgelspiel unterrichten. Ferner heißt es:

Wannehr aber einige fürsten / grawen / Junckern oder stetten un auff hochzeiten kinttaufen oder Orgeln zuliefferen (mir müchten verschreiben) das mir und meine gesellen dan solches erleubet sey (doch so fern auff die zeit kein fremde hern vorhanden sein zukommen).³⁸

Vermutlich nutzten Simon und sein neuer Organist das Jahr 1597 zur Organisation der Braker Hofmusik. Im Januar 1598 schickte der Graf Conradi nach Bremen »behuf eines Kaufmanns [...] zu schiff«. Conradi kaufte für 257 Taler und 18 Groschen, eine sehr stattliche Summe, auf die insgesamt dreimal in den lippischen Rechnungsbüchern verwiesen wird³⁹. Im März kaufte Conradi für 24 Reichstaler in Frankfurt ein. Was er erwarb, ist zwar nicht überliefert, doch handelt es sich mit einiger Sicherheit um Musikinstrumente. Möglicherweise tauschte er sich in Bremen auch aus mit Marten de Mare, dem niederländischen Orgelbauer aus seinen Emdener Zeiten. De Mare hatte Emden zeitgleich mit Conradi verlassen und suchte von Bremen aus neue Betätigungsfelder.

Vermutlich brachte Conradi die Hamburger Orgelbauerfamilie Scherer ins Spiel. Kennengelernt hatte er sie möglicherweise über Marten de Mare oder seine niederländischen Kontakte. Dass Conradi den Orgelbauer Marten de Mare nicht empfahl, lässt darauf schließen, dass er möglicherweise mit dessen Emdener Instrument nicht zufrieden war oder de Mare keine freie Arbeitskapazität mehr hatte: Zwischen 1597 und 1603 schuf bzw. reparierte de Mare Orgeln in Jever, im Kloster Oelinghausen (Kreis Arnsberg), in Oldenburg und Bremen⁴⁰. Graf Simon wird den zur Diskussion stehenden Typus der Scherer'schen Orgeln zu schätzen gewusst haben. Sie sind verwandt mit den Niehoff-Organen⁴¹, von denen Simon wohl zwei aus Köln kannte: die große Orgel im Dom und die Orgel in St. Gereon⁴². In seiner

36 Ebd., S. 50. – Mit einiger Sicherheit hat Graf Edzard II. selber das Kündigungsschreiben unterzeichnet, denn er hatte Conradi auch eingestellt. 1584 hatte er den Vertrag, den die Stadt 1577 mit dem Organisten Paul Hansen Knop geschlossen hatte (nach Kappelhoff liegt der Vertrag vor), zu Gunsten von Conradi gekündigt. Damit hat er die Stadt bevormundet.

37 Kappelhoff (wie Anm. 29), S. 84.

38 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 16 B 3: *Bediensteten Registratur*.

39 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 92 Z I a 1595–1598.

40 Dass Organisten Orgeln bestimmter Orgelbauern empfahlen, ist durch Hieronymus Praetorius 1606 belegt, der eine »neue Orgel zu St. Gertruden (Hamburg) recommendiret, welche von Hanß Scherer dem Orgelbauer ist verfertigt«. Vgl. Liselotte Krüger, *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zs. des Vereins für hamburgische Geschichte 1933, S. 188–213, hier S. 195.

41 Es darf als sicher angenommen werden, dass die Scherer Orgeln von Heinrich Niehoff, dem weitaus bedeutendsten Vertreter der Brabanter Schule des Orgelbaus, gekannt haben, und zwar die 1548 für Hamburg St. Petri und die 1551 für Lüneburg St. Johannis gebauten Instrumente. Darauf deutet die Tatsache, dass die Scherer eine ganze Reihe spezifischer Niehoff-Register nachgebaut haben, nicht selten sogar die charakteristische Gesamtanlage Niehoffs für ihren dreimanualigen Orgeltyp übernahmen. 1605 verpflichtete sich Hans Scherer, ein Rückpositiv in der Art eines Niehoff'schen zu bauen. Vgl. Hans Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Musik, Disposition, Mixturen, Mensuren, Registrierung, Gebrauch der Klaviere*, Kassel u. a. 2/1975, S. 220.

42 Erbaut von Jacob Niehoff zwischen 1569 und 1573 (Dom) sowie zwischen 1573 und 1574 (St. Gereon).

Funktion als Reichsobrist des Niederrheinisch-Westfälischen Kreises hatte sich Simon von Herbst 1591 bis Frühjahr 1592 in der Rheinmetropole aufgehalten. Im Übrigen galten die Scherer »zu ihrer Zeit schon als die wichtigsten Orgelmacher Norddeutschlands [...]«⁴³.

Ob die Münze, die Simon seinem neuen Organisten beim Braunschweiger Juwelier Heise Krage anfertigen ließ⁴⁴ und ihm 1598 verehrte, als Dank für ein gutes Konzept interpretiert werden kann, bleibt zu vermuten. Jedenfalls vereinbarte Simon am 8. März 1600 mit Hans Scherer Vater und Sohn den Neubau einer Orgel für die Braker Schlosskapelle⁴⁵. Die Gesamtkosten wurden mit 800 Reichstalern veranschlagt plus 40 Wochen Essen und Trinken für vier Leute⁴⁶. Lieferung und Abnahme der Orgel standen bestimmt in direktem zeitlichem Zusammenhang mit den bereits erwähnten Tauffeierlichkeiten von Philipp, dem jüngsten Sohn Simons und seiner zweiten Frau Elisabeth, geborene Gräfin zu Holstein-Schaumburg⁴⁷, am 18. Juli 1601. Auch Landgraf Moritz nahm mit großem Gefolge teil, sein Sohn Otto stand Pate⁴⁸. Gewiss erklang aus diesem Anlass erstmals die Scherer-Orgel.

Am 20. Dezember 1602 schloss Simon mit Conradi einen Ergänzungsvertrag: neuerliches Zeichen für die herausgehobene Stellung des Organisten am Braker Hof. Der Graf entsprach selbst dessen anspruchsvollsten Forderungen, um ihn weiter zu binden. So sollte Conradi von Ostern 1603 an jährlich 370 Reichstaler (eine Steigerung um fast 50 %) erhalten, dazu 25 Reichstaler Kleidergeld. Conrads Vetter Johann Ryke zahlte der Graf 25 Reichstaler »an besoldung und 12 ½ Reichstaler an kleidergeld«. Ferner verpflichtete Simon sich zu einer Einmalzahlung von 100 Reichstalern für ein Orgel-Positiv und 50 Reichstalern zur Begleichung des Schadens »[...] vor my verlys [...] toe ammerffordt, wegen der gehurden huss [...]«⁴⁹ (das Verlies deute ich als Lager in der Nähe des gemieteten Hauses, das möglicherweise im Zusammenhang mit dem Instrumentenhandel Conrads stand).

Leider konnte Conradi das hohe Salär nicht genießen. Er verstarb noch vor Ostern 1603, am 14. März. Pastor Hildebrand Grothaus hielt die Leichenpredigt, die Christoph Hermann Vastelabend druckte⁵⁰. Seine letzte Ruhestätte fand Conradi in der Lemgoer Kirche Sankt Nicolai⁵¹. Zwei seiner Braker Schüler machten Karriere: Johann Ryke (Reich), seit 1604 Organist und Stadtspielmann in Blomberg, wurde von Landgraf Philipp III. zu Hessen-Butzbach – Neffe Simons VI. und Moritz' des Gelehrten – um 1615 in seine aufblühende neue Residenz als Organist berufen. Und Johann Grabbe, 1585 in Lemgo geboren, wurde Nachfolger Conrads in Brake und 1614 Kapellmeister in Bückeburg⁵².

43 Paul Rubardt, *Einige Nachrichten über die Orgelbauerfamilie Scherer*, in: MuK 2 (1930), S. 114.

44 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 16, B 3. Briefkonzept vom 23. April 1598 von Graf Simon an Heise Krage zu Baum.

45 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 67, Nr. 66 A num: 5.

46 Vera Lüpkes, *Eine Scherer-Orgel für die neue Kapelle im lippischen Residenz-Schloss Brake*, in: Detlev Hellfaier u. Elke Treude (Hrsg.), *Museum, Region, Forschung. Festschrift für Rainer Springhorn*, Detmold 2011, S. 245–257.

47 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 7, A. num: V. Ehevertrag vom 13. November 1585 zwischen Simon und Elisabeth zu Schaumburg; Elisabeth bringt 10 000 Reichstaler mit, Simon zahlt eine Morgengabe von 3 000 Reichstalern und jährlich 200 Reichstaler aus dem Hof zu Schieder und zum Wittum das Haus und Amt Blomberg.

48 August Falkmann, *Graf Simon VI. zur Lippe und seine Zeit. Zweite Periode, Fortsetzung bis ungefähr 1600*, Detmold 1887, S. 317.

49 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 16, B 3.

50 Seiffert (wie Anm. 27), ebd.

51 Conradi war seit 1597 auch Organist an dieser Kirche.

52 Astrid Laakmann, »... nur allein aus Liebe der Music«: *Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit Graf Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikpflege im Gebiet der Weserrenaissance*, Münster 2000.

Den auch von ihm so verehrten Cornelius Conradi hörte Landgraf Moritz erstmals an der neuen Scherer Orgel am 18. Juli 1601, anlässlich der oben erwähnten Tauffeierlichkeiten. Den Organisten konnte er für Kassel zwar nicht gewinnen, wie der bereits genannte Briefwechsel belegt. Aber das neue Instrument aus der berühmten Orgelbauerfamilie provozierte Begehrlichkeiten: Moritz scheint damals mit dem Wunsch infiziert worden zu sein, ebenfalls eine Scherer-Orgel besitzen zu wollen. Eventuell lernte er die Hamburger Orgelbauer sogar über Conradi persönlich kennen. Möglicherweise fungierte Conradi auch als vermittelnder Händler⁵³. Jedenfalls schufen die Hamburger Orgelbauer Hans und Friderich Scherer zwischen 1607 und 1612 drei Orgeln im Auftrag des hessischen Landgrafen in Kassel: eine für die Schlosskapelle, eine für die Martinskirche und die dritte für die Brüderkirche⁵⁴.

Die Orgel der Schlosskirche wurde vom früheren Hoforganisten Thomas von Ende und seinem Bruder, dem Marburger Hoforganisten Bernhard (Bernt) von Ende, am 11. April 1609 abgenommen⁵⁵. Landgraf Moritz muss sehr zufrieden gewesen sein mit dem Instrument. Er drängte die Gemeinde der Martinskirche ebenfalls zu einem Neubau aus der Scherer-Werkstatt (Abbildung 5).

1610 berichteten ihm Bürgermeister und Rat der Stadt Kassel, sie hätten die Scherer seiner Empfehlung entsprechend mit einem Neubau beauftragt. Der Landgraf unterstützte die Arbeiten und übernahm vermutlich auch die Kosten in Höhe von 2 400 Talern, wie Michael Praetorius in seiner *Organographia* 1619 festhielt: »uff des Herrn Landgraffen daselbst auffgewandte Unkost«⁵⁶.

In der Brüderkirche entstand die dritte Scherer-Orgel in Kassel. »Meister Hansen« (d. h. Hans Scherer) wurde am 27. Mai 1615 für das Stimmen bezahlt⁵⁷. Die Dispositionen aller Kasseler Orgeln sind von Praetorius überliefert. Gleichzeitig mit der Orgel in der Martinskirche erbauten die Scherer in Immenhausen eine Orgel, die der Kasseler Hoforganist Johann von Ende am 2. Dezember 1612 im Beisein von Hans Scherer, dessen Frau und dessen Knechten abnahm⁵⁸.

Es verwundert, dass Landgraf Moritz »drey vornehme Orgeln von den Hamburgern (wie sie bei uns genennet werden) innerhalb von fünff Jahren erbawen und uffgerichten« ließ⁵⁹. Wollte er möglicherweise mit den Neubauten seinen Protegé Heinrich Schütz wieder zurück nach Kassel locken? Der weilte seit 1609 mit einem Stipendium – 200 Reichstaler jährlich – seines Landesherrn in Venedig, um sich von dem berühmten Organisten Giovanni Gabrieli weiterbilden zu lassen. 1611 widmete Schütz dem hessischen Landgrafen seine italienischen Madrigale. 1613 kehrte er an den Kasseler Hof zurück.

Moritz folgte Simon nicht nur in Orgelbaufragen. Es gibt auch auffallende Parallelen bei der Nachwuchsförderung. Simon hatte 1593 zwei angehende Musiker nach Emden zu Cornelius Conradi geschickt. 1596 entdeckte er den sehr talentierten jungen Lemgoer Pastorensohn Johann Grabbe, der nach seiner Ausbildung am Braker Hof durch Conradi von September 1607⁶⁰ bis Ende 1610 an San Marco in

53 Dass Conradi zumindest Einfluss auf Moritz ausübte, vermutete bereits Uwe Droszella: *Tasteninstrumente der Schütz-Zeit unter Berücksichtigung der Schlosskapellen-Orgeln und der Kombinationsinstrumente*, in: SJB 22 (2000), S. 49–70, hier S. 52f.

54 Vgl. dazu den Aufsatz von Gerhard Aumüller im vorliegenden Bd., S. 111–135.

55 StAMR 22a 8 Cassel, Paket 6. Den Hinweis verdanke ich Gerhard Aumüller.

56 Carspecken (wie Anm. 18), S. 50–51; Michael Praetorius, *Syntagma musicum 2, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 183.

57 Carspecken ebd., S. 50.

58 Ebd.

59 Praetorius (wie Anm. 56), ebd.

60 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 16 B 3: Brief von Johann Grabbe vom 7. September 1607.



Abbildung 5: Hans Scherer: Orgel in St. Martin, Kassel 1610, zerstört 1943
(Repro aus: Carspecken 1968, 8. Bildtafel, o. S.)

Venedig bei Giovanni Gabrieli lernte. Simon gewährte ihm ein Stipendium in Höhe von 300 Reichstalern jährlich⁶¹. 1609 widmete Grabbe seinem Mäzen eine Madrigalsammlung. Nach seiner Rückkehr blieb er bis zum Tod Simons 1613 Hoforganist in Brake.

Landgraf Moritz vergab das erste Stipendium an Nachwuchsmusiker 1605 an Christoph Cornet und Christoph Kegel. Er schickte sie beide zu Giovanni Gabrieli. 1599 entdeckte der Landgraf Heinrich Schütz, und schickte auch ihn 1609 mit einem Stipendium von 200 Reichstalern nach Venedig. In der Nachwuchsförderung war Simon Moritz zwar voraus, doch werden die musikalischen Aktivitäten des Kasseler Hofes als gewichtiger angesehen. Noch bevor Moritz die Regentschaft übernommen hatte, widmete ihm Georg Otto 1588 eigene Kompositionen. Weitere Dedikationen ließen nicht auf sich warten: beispielsweise 1593 drei Musikstücke zu seiner Hochzeit, 1595 *Il secondo libro de madrigale a 5 voci* von Alessandro Orologio oder, wie erwähnt, 1611 das erste Madrigalbuch von Heinrich Schütz.

Dagegen erhielt Simon VI. lediglich vom Komponist Otto Siegfried Harnisch, damals Kantor am Domstift in Braunschweig, 1591 *Neue lustige deutsche Liedlein* zugeeignet; 1609 folgte, wie erwähnt, das Gesellenstück seines Schützlings Johann Grabe.

*

61 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 16 B 3.

Graf Simon VI. zur Lippe und Landgraf Moritz von Hessen-Kassel wurden in ihren frühen Jahren stark beeinflusst von Wilhelm IV., Moritz' Vater, und von Georg I., dessen Bruder. Beide förderten die Musik und hatten eine besondere Affinität zu Orgeln. Während Wilhelm eher der niederländisch geprägten Musikrichtung anhing, orientierte sich Georg früh an venezianischer Musik.

Mit Übernahme der Regentschaft waren Simon wie Moritz bestrebt, dem höfischen Musikleben einen höheren Stellenwert einzuräumen. Moritz entwickelte die väterliche Kapelle weiter, während Simon sich mit nur einem Hofmusikus und weiteren, jeweils befristet engagierten Musikern zufrieden gab oder aus finanziellen Gründen geben musste. Moritz hätte gerne seiner Kapelle durch Hans Leo Hassler zu neuem Glanz verholfen. Simon bemühte sich erfolgreich um den Emdener Organisten und Sweelinck-Schüler Cornelius Conradi. Aber auch Moritz buhlte um Conradi, der wiederum beide Grafen zur Bestellung von Orgeln der berühmten Hamburger Orgelbauerfamilie Scherer veranlasste. Inwieweit Conradi selbst von der Vermittlung profitierte, bedarf einer gesonderten Untersuchung. Simon orderte ein Instrument für seine Schlosskapelle. Auf ihn geht wahrscheinlich auch die Empfehlung an die Äbtissin von Herford zurück, Hans Scherer mit der »Wiederherstellung der Orgel in der Münsterkirche zu Herford« gemäß Kontrakt vom 3. September 1600 zu beauftragen. Möglicherweise hat er auch die Entscheidung der Lemgoer Kirchengemeinde Sankt Marien beeinflusst, Scherer mit der Modernisierung ihrer Slegel-Orgel zu beauftragen (s. Abbildung 2 im Beitrag Aumüller auf S. 122)⁶².

Moritz bestellte drei bzw. vier Orgeln »bei den Hamburgern«. Heinrich Schütz hat durch die Kasseler Scherer-Orgeln während seiner wenigen Jahre als zweiter Hoforganist die neuesten Entwicklungen des damaligen Orgelbaus an drei herausragenden Instrumenten kennengelernt.

62 Walter Kaufmann, *Beiträge zu einer Orgeltopographie Nordwestdeutschlands in der Renaissance- und Barockzeit mit besonderer Berücksichtigung des Osnabrücker Landes*, in: Osnabrücker Mitteilungen. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück 67 (1956), S. 175–217, hier S. 216.

Michael Hahn – ein Schütz-Schüler und seine musikalische Umgebung in Narva um 1670*

Toomas Siitan

In der Schütz-Forschung der letzten Jahrzehnte ist unter anderem versucht worden, die Schüler von Heinrich Schütz möglichst breit zu dokumentieren, dabei wurden auch manche schwierige Fragen der Methodik diskutiert. Vom Verlauf des Musikunterrichts bei Schütz wissen wir zu wenig, um uns darüber einig zu werden, wer von seinen vielen Kapellknaben es wirklich verdient, sein Schüler genannt zu werden. Auch dienen als Belege für die Schülerschaft sehr oft eigenhändige Dokumente der betroffenen Personen, wie etwa Suppliken, bei denen sich ein Bittsteller naturgemäß ins beste Licht setzen will. Diese Frage bleibt relevant auch bei der zentralen Person folgender Abhandlung, Michael Hahn. Eberhard Möller hat ihn 1997 zwar als einen Schütz-Schüler vorgestellt¹, aber deutlich auch die strittigen Bestimmungskriterien für eine Schülerschaft zur Sprache gebracht.

Das Wirken des im Ostseeraum tätigen, wenig bekannten Kirchenmusikers, Komponisten und Gelegenheitsdichters Michael Hahn lässt sich nur in einem ziemlich kurzen Zeitabschnitt zwischen 1663 und 1673 mit befriedigender Genauigkeit dokumentieren. Etwa sieben Jahre in diesem Zeitraum war Hahn als Kantor an der Deutschen Schule zu Narva tätig, und außerdem verband seine professionelle Tätigkeit sich geographisch sowohl mit mehreren mitteldeutschen Städten als auch mit Stockholm. Im vorliegenden Beitrag wird jedoch nicht nur seine musikalische Karriere betrachtet. Ich habe mir auch zum Ziel gesetzt, mit Hahns Persönlichkeit zugleich einen Ausschnitt aus dem Musikleben einer entlegenen Ostseestadt zusammen mit einigen überraschenden Begegnungen in Narva um 1670 wenigstens hypothetisch nachzubilden.

Über das frühere (sowie das spätere) Musikleben in Narva gibt es bis heute wenig Literatur, doch sind ein aufschlussreicher Beitrag von Fabian Dahlström² sowie einige Untersuchungen aus den letzten Jahren in estnischer Sprache zu erwähnen³. In der nordeuropäischen Musikszene der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts darf die Stadt Narva im nordöstlichen Estland sicher nicht als eine völlig periphere Erscheinung betrachtet werden und auch politisch wie ökonomisch erlebte die Stadt damals ihre Blütezeit.

* Die Untersuchung wurde von Eesti Teadusfond (Grant Nr. 9469) unterstützt.

1 Eberhard Möller, *Michael Hahn – ein unbekannter Schützschüler*, in: Ingeborg Stein (Hrsg.), *Rezeption Alter Musik. Kolloquium anlässlich des 325. Todestages von Heinrich Schütz vom 1. bis 3. Oktober 1997; Protokollband*, Bad Köstritz 1999, S. 118–125.

2 Fabian Dahlström, *Organisten und Stadtmusikanten in Narva im 17. Jahrhundert*, in: Ekkehard Ochs u. a. (Hrsg.), *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, Frankfurt/Main 1997 (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 276–282.

3 Aleksandra Dolgoplova u. Toomas Siitan, *Muusikuametitest ja tähtsamatest muusikutest hilise Rootsi aja Narvas* [Musikalische Ämter und bedeutende Musiker im Narva der späten Schwedischen Zeit], in: Katre Kaju (Hrsg.), *Kroonikast kantaadini. Muusade kunstid kesk- ja varauusaegsel Eesti- ja Liivimaal* [Von der Chronik zur Kantate. Die Künste der Musen im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Estland und Livland], Tartu 2013 (= Acta et Commentationes

Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nach der Eroberung der Stadt durch Zar Iwan IV. 1558, lief der Außenhandel des Russischen Reichs größtenteils durch Narva. Von 1581 bis 1704 gehörte die Stadt zur schwedischen Krone. Seit Anfang des 17. Jahrhunderts gelang es der schwedischen Macht, die Schlüsselrolle von Narva im Handel mit Russland wiederherzustellen. Nach der Gründung des Generalgouvernements Ingermanland 1642 im Schwedischen Reich wurde Narva zu einem wichtigen administrativen und auch kirchenpolitischen Zentrum und 1651 sogar Gouvernementshauptstadt. Die Pläne waren jedoch noch großzügiger: Seit den 1630er Jahren wurde mehrmals der Umzug der Universität sowie des Hofgerichts aus Dorpat (Tartu) nach Narva diskutiert. 1640 machte der schwedische Staatskanzler Axel Oxenstierna (die Möglichkeiten der Stadt vielleicht doch nicht ganz realistisch einschätzend) sogar den geradezu sagenhaften Vorschlag, Narva als zweite Hauptstadt des Schwedischen Reichs einzurichten, die im jedem vierten Jahr zur Königsresidenz aufsteigen sollte.

Nach einem Großbrand im Jahr 1659 wurde Narva schnell wieder aufgebaut und präsentierte sich als attraktive »Perle des Ostsee-Barock« – wie man die Stadt bis zum 2. Weltkrieg häufig nannte. Ihre gute ökonomische Lage ermöglichte es der Stadt, auch Musiker anzustellen. Michael Hahn, die Hauptperson dieses Beitrags, war bei weitem nicht der Einzige, der auf den Hansewegen nach Narva kam.

Die wahrscheinlich frühesten Spuren von Michael Hahn sind in Lüneburg zu finden: Mit einem lateinischen Gesuch bewarb er sich dort am 28. November 1663 um die Kantorenstelle am Johanneum, die er aber nicht erhielt⁴. Hahns Brief an den Rat⁵ sowie seine Bewerbungskomposition, ein 14-stimmiges Dialog-Konzert⁶, werden im Ratsarchiv Lüneburg unter *Acta von Cantoribus ad St Johannis* aufbewahrt⁷.

Sowohl auf dem Bewerbungsschreiben wie in seiner Bewerbungskomposition bezeichnet sich Hahn als »Jenensis«. Möller, der Hahn weder in Jena noch an einer anderen mittel- oder norddeutschen Universität nachweisen konnte, vermutete, er stamme aus Magdeburg oder der nächsten Umgebung⁸. In der Tat wird im Bewerbungsschreiben eine Verbindung mit dem holsteinischen Wedel sowie mit Magdeburg erwähnt. Möglicherweise blieb Hahns Universitätsstudium – wo immer er es auch angefangen haben mag – unabgeschlossen. Dass er sich aber noch zehn Jahre später auf dem Titelblatt eines in Narva geschriebenen und in Reval (Tallinn) gedruckten Gedichts wieder mit Jena in Zusammenhang brachte⁹,

Archivi Historici Estoniae 20), S. 328–354; Tuuliki Jürjo, *Narva luterliku kirikumusika ajalugu* [Geschichte der evangelisch-lutherischen Kirchenmusik in Narva], Narva 2009.

⁴ Michael Hahns Bewerbung um das Kantorat in Lüneburg wurde erstmals erwähnt von Carl-Allan Moberg, *Till fragan om »Schütz och Norden«*, in: STMf 36 (1954), S. 102 f.

⁵ Abgedruckt bei Möller (wie Anm. 1), S. 121 f.

⁶ *Himmelische Freude der Außerswehltten Kinder / Gottes. / Vndt / Erschreckliche Klage der Verdampften Seelen. / Mit allerhand Geistlichen Sprüchen Aufgezietert / Vnd mit 14. vocibus [...] Componirt / Von / Michaëln Hahn / SS. Theol. Stud: / Music: & Pöes: Cult: / Jenensi.*

⁷ Stadtarchiv Lüneburg, AA S 3 b, Nr. 8, Bd. 1. Neben dem Bewerbungsschreiben sowie den Originalstimmen der Bewerbungskomposition befindet sich hier auch eine vom Lübecker Musikwissenschaftler Arndt Schnoor erstellte handschriftliche Partitur.

⁸ Möller (wie Anm. 1), S. 119.

⁹ *Klag- und Trost-Schrifft, Über das alzufrühe jedoch seeligste Absterben, Des Weyland WohlEhrenvesten, VorAchtbahren und Kunsterfahrnen Herrn Johann Michael Röschen, Ihrer Königl. Majest. zu Schweden bey der Narvischen Guarnison gewesenen wohlbestalten Chyrurgi, und Stadt Medici, Als derselbe am 22. Decembris, des 1672sten Jahres, [...] diese Welt gesegnet und den darauff folgenden [...] Januarij, bey hochansehnlicher und Volkreicher Versammlung in hiesiger Teutschen Kirchen Christlichen Gebrauch nach in sein Ruhe-Kämmerlein beygesetzt worden. Der hochbetrübtten Frau Wittben, hinterlassenen*

sollte seine Jenaer Herkunft wohl bestätigen. Von Hahns Geburtsjahr können die genannten Dokumente uns nur eine sehr ungenaue Vorstellung geben, auch ist unbekannt, ob er mit Heinrich Schütz schon in seiner Dresdner Zeit oder erst seit 1656 in Weißenfels in Verbindung stand.

Ausdrücklich bestätigt Hahn in seinem Lüneburger Bewerbungsschreiben, er sei sowohl in Musik, Gesang und Komposition als auch in Arithmetik kundig und in diesen Künsten sechs Jahre von dem Kurfürstlich Sächsischen Kapellmeister Schütz unterwiesen worden:

Cum itaque ego in musicalibus tam in canendo quam in arte componendi bene expertus / neque minus in Arithmetis quam in musicis sum versatus: / uti Magnifici Domini consules, coeterique Domini Senatores ex hoc praesenti specimine videre possunt, nam antehac à Serenissimi Electoris Saxoniae capellae magistro, Schützio nimirum, sex annorum postero tempore ab aliis experientissimis hac in arte viris sum instructus.

Ein lateinischer Bewerbungsbrief war wohl keine Seltenheit, galt aber keineswegs als selbstverständlich. Hahns Hinweis, er sei in der Arithmetik nicht weniger sachkundig als in der Musik, erfolgte vermutlich, weil das Kantorat am Johanneum auch ein Schulamt einschloss.

Hahns Verbindung mit Lüneburg lässt sich allerdings schon mindestens ein Jahr vor seinem Bewerbungsschreiben nachweisen, da ihm im August 1662 vom Michaeliskloster in Lüneburg für »etliche Musikstücke« zwei Reichstaler ausgezahlt wurden¹⁰. Möglicherweise waren es die zwei Kantaten, die von Max Seiffert im Jahr 1908 in der Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg verzeichnet wurden¹¹:

- »V. [Und] es begab sich da Jesus reisete¹², 6 Strom 3 Voc. in Conc., ATB con 8 Voc. per Choros.«
- »Heut triumphiret Gottes Sohn. 2 Viol., 2 Cornett. ou Flaut., 2 Tromb., 2 Clarin., ATB in Conc. con Capell. à 5. CCATB.«

Theodor Voß berichtet noch über eine weitere Bewerbung in Itzehoe 1665. Hier legte Hahn ein elfstimmiges Osterkonzert vor, von welchem kein Manuskript erhalten geblieben ist¹³.

Eine Anstellung als Kantor hat Hahn jedoch erst im nächsten Jahr in Narva gefunden, wo er seit dem Johannis-Quartal 1666 besoldet wurde. In Narva war Hahn an der Deutschen Schule für den Unterricht nicht nur in Musik, sondern auch in Elementarfächern wie Arithmetik verantwortlich. Schon 1666 klagte Hahn über seine große schulische Arbeitsbelastung – sieben Stunden täglich; seit 1667 assistierte ihm ein Collega, der Schreib- und Rechenlehrer Christoph Hansemann. Über den Unterricht hinaus leitete Hahn den Choral- und Figuralgesang während der Gottesdienste der Deutschen Gemeinde in der Narvaer Johanniskirche¹⁴. Die Kirche hatte 1659 im Großbrand gelitten, wurde aber bald wieder

Kindern und Anverwandten zu Troste und seinem gewesenen allerliebsten Freunde und Landesmanne zur letzten Ehr-Bezeugung Aufgesetzt von Michael Hahn, Jenensi. Reval, Druckts Adolph Simon, in obbemeldtem Jahr. [1673]

10 Jan Drees, *Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung: Studien zur deutschsprachigen Gelegenheitsdichtung in Stockholm zwischen 1613 und 1719*, Stockholm 1986, S. 284, Anm. 327, u. S. 565.

11 Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: SIMG 9 (1908), S. 593–621, hier S. 607.

12 Evangelium am 14. Sonntag nach Trinitatis. Das zweite Stück ist eine Osterkantate.

13 Theodor Voß, *Petrus Laurentius Wockenfuß. Kantor an St Nicolai in Kiel von 1708–1721*, Kiel 1926, S. 34.

14 Die ehemalige Marienkirche gehörte nach der Reformation der deutschen evangelisch-lutherischen Gemeinde, wurde aber 1708 als Verklärung-des-Herrn-Kirche der russisch-orthodoxen Gemeinde übergeben.

benutzt. Schon seit Ende 1663 waren in der Deutschen Gemeinde wieder ein Organist sowie ein Violinist im Amt (vom Letzteren wird unten näher berichtet) und seit 1666 dann auch ein Kantor – Michael Hahn –, der für die Kirchenmusik nicht nur auf Schuljungen, sondern auch auf etliche Stadtmusikanten und »music-verbundene« Bürger bauen konnte.

Hahns Amtszeit als Kantor in Narva dauerte bis zum Amtsantritt seines Nachfolgers, Georg Hube, Ostern 1673. Die letzte Geldauszahlung vom Narvaer Magistrat an Hahn ist am 4. Juni 1673 eingetragen¹⁵ und wahrscheinlich ist er bald darauf nach Stockholm übersiedelt. Laut seinem vom 6. April 1674 datierten Brief an den Superintendenten von Ösel (Saaremaa), Justus Heinrich Oldekop (1631–1686), zwangen ihn die »großen und unerträglichen Widerwärtigkeiten daselbst zu resigniren«¹⁶. Wie Hahn außerdem schreibt, habe er von Oldekop den Auftrag erhalten, sich in Stockholm nach einer geeigneten Person für das Amt eines Figural-Kantors für die deutsche Gemeinde zu Arensburg (Kuressaare) auf Ösel umzusehen, und zwar als Nachfolger des Kantors Witthon, mit dem der Superintendent unzufrieden war. Hahn bittet Oldekop, er möge ihn für diese Stelle empfehlen¹⁷. Wie in seinem Lüneburger Gesuch erwähnt Hahn neben seinen Fähigkeiten im Komponieren, Dirigieren und Singen seine Neigung zum Unterrichten der Jugend¹⁸.

Dem Brief von Hahn an Oldekop liegt im schwedischen Staatsarchiv die Kopie eines Briefs an den für Ösel zuständigen schwedischen Gouverneur bei¹⁹, Gunnar Larsson²⁰ zufolge vermutlich Freiherr Bengt Horn. Wiederum hebt Hahn seine »fundamentaliter geübten« Qualifikationen im Komponieren, Dirigieren und Singen hervor und sucht um eine Empfehlung für das Figural-Kantorenamt an der Deutschen Kirche und Schule in Arensburg nach, wobei er auf seine siebenjährige Erfahrung in einem solchen Amt hinweist. Aus unbekanntenen Gründen erhielt Hahn dennoch auch diese Stelle nicht.

Einen sehr wertvollen Beitrag zu Michael Hahns Lebenslauf lieferte 1986 Jan Drees. Er konnte zeigen, dass der zwischen 1674 und 1689 in Stockholm tätige Gelegenheitsdichter Michael Hahn, von dem mindestens 54 Gedichte erhalten geblieben sind, mit dem Kantoren und Komponisten Hahn, der mit der in Musikkreisen hochgeachteten Deutschen Kirche in Verbindung stand, identisch ist²¹. Wie oben erwähnt, soll Hahn schon während seines Narvaer Kantorats als Dichter aktiv gewesen sein. Es ist unklar, welche Ämter Hahn in Stockholm ausgeübt hat und ob er an der Deutschen Gemeinde oder Schule irgendeine Anstellung erlangte. Aufgrund seiner Passionsmusik vom 1683, worüber unten näher berichtet

15 Estnisches Historisches Archiv, EHA 1646-1-1051, S. 30.

16 Schwedisches Staatsarchiv, SNA, Livonica II, vol. 491, fol. 291–292, hier fol. 291^v.

17 Dazu auch Vello Helk, *Die Stadtschule zu Arensburg auf Ösel in dänischer und schwedischer Zeit (1559–1710)*, Lüneburg 1989, S. 77.

18 »[...] daß ich in den Jahren meiner Jugend durch angewandten fleiß in Musicis eine solche Wissenschaft ohne ruhm erreicht, daß ich nicht allein ein Musicalisches Stück zu componiren, sondern auch eine Music bestermaßen zu dirigiren, singen und was sonst bey einem solchen officio mehr erfordert wird, mich unterstehen kan, und also mich für einen solchen Cantorem aufzugeben nicht scheuen darff, daher ich große lust nicht allein Gott und einer Christlichen Gemeinen in solchen officio zu dienen sondern auch die liebe Jugend absonderlich in pietate (worzu ich denn auß allerhand fürtrefflicher und gelahrter Männer Schriften ein buch zusammen getragen undt mit consens der Obrigkeit und Consistorii daselbst ganzer 6. Jahr publice dociret und exerciret) zu informiren begierig bin.« SNA (wie Anm. 16), fol. 291^v.

19 Ebd., fol. 293.

20 Gunnar Larsson, *Musikbeziehungen zwischen Schweden und dem Baltikum während der schwedischen Großmachtzeit*, in: *Papers presented at the Third Conference on Baltic Studies in Scandinavia: Hässelby Castle, June 13–16, 1975*, Bd. 2: *Linguistics, Literature and Liberal Arts Section*, Stockholm 1977, S. 242–248, hier S. 246.

21 Drees (wie Anm. 10), S. 281–293.

wird, dürfen wir jedoch eine mehr oder weniger offizielle Verbindung mit der Deutschen Kirche vermuten. Hier konnte er auch mit Gustav Düben d. Ä. (1628–1690) in Verbindung kommen, der seit 1663 die Ämter des Organisten der Deutschen Kirche zu Stockholm wie auch des Königlich-Schwedischen Hofkapellmeisters innehatte und die berühmte Sammlung von Musikhandschriften anlegte, in der sich auch mehrere Werke von Hahn befinden. Auch ist Hahn von 1678 bis 1689 im Taufbuch der Deutschen Gemeinde bei sechs Taufen als Vater angegeben, wobei sich bei drei Eintragungen aus dem Zeitraum von 1682 bis 1687 der Zusatz »Schulmeister« findet²².

Die knappe Liste der Kompositionen von Michael Hahn wurde in den letzten Jahrzehnten immerhin um einige Werke ergänzt. Seine Bewerbungskomposition für Lüneburg, über die Eberhard Möller berichtet hat²³, wurde schon erwähnt. Lange glaubte man, dass darüber hinaus von Hahn nur noch drei Kantaten in der Düben-Sammlung der Universitätsbibliothek zu Uppsala vorhanden sind: *Mein Sünd sind schwer und übergroß* (zwei Singstimmen, Violine, Gambe und Bc., vmhs 27:2a), *Herr ich habe gesündigt* (vier Singstimmen, zwei Violinen und Bc., vmhs 27:2b)²⁴ und *O welch eine Tiefe des Reichtums* (drei Singstimmen, zwei Violinen und Bc., vmhs 84:97), von denen mindestens die letztere aus Narva stammt²⁵. Bei den zwei anderen Kantaten ist das nicht gesichert, doch wurden sie Bruno Grusnick zufolge²⁶ in den Jahren 1671–1674 der Sammlung zugeführt. Daher ist auch ihre Herkunft aus Narva äußerst wahrscheinlich. Wie Grusnick auch zeigen konnte, weisen die Stimmensätze von vier anonymen Kantaten der Düben-Sammlung dieselbe Handschrift auf wie diejenigen von Hahns Kantaten *Herr ich habe gesündigt* und *Mein Sünd sind schwer und übergroß*. Es handelt sich um zwei lateinische Kantaten für jeweils drei Singstimmen, zwei Violinen und Bc (*Sic Deus dilexit mundum* vmhs 46:2 und *Verbum caro factum est* vmhs 46:22) sowie zwei deutsche Stücke: *Fürwahr er trug unser Krankheit* (in zwei Fassungen) für drei Singstimmen, zwei Violinen und Bc., vmhs 46:22a / vmhs 41:14 sowie *Ich kann nicht mehr ertragen* für zwei Singstimmen, zwei Violinen und Bc., vmhs 41:18. Auf den Vergleich der Handschrift gründete Friedhelm Krummacher seine These, alle vier stammten von Michael Hahn²⁷, und nach Grusnicks Chronologie aus dessen Zeit in Narva.

Die bisher späteste Spur von Werken Hahns ist ein Ausgabebeleg in den Akten der Deutschen Gemeinde zu Stockholm vom 7. März 1683 über zwölf Reichstaler Kupfermünze an Michael Hahn für ein »Passionslied«²⁸. Die Komposition ist bislang nicht zu identifizieren. Peter Wollny vermutet, dass dieses Werk mit der anonymen Kantate der Düben-Sammlung *Fürwahr er trug unser Krankheit* identisch ist²⁹.

22 Ebd., S. 289, sowie Anm. 343, S. 566.

23 Siehe Anm. 1.

24 Die Musik dieser Kantate ist zum Teil mit der umfangreicheren Lüneburger Bewerbungskomposition identisch (s. Anm. 6). Obwohl der Name Hahns als Autor hier in allen Stimmen (außer im Bc.) durchgestrichen ist, lässt die Verbindung mit der Lüneburger Komposition keinen Zweifel an seiner Autorschaft übrig.

25 Die Partitur dieser Kantate in Orgeltabulatur trägt die Signatur »Michael Hahn / Cantor Narvens«.

26 Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: STMf 46 (1964), S. 27–82; 48 (1966), S. 63–186, hier 48 (1966), S. 152.

27 Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1966 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 111, Anm. 299, auch S. 397.

28 »An Michel Haan vor d[as] Passionslied«. Vgl. Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden: Studier kring deras organisation, verksamheter och status, ca. 1620–ca. 1720*, Diss. phil. Uppsala 1979, S. 234.

29 Peter Wollny, *From Lübeck to Sweden: thoughts and observations on the Buxtehude sources in the Düben collection*, in: EM 3 (2007), S. 371–383, hier S. 375.

Weitaus näher liegt jedoch die Übereinstimmung des »Passionslieds« mit einer vom Stockholmer Archivar Elias Palmiskiöld (1667–1719) erwähnten Passionsmusik Hahns, deren Textbuch ebenfalls 1683 gedruckt wurde³⁰, deren Musik jedoch verschollen ist. Mit der Kantate *Fürwahr er trug unser Krankheit* kann diese Passionsmusik nicht übereinstimmen, weil hier nur die wenigen Verse Jesaja 53, 4–6 vertont wurden, während der von Palmiskiöld genannte Titel keinen Zweifel daran lässt, dass die Passionsmusik auf einem längeren narrativen Text beruhte. Es handelt sich beim »Passionslied« also um eine weitere unbekanntere Komposition von Michael Hahn, zu der die zwei in der Chorbibliothek der Michaelisschule zu Lüneburg verzeichneten Kantaten sowie die als Bewerbungskomposition für Itzehoe entstandene Osterkantate hinzu gezählt werden sollten.

Zwei Kantaten von Hahn – *O Welch eine Tiefe des Reichthums*, welche eindeutig aus Narva stammt, und *Mein Sünd sind schwer und übergroß*, die mit größter Wahrscheinlichkeit ebenda geschaffen wurde – versetzen mit ungewöhnlich virtuosen Streicherstimmen in Staunen: *O Welch eine Tiefe* mit zwei Violinstimmen im Stil des hochbarocken Stylus Phantasticus und *Mein Sünd sind schwer* mit auffällig virtuosen Stimmen für Violine und Gambe. Im Begleitheft der Schallplatte *Musik över Östersjön / Music across the Baltic*³¹ fragt Erik Kjellberg rhetorisch, wer damals in Narva oder Stockholm so brillant spielen konnte. Er hält es für möglich, dass Hahn selbst ein besonders geschickter Violinist war. Das scheint doch sehr unwahrscheinlich: Als Schüler von Heinrich Schütz konnte man kaum erstrangiger Violinist werden, wenn aber doch, dann hätte Hahn diese Fähigkeit in seinen Bewerbungsbriefen sicherlich hervorgehoben. Würden wir Hahns Begabung als Violinist nach seiner Lüneburger Bewerbungskomposition zu bestimmen versuchen, deren erste Violinstimme sich eher reizlos zeigt, kämen wir zu einem anderen Schluss als Kjellberg. Ein Geiger-Komponist hätte bestimmt für sich besser werben können.

Im Jahr 1997 hat Fabian Dahlström die Frage von Kjellberg im Wesentlichen bereits beantwortet: Mit Hilfe von Rechnungsbüchern der Deutschen Gemeinde zu Narva³² konnte er nachweisen, dass Hahn dort mehrere Jahre gemeinsam mit einem hervorragenden Violinisten aus Lübeck, Gregor (Georg) Zuber, arbeitete³³. Hinter den Vornamen Gregor(ius) und Georg steckt ohne Zweifel dieselbe Person. Zuber begegnet in den Quellen mit wechselnden Vornamen (so z. B. in den Wochenbüchern von St. Petri zu Lübeck), und die von Gregorius Zuber 1649 in Lübeck veröffentlichte (und als Druckauflage verschollene) Sammlung *Erster Teil newer Paduanen, Arien, Balletten* ist als handschriftliche Kopie im Bestand des Pfarrarchivs Udestedt unter dem Namen Georg Zuber, »beställter Violista und Musicus in Lübeck« fragmentarisch erhalten³⁴.

Gregor Zuber begann seine musikalische Karriere 1632 in Stralsund als »musicus instrumentalis«³⁵. 1634 begegnet er in der Hofkapelle Gottorf als »Violist« (zusammen mit Franz Tunder). Zeitweise war er auch in Wismar tätig, 1641 ist er unter den Lübecker Ratsmusikanten verzeichnet. Einem Bittbrief an

30 Michael Hahn, *Das heilige Leiden und Sterben unsers Herrn und Heylands Jesu Christi gesangweis aufgesetzt*, Stockholm 1683. Vgl. Isak Collijn, *Sveriges bibliografi 1600-talet: bidrag till en bibliografisk förteckning*, Bd. 2, Uppsala 1946, Sp. 1066: 03.

31 Die Anthologie der Königlich Schwedischen Musikakademie *Musica Sveciae*, MSCD 302, 1989, S. 24–26.

32 EHA (wie Anm. 15), 1646-2-315 (1646–1684).

33 Dahlström (wie Anm. 2), S. 278.

34 Steffen Voss, *Die Musikaliensammlung im Pfarrarchiv Udestedt. Untersuchungen zur Musikgeschichte Thüringens im 17. und 18. Jahrhundert*, Schneverdingen 2006 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 10), S. 241.

35 Burkhardt Köhler, *Musica noster amor. Pommersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Diss. phil. Rostock 1995, Anhang, S. 47.

den Lübecker Rat vom 23. Juli 1670 zufolge hat er »nunmehr über 34. Jahr getrewlich aufgewartet und Kirchen und Chöre mit allem fleiße bedienet«³⁶. Demgemäß konnte er schon seit Mitte der 1630er Jahre in Lübeck, wo er 1656 das Bürgerrecht erwarb, gewesen sein³⁷. Zuber ist auch als Autor von Instrumentalmusik und einer Messe zu acht Stimmen bekannt. Außer wenigen Fragmenten sind seine Werke jedoch nicht erhalten.

In Akten der St. Petrikirche zu Lübeck kommt Zuber in den 1640er Jahren mehrmals als »Zinckennist« vor. Im Zeitraum zwischen August 1662 und Dezember 1669 ist er in den Wochenbüchern von St. Petri regulär als »Vigelist« (oder »Vigolist«) aufgeführt. Doch war er in dieser Zeit gar nicht ständig in Lübeck, wurde vielmehr am anderen Ufer der Ostsee – an der Deutschen Kirche zu Narva – als »Violist« besoldet. In Lübeck erhielt er in dieser Zeit von der Petrikirche vier Lübsche Mark im Quartal als »Wartgeld«³⁸. Rechnungen der Narvaer Deutschen Kirche sowie des Narvaer Magistrats beweisen Zubers Aufenthalt in Narva zuerst vom Weihnachtsquartal 1663 bis Michaelisquartal 1666. Anschließend ist er »von hier auffgebrochen und nach Lübeck vorreiset«³⁹. Danach erhielt er in Narva Zahlungen für zwei Quartale 1667. Seit Ende 1669 bis wenigstens Sommer 1670 verbrachte Zuber einige Zeit wiederum in Lübeck, sein genauer Reiseplan ist aber schwer rekonstruierbar.

Zuber erhielt an der Deutschen Kirche in Narva 100 Taler pro Jahr, außerdem wurde auch seine Miete vergütet. Sein Gehalt war höher als das des Kantors oder Organisten, die beide aus der Kirchenkasse jährlich 80 Taler erhielten. 1671 wurden ihm jedoch nur 70 Taler und 30 Groschen gezahlt, und deshalb hat er Narva wahrscheinlich im Spätjahr 1671 verlassen. Seit 1672 wurde an der Narvaer Deutschen Kirche Christoph Gregori als Violinist mit einem Jahresgehalt von 61 Taler und 28 Groschen besoldet.

Wegen Vernachlässigung seines Dienstes und »wegen seiner vielfältig verübten adulteriarum und seines geführten gottlosen und ruchlosen Lebens«⁴⁰ hat Gregor Zuber im Dezember 1669 seine Ratsmusikantenstelle in Lübeck verloren. Der Vorwurf der Vernachlässigung seiner Dienstpflichten scheint sich wegen der langjährigen Paralleltätigkeit in Narva als wohlbegründet zu erweisen. Zubers Bittbriefe an den Rat haben ihm nicht geholfen, seine Position wiederherzustellen, und als er sich 1673 in Lübeck um die Stelle als Ratsstrommschläger (d. h. zur Elite der vom Rat besoldeten Instrumentalisten) bewarb, erhielt er ebenfalls eine Absage.

Von Zubers Zusammenarbeit mit dem in Narva seit 1662 amtierenden Organisten Johann Brauer haben wir keine Kenntnis. Von einer etwa vierjährigen gemeinsamen Tätigkeit zwischen 1667 und 1671 mit Michael Hahn glauben wir aber wenigstens in zwei Kantaten unverkennbare Spuren zu finden. Da die von Hahn in Narva komponierten Kantaten aber mit zwei gleichermaßen virtuosen Geigen- oder Gambenstimmen besetzt sind, ist zu vermuten, dass Zuber in Narva einen geschickten Gesellen hatte. In den instrumentalen Zwischenspielen der Kantate *Mein Sünd sind schwer und übergroß* sind mehrere effektvolle Solopassagen für Violine und Gambe zu finden, die an ein Wechselspiel von Meister und Lehrling erinnern. Besonders bemerkenswert ist aber ein kurzer und relativ isolierter Abschnitt der Kantate

36 Stadtarchiv Lübeck, ASA Interna 01.1-01-23116.

37 Auch nach Johann Hennings (*Musikgeschichte Lübecks 1: Weltliche Musik*, Kassel u. a. 1951, S. 61) war Zuber schon 1636 in Lübeck.

38 So nach dem Eintrag vom 17. Juni 1666 in: *Rechnungen der Kirchen St. Petri [...] Anno 1666* (Lübeck, Stadtarchiv: Archiv der Petrikirche, B 487, Bl. 107): »George Zuber vigolist mit seinen dinner sein wart gelt.«

39 EHA (wie Anm. 15) 1646-1-1041, S. 20.

40 Burkhard Busse, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Wismar von der Stadtgründung bis 1700*, Diss. phil. Berlin 1970, S. 171.

O welch eine Tiefe des Reichtums, welcher als reines Übungsstück für zwei Violinen angesehen werden kann: Streng methodisch wird hier virtuoses Terzenspiel im Duo geübt, kombiniert mit gebrochenen Dreiklängen und mit komplizierter Chromatik (vgl. Notenbeispiel 1). Als Zwischenspiel folgt dieser Abschnitt dem Satz aus Römer 11,33: »wie gar unbegreiflich sind seine Gerichte und unerforschlich seine Wege!« und ist dadurch auch textlich scharfsinnig begründet, besonders im Hinblick auf kaum überwindliche Schwierigkeiten beim reinen Intonieren der Terzintervalle.

The image displays a musical score for two parts: Violin I/II (Viol.) and Bassoon (B. c.). The score is written in 3/4 time and consists of five systems of music. Each system contains a Violin staff (treble clef) and a Bassoon staff (bass clef). The Violin part features a complex, chromatic pattern of triads, primarily consisting of major and minor triads with chromatic alterations. The Bassoon part provides a harmonic accompaniment, often playing sustained notes or simple rhythmic patterns. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Notenbeispiel: Michael Hahn, *O welch eine Tiefe des Reichtums*, T. 74 –90

Einen Umstand in Gregor Zubers Lebenslauf kann man in diesem Zusammenhang wieder mit Narva verbinden: Nachdem er im Spätjahr 1671 die Stadt verließ, begegnet er 1672 unter den Musikern der im Jahr 1666 gegründeten Universität Lund, und zwar zusammen mit dem Lehrling David Petersen (1650/1651–1737)⁴¹. Petersen wurde in Lübeck geboren und wirkte später seit Ende der 1670er Jahre in Amsterdam, wo er 1683 *Speelstukken* – eine vortreffliche Sammlung von zwölf Violinsonaten – veröffentlichte. Obwohl Jaap Schröder in der virtuoson Spieltechnik dieser Sammlung das Vorbild Johann Jakob Walthers (1650–1717) erkannte⁴² und Petersen seinem Altersgenossen in der zweiten Hälfte der 1670er Jahre in Dresden begegnet sein kann, betont Rudolf Rasch, Gregor Zuber sei sein möglicher Lehrmeister und sicherlich sein Mentor gewesen⁴³. In diesem Fall muss gefragt werden, ob diese Verbindung sich wirklich nur während Zubers kurzer Aufenthalte 1666/1667 und 1669/1670 in Lübeck herausbilden konnte. Weilte David Petersen etwa in der Zeit von 1667 bis 1671 auch in Narva, um dann zusammen mit seinem Lehrmeister von dort nach Lund zu reisen? Wenn ja, ließen sich so die extrem virtuoson Violinduos in Hahns Narvaer Kantaten erklären.

Die knappen Archivbestände und mangelnden Musikhandschriften lassen das Musikleben einer Stadt wie Narva nur partiell zurückverfolgen. Für ein umfassenderes Bild im 17. Jahrhundert allerdings sind viele Angaben vorhanden: Dokumente zum Wirken der Stadtmusikanten sowie zur Musikpflege an anderen größeren Gemeinden der Stadt (die Schwedische Domgemeinde, die Finnische Gemeinde usw.). Es zeichnet sich ab, wie eine Stadt des Ostseeraumes, wirtschaftlich überwiegend am Handel orientiert, seit dem Anfang der schwedischen Oberherrschaft (1581) im Laufe ungefähr eines halben Jahrhunderts im Stande war, alle wichtigen städtischen Musikinstitutionen herauszubilden. Gewiss hat auch der rechtlich und sprachlich gemeinsame Raum um die Ostsee viel dazu beigetragen, die Stadt in der Jahrhundertmitte in die nordeuropäische Musiktradition sowie in das Mobilitätsnetz der nordeuropäischen Musiker zu integrieren. Von bedeutsamen Musikern, die in Narva wirkten, sollte neben Michael Hahn und Gregor Zuber unbedingt noch Ludwig Busbetzky genannt werden, der längere Zeit in Lübeck bei Buxtehude und möglicherweise auch bei Christian Flor in Lüneburg studierte: 1686–1699 diente er an der Narvaer Deutschen Gemeinde als Organist. Auch von ihm sind in der Düben-Sammlung zwei Kantaten erhalten⁴⁴. Im regen Verkehr mit anderen attraktiven Zentren konnte Narva für einige Zeit als Treffpunkt frischer Musikstile und hervorragender Musiker große Bedeutung gewinnen.

⁴¹ Greger Andersson, *Stadsmusikanter i stifts- och universitetsstaden Lund under 1600- och 1700-talet*, in: STMf 73 (1991), S. 33–68, hier S. 38. Wahrscheinlich blieb Zuber bis zum Spätjahr 1674 in Lund.

⁴² Jaap Schröder, *David Petersen. Ein Geiger im Amsterdam des 17. Jahrhunderts*, in: Peter Reidemeister u. Veronika Gutmann (Hrsg.), *Alte Musik – Praxis und Reflexion: zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis*, Winterthur 1983 (= Basler Jb. für Historische Musikpraxis, Sonderband), S. 267–271.

⁴³ Rudolf A. Rasch, Art. *Petersen [Pietersen], David*, in: New GroveD2 19, S. 493.

⁴⁴ Busbetzkys Choralkantate *Erbarm dich mein, o Herre Gott* (UUB vmhs 82:32) und seine Psalmkantate *Laudate Dominum* (UUB vmhs 82:33) wurden 1937 von Bruno Grusnick irrtümlich Buxtehude zugeschrieben und beim Bärenreiter-Verlag unter dessen Kantaten veröffentlicht.

Eine europäische Musikerkarriere – Johann Valentin Meder (1649–1719) in Tallinn (Reval) und Riga

Anu Schaper

Von Johann Valentin Meder sind in Verbindung mit dem Baltikum vor allem zwei Tatsachen bekannt: In Tallinn schrieb er 1680 die Oper *Die beständige Argenia* und in Riga 1701 eine *Matthäuspassion*. Zur weiteren Tätigkeit Meders in Tallinn bzw. Riga oder dazu, wie er die dortige Musiklandschaft verändert haben mag, sind die Angaben bislang erstaunlich spärlich, vor allem wenn man bedenkt, dass Meder insgesamt die Hälfte seines Lebens in den baltischen Provinzen verbracht hat. Nahezu zehn Jahre bekleidete er das Amt des Gymnasialkantors in Tallinn (1674–1683). In Riga hielt Meder sich insgesamt etwa 24 Jahre auf: von 1684 bis 1687 und wieder von 1699 bis zu seinem Tod 1719.

Dass ein deutscher Musiker ins Baltikum ging, war zu jener Zeit keineswegs verwunderlich. 1632 war in Tartu (Dorpat) die erste Universität des Baltikums, Anfang der 1630er Jahre waren in Tallinn und Riga Gymnasien gegründet worden: günstige Bedingungen für die Herausbildung einer »kritischen Masse« an lokalen Gelehrten. Daher kamen, auch infolge des Dreißigjährigen Krieges, auch deutsche Gelehrte vermehrt in die baltischen Provinzen des Schwedischen Großreiches¹. Mit den musikalischen Amtsträgern verhielt es sich nicht anders: Die Hauptkantoren in Riga bzw. Tallinn stammten häufig aus Deutschland, und die Organisten- sowie Stadtmusikersöhne gingen nicht selten in Deutschland in die Lehre.

In Tallinn gab es seit der Gründung des Gymnasiums 1631 einen Hauptkantor als Leiter des städtischen Musiklebens². Ein typischer Kantor kam, den Bewerbungen sowie Tallinner Ratsprotokollen³ zufolge, aus Deutschland bzw. hatte zumindest dort studiert (und zwar Theologie), war in der Musik geübt und brachte Erfahrung aus einem musikalischen Amt mit. Nach diesen Kriterien war Johann Valentin Meder ein vortrefflicher Kandidat. Der gebürtige Thüringer (Sohn des Wasunger Kantors)⁴ hatte in Leipzig

1 Arvo Tering, *Eesti, liivi- ja kuramaalased Euroopa ülikoolides 1561–1798*, Tartu 2008, S. 34 ff. u. 751; ders., *Vaatenurki Eesti- ja Liivimaa haritlaskonna kujunemisest 17. sajandil* [Aspekte der Zusammensetzung der est- und livländischen Bildungsschicht im 17. Jahrhundert], in: Enn Küng (Hrsg.), *Läänemere provintside arenguperspektiivid Rootsi suurriigis 16./17. sajandil*, Tartu 2002 (= Eesti Ajalooarhiivi Toimetised / Acta et commentationes archivi historici Estoniae 8 [15]), S. 27–79, hier S. 32 ff. u. 75 f.; Martin Klöcker, *Literarisches Leben in Reval in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1600–1657)*, Teil 1, Tübingen 2005 (= Frühe Neuzeit 112), S. 264; auch Clara Redlich, »Literaten« in Riga und Reval im 17. und 18. Jahrhundert, in: Jürgen von Hehn u. Csaba János Kenéz (Hrsg.), *Reval und die baltischen Länder. Festschrift für Hellmuth Weiss zum 80. Geburtstag*, Marburg 1980, S. 295–311, hier S. 307 f.

2 Vgl. Heidi Heinmaa, *Aus der Geschichte des Kantorenamtes in Reval*, in: Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Homburger Gespräche 19 (2004), S. 127–168, hier S. 135 u. 137.

3 Bewerbungsschreiben der Kantorenkandidaten: Tallinner Stadtarchiv (Tallinna Linnaarhiiv, TLA) 230-1-BI.15 (Anstellungen und Suppliken der Diener der Kirche, Küster, Stadtuhrmacher usw. 1585–1805), fol. 40^r–41^v (Daniel Nebel, 23. November 1674) u. fol. 64 (Johann Joachim Helwig, 9. Dezember 1695), fol. 59^r–60^v (Supplik von Johann Christian Gezschmann, 1689); TLA 230-1-Bp.6 (Bittschriften der Lehrer), fol. 204^r–205^v (Georg Hube, 20. November 1674), fol. 319^r–320^v (Johann Adam Geusenheiner, 1695); TLA 230-1-Bp.11/II (Gymnasium), fol. 278, 280^v (Johann Georg Andrea, 1695); relevante Ratsprotokolle: TLA 230-1-Ab.93b, fol. 277^r, 281^r, 362^r.

4 Johannes Bolte, *Johann Valentin Meder*, in: VfMw 7 (1891), S. 43–52, hier S. 43.

Theologie studiert⁵, war während anschließender Wanderjahre in mehreren mittel- und norddeutschen Städten sowie vermutlich am Gothaer Hof musikalisch tätig und besuchte Kopenhagen sowie Lübeck (wo er Buxtehude traf), bevor er im Sommer 1674 nach Tallinn kam⁶. Meder war also bereits ein erfahrener Musiker mit guten Referenzen (laut Vokation wurde er »von guten Leuten *recommendiret*«) und wurde »wegen seiner in *Musicis* sonderbaren Erfahrung«⁷ eingestellt. Meders Qualifikation musste tatsächlich »sonderbar« (d. i. besonders) sein, denn er wurde zwei weiteren nicht unerfahrenen Kandidaten vorgezogen: Daniel Nebel aus Deutschland sowie Kantor Georg Hube aus Narva, der sich laut eigener Auskunft zuvor an Kapellen zu Danzig, Hamburg und Königsberg aufgehalten und unter Christoph Bernhard eine Probe abgelegt hatte⁸.

Zur Art der »sonderbaren Erfahrung« Meders lassen sich anhand einzelner überlieferter Angaben ein paar Vermutungen anstellen. Zu komponieren angefangen hat er wohl bereits in Leipzig, besonders aber während seiner Wanderjahre⁹. Eigenen Worten zufolge hat er

sich der Setzkunst mit Fleiß gewidmet, damit er sich, wenigstens zum Anfange, selber ein *Canto solo* machen, und solches, wenn er auf Reisen wohin kommen sollte, da kein singbarer Componist zu finden, herausbringen könnte; biß er sich unter eines Capellmeisters Anführung begeben, und die musikalischen Bücher, so wohl alte als neue, selbst durchlesen würde.¹⁰

Über die »Anführung« durch einen Kapellmeister ist nichts bekannt¹¹, wohl aber zu einzelnen »musikalischen Büchern«. Im gerade zitierten Brief von 1708 erwähnt Meder Athanasius Kirchers *Musurgia*

5 Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809*, Bd. 2, *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1634 bis zum Sommersemester 1709*, Leipzig 1909, S. 282; s. auch Bolte (wie Anm. 4), S. 44.

6 Johannes Bolte, *Das Stammbuch Johann Valentin Meder's*, in: VfMw 8 (1892), S. 499–506, hier S. 499–503; ders., *Johann Valentin Meder's Stammbuch*, in: SIMG 1 (1899/1900), S. 530–534, hier S. 530–533; Amalie Arnheim, *Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert*, in: SIMG 12 (1910/11), S. 369–416, hier S. 414; Lucian Schiwietz, *Danzig und Mitteldeutschland II. Mitteldeutsche Musiker in Danzig im 17. und 18. Jahrhundert*, in: Danuta Popinigis u. Klaus-Peter Koch (Hrsg.), *Musikalische Beziehungen zwischen Mitteldeutschland und Danzig im 18. Jahrhundert*, Sinzig 2002 (= Edition IME 1,9), S. 211–218, hier S. 211.

7 Ratsprotokoll (hier wird Meder noch »Studiosus« genannt) vom 18. Dezember 1674: TLA (wie Anm. 3) 230-1-Ab.93b, fol. 362'.

8 Bewerbungen von Nebel und Hube: TLA 230-1-Bl.15, fol. 40'–41'; TLA 230-1-Bp.6, fol. 204'–205'.

9 Friedhelm Krummacher sowie Peter Wollny stellen in Meders Werk (neben von Krummacher hervorgehobenen Danziger und norddeutschen Einflüssen) mitteldeutsche, insbesondere Leipziger Formprinzipien fest. Vgl. Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 370; ders., *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 230; Wollny, *Anmerkungen zu Johann Valentin Meders geistlichem Vokalschaffen*, in: Danuta Popinigis (Hrsg.), *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*, Gdańsk 2000, S. 188–200, hier S. 197.

10 Meders Brief an Christoph Raupach vom 21. Mai 1708, bei Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 219. Matthesons Artikel beruht zu einem großen Teil auf den Briefen Meders an den Stralsunder Organisten Christoph Raupach; vgl. Wollny (wie Anm. 9), S. 189.

11 Die im Stammbuch Meders zu findende, einem Kanon hinzugefügte Widmung Buxtehudes vom 14. Juli 1674 (bei Bolte 1892, wie Anm. 6, S. 503) ist nicht von der Warte eines Lehrers geschrieben (vgl. Toomas Siitan, *Tallinn ja saksakeelse ooperi süünd*, in: Teater. Muusika. Kino 11 [1999], S. 29–33, hier S. 30), und Meders Aufenthalt in Lübeck war für einen Unterricht auch weitaus zu kurz. Basil Smallman stellt aber im Werk Meders einen wesentlichen Einfluss Buxtehudes fest (*A forgotten Oratorio Passion*, in: MT 115, 1974, S. 118–121, hier S. 118).

universalis, Johann Andreas Herbst (wohl dessen *Musica poetica*) sowie den »wohlbekannte[n] Johann Theile«, auch geistliche Kantaten, »deren verschiedene« er »schon, vor mehr, als 30. Jahren« – höchstwahrscheinlich also vor der Fahrt nach Tallinn 1674 – aus Rom bekommen und studiert habe; namentlich nennt er dabei Giacomo Carissimi. Antonio Cesti hat Meder wohl etwas später kennen gelernt¹². In seiner Jugend habe er auch »unter Welschen gelebet«¹³. Meder kannte zudem mittel- und norddeutsches Repertoire und war persönlich mit etlichen Musikern bekannt, etwa dem Leipziger Thomaskantor Sebastian Knüpfer¹⁴. Nach Tallinn brachte Meder also Kenntnisse der mittel- und norddeutschen Tradition, aber auch der zeitgenössischen italienischen Musik mit.

Nach 1631 fungierte der Kantor am Gymnasium zugleich als Hauptkantor von Tallinn¹⁵; laut Vokation waren seine Aufgaben »infirmirung der Jugend in der *Pietet*, und andern *exercitiis Scholasticis*, wie auch daneben in Unterweisung in der *Music*, und *Dirigirung* des *Chori Musici* in Kirchen und Schulen«¹⁶. »*Dirigirung* des *Chori Musici*« bedeutete auch Aufführung von Figuralmusik, und zwar in den Hauptkirchen St. Olai und St. Nikolai. Der Turnus der Figuralmusik änderte sich während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; zu Meders Zeit war an allen Festtagen zu musizieren¹⁷. Dafür konnte der Kantor neben dem Chor die (zu Meders Zeit sechs) Stadtmusiker Tallinns in Beschlag nehmen. Außer der Kirchenmusik hatte der Kantor, wie üblich, am Gymnasium musikalische Aufgaben zu versehen: die Leitung des Chors, natürlich Musikunterricht und auch anderweitigen Unterricht sowie die Bereitstellung von Musik bei öffentlichen Anlässen; bei Reden beispielsweise, die die Schulabgänger zu halten hatten, sahen die Schulgesetze Instrumentalmusik vor¹⁸.

Die Lehre am Gymnasium fiel in Tallinn für den Kantor wohl recht intensiv aus. 1668¹⁹ hatte er 27 Unterrichtsstunden wöchentlich in zwei unteren Klassen, Quarta und Tertia, zu halten. Den »schweren Schulunterricht« bringt Meder in einer Bittschrift 1676 als einen Grund vor, warum er nicht komponieren könne:

Denn, bißhero hab ich mich, mit so wol geliehenen, als selbst *componirten Musicalien* und *Instrumenten* behelffen müssen, welche *Mutation* und *labor proprius* sich aber nicht ferner thun lassen wil [...] (weil ich wegen meiner schwehren Schuel=Arbeit, und *Privat=Information* selber zu *componiren* keine Zeit erübrigen kan).²⁰

12 Mattheson (wie Anm. 10), S. 219f.; auch Bolte (wie Anm. 4), S. 44.

13 Brief vom 27. Mai 1707; vgl. bei Mattheson (wie Anm. 10), S. 218f.

14 Es gibt einen Eintrag Knüpfers mit einem neunstimmigen Kanon im Stammbuch Meders. Vgl. Bolte 1899/1900 (wie Anm. 6), S. 530.

15 Zum Domkantor s. Heinmaa (wie Anm. 2), S. 141 f. Die Kantoren der Stadtschule wurden nach 1631 zu Gehilfen des Gymnasialkantors; vgl. ebd., S. 135 u. 137; auch Klöcker (wie Anm. 1), S. 225–228.

16 Vokation Meders vom 18. Dezember 1674: TLA (wie Anm. 3) 230-1-Bp.11/II, fol. 64. Es handelt sich um einen während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unveränderten Standardtext. Transkriptionen der Vokation und einiger Briefe Meders sind zu finden auch bei Heidi Heinmaa, *Protestantlik kantoriinstitutsioon Tallinnas 16.–17. sajandil*, Tallinn 1999 (= Eesti Muusikaloo Toimetised 4), S. 81–96 und 101–107.

17 Meders Brief an den Rat vom 7. März 1677: TLA 230-1-BI.15, fol. 46^v.

18 Gotthard von Hansen, *Geschichtsblätter des Revalschen Gouvernements-Gymnasiums zu dessen 250 jährigem Jubiläum am 6. Juni 1881*, Reval 1881, S. 25. Die Musik bei den Redeakten hat der Kantor zusammen mit einem Organisten und Stadtmusiker(n) bestellt, wie ein Auszug aus dem Protokoll des »Collegium Gymnasiarcharum« vom 21. Mai 1709 dokumentiert (Estonisches Historisches Museum 279-1-2 [*Gymnasii Revaliensis Documenta*], S. 275).

19 TLA 230-1-Bp.11/II, fol. 25^v–26^v.

20 26. Mai 1676: TLA (wie Anm. 3) 230-1-BI.15, fol. 50.

Freilich hatte Meder nicht im Sinn, das Komponieren aufzugeben (obgleich es im 17. Jahrhundert keineswegs zu den explizit genannten Amtspflichten der Tallinner Kantoren gehörte). Vielmehr wollte er das ihm zustehende, aber nicht ausgezahlte Geld statt für die Anschaffung der Musikalien²¹ für ein »gutes und rar=ausgearbeitetes, Chor:mäßiges *Clav-Cymbal* von drey Zügen, oder Stimmen« aus Stockholm ausgeben, »weil man doch bey allen *Cantoreyen*, umb daß die Knaben nicht aus der *Harmoniâ* schreiten, oder falsch singen, ein *Clavier=Fundament* hochnötig hat«²². Zum Komponieren schrieb er etwa zehn Monate später:

Es mögte zwar hierunter manches *Judicium* fallen, daß man zu Auffhebung unnötiger Mühe, und eigener *Composition*, bey einer leichten Art, oder gar bey denen alten Kirchen *Mottetten*, die man vor diesem *musiciret*, verbliebe, hierauff ist zu antworten, Daß mans solcher gestalt freilich bestellen könnte, und ich auch dazu willig, die alte Kirchen: Arth zu *veneriren*, wann der *Chorus Musicus*, wie vor dem, da die *Professores* und viele Bürger selbst der *Music* kundig gewesen, und mit auff dem Chor gesungen, noch beschaffen wäre (sintemal von wegen der langsamen Noten, umb damit mans außhalten kan, in denen Kirchen: *Mottetten* eine jedwedere Stimm zum wenigsten doppelt besetzt seyn muß). Aber ich habe leider nicht mehr *Adjuvanten* alß 2. Knaben und ein baar *Gymnasiasten*, mit denen ich nichts bestellen kan, alß was nach ihrem *Captu* gesetzt ist, welches ich ihnen doch mit großer *maceration* wol 14. Tage, oder 3. wochen lang vorlallen muß.²³

Was »2. Knaben und ein baar *Gymnasiasten*« heißen mag, lässt sich nicht mehr genau ermitteln. Die Schulvisitation 1692 ergab eine Schülerzahl von ca. 60²⁴; offenbar überstieg sie selten 65–70 Schüler²⁵. Davon war sicherlich allenfalls eine Minderheit chortauglich. Doch auch wenn Meder nur wenige gute Sänger zur Verfügung gestanden haben sollten, war die zu geringe Besetzung für die Aufführung von alten Motetten mit Sicherheit ein Vorwand. Es scheint, dass vor Meder, insbesondere bis etwa in die 1660er Jahre, in den Kirchen Tallinns tatsächlich eher älteres Repertoire vorgeherrscht hat, oder dass zumindest das Konsistorium in den Kirchen gerne »alte[n] Kirchen *Mottetten*, die man vor diesem *musiciret*«, gehört hätte. Nach einer Musikalienliste²⁶ des früheren Kantors David Gallus (Amtszeit 1634–1659)²⁷, zwei Inventarlisten der Bibliothek der Olai-Kirche von 1664 und 1684²⁸ sowie erhaltenen Musikalien²⁹ zu urteilen, war das Repertoire der Kirchenmusik nicht unbedingt zeitgenössisch. Es enthielt Werke von Hieronymus Praetorius, Melchior Vulpius, Orlando di Lasso, Jakob Meiland und anderen.

21 Ebd.; vgl. auch Ratsprotokoll vom 29. Oktober 1675, TLA 230-1-Ab.96, fol. 194^v.

22 Wie Anm. 20, fol. 50^r.

23 7. März 1677: Ebd., fol. 45^v.

24 Jaak Naber, *Tallinna gümnaasiumi asutamine ja algus*, in: Keel ja Kirjandus 5 (1981), S. 257–272, hier S. 268.

25 Jaan Jensen, *Tallinna linna poeglaste humanitaargümnaasium 1631–1931*, in: *Gymnasium Revaliense 1631–1981*, [Göteborg] 1981, S. 21.

26 Akademische Bibliothek der Universität Tallinn (Tallinna Ülikooli Akadeemiline Raamatukogu, TLÜAR) V-2941.

27 Zu Gallus vgl. Heinmaa (wie Anm. 2), S. 137 ff.

28 TLÜAR V-2901 u. V-2941. Erstere verzeichnet auch aus der Bibliothek der Nikolaikirche in die Olai-Bibliothek überführte Musikalien. Dazu Kyra Robert, *Über die Geschichte der Olai-Bibliothek in Reval*, in: *Bibliotheca Revaliensis ad D. Olai*, Tallinn 2002, S. 26–38, hier S. 27, 29–31; Endel Valk-Falk, *Die »überbliebenen« Bücher der Nikolaikirche*, ebd., S. 88–100, hier S. 88, 96; Mare Luuk u. a., *Die Bibliothek im 17. Jahrhundert*, ebd., S. 141–172, hier S. 144 ff.

29 TLÜAR XIV 671–2, 167–171, 187; Liste auch bei Heinmaa (wie Anm. 16), S. 114–119.

Höchstwahrscheinlich nach 1664, vermutlich aber noch später, sind jüngere Stücke (etwa von Andreas Hammerschmidt) oder auch Sammlungen mit frühbarocker Musik italienischer und deutscher Komponisten angeschafft worden, z. B. *Fasciculus Primus* und *Secundus Geistlicher wol klingender Concerten* (Goslar 1638 bzw. 1637)³⁰ oder Konzerte von Johann Schop, Heinrich Grimm u. a., wobei auf den letzten, leeren Seiten der ersten Stimme von Grimms *Prodromus musicae ecclesiasticae* (Braunschweig 1636) auch Stücke von Schein, Scheidt und Schütz kopiert wurden. Moderneres Repertoire dürfte also frühestens seit der Amtszeit des Vorgängers von Meder, Tobias Meister (im Amt 1662–1674)³¹, zum größten Teil aber erst seit Meder angeschafft worden sein. Moderne Musik besaßen mit Sicherheit die Organistenfamilien Polack und Busbetzky, deren Söhne nach Deutschland in die Lehre geschickt wurden³². Kontakte nach Deutschland, aber auch nach Schweden waren üblich, und man brachte von den Reisen sicherlich auch neue Kompositionen mit.

Von Meders musikalischer Herkunft war oben schon kurz die Rede. Er vermittelte neues mitteldeutsches Repertoire nach Stockholm (etwa 1680 das von ihm Anfang der 1670er Jahre kopierte Lamento *Ach, daß ich Wassers gnug hätte* von Johann Christoph Bach³³) sowie nach Tallinn (z. B. Werke von Sebastian Knüpfer, dessen Einfluss Wollny im Werk Meders feststellt³⁴). Doch in den Kirchen scheint die neue Musik eher selten erklingen zu sein; andernfalls wäre Meders Argumentation gegen die »alten Kirchen *Mottetten*« und für die »eigene *Composition*« unnötig gewesen. Ganz offenbar hatte er den Wunsch, eine Repertoireänderung vorzunehmen. Jedenfalls war er kaum »willig, die alte Kirchen:Arth zu *veneriren*«, sondern wollte eher zeitgenössische, nicht zuletzt seine eigene Musik aufführen.

Von den in Tallinn komponierten Werken Meders sind lediglich zwei überliefert: die zur Düben-Sammlung gehörende Motette *Ach Herr, strafe mich nicht* (1679)³⁵ und Meders erste (und einzige erhaltene) Oper *Die beständige Argenia* (1680)³⁶. Indizien gibt es für weitere, nicht überlieferte Kompositionen. In der bereits zitierten Supplik vom Mai 1676 erwähnt Meder, bislang (also in den anderthalb Jahren seit

30 Zu den Sammlungen, die u. a. auch Werke von Schütz enthalten, vgl. Werner Braun, *Bemerkungen zu den »Nordhäusischen Concerten« von 1637/38*, in: SJB 25 (2003), S. 85–104 pass.

31 Ratsprotokoll TLA 230-1-Ab.75 fol. 52^r, 61^v–62^r; TLA (wie Anm. 3) 31-1-13 (*Kirchenbuch St. Nicolai, 1652–1697*) fol. 14^v.

32 Supplik von Johann Polack 1688: TLA 230-1-Bs.38 (*Stadtmusikanten und Organisten, deren Vocationen und Supliken 1527–1797*), fol. 334^r–338^r; Supplik seiner Mutter 1695: TLA 230-1-BI.33 (Olaiikirche), fol. 37^r–38^v; zu Busbetzky s. Heidi Heinmaa, Art. *Busbetzky*, in: *Eesti muusika biograafiline leksikon*, Tallinn 2007, S. 68 f.; Tiina Vabrit, *The Activities of the Busbetzky Family*, in: Irma Vierimaa (Hrsg.), *Balticum – a Coherent Musical Landscape in 16th and 18th Centuries*, Helsinki 1994, S. 25–30, hier S. 28 f.; Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, Rochester 2007, S. 131.

33 Peter Wollny, *Geistliche Musik der Vorfahren Johann Sebastian Bachs. »Das Altbachische Archiv«*, in: JbPrKu (2002), S. 40–59, hier S. 56 ff.

34 Wollny (wie Anm. 9), S. 197.

35 Universitätsbibliothek Uppsala (S-Uu) vmhs 28:5. Eine Liste sowie nähere Informationen zu den in der Düben-Sammlung überlieferten zwölf Werken Meders bei Wollny (wie Anm. 9), S. 190 ff., sowie online bei Erik Kjellberg u. Kerala J. Snyder (Hrsg.), *The Düben Collection Database Catalogue*, <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>.

36 Autograph in der Königlichen Bibliothek Stockholm, hrsg. von Werner Braun, Mainz 1973 (= EdM 68). Über die Oper vgl. ders., *Zeitereignisse in Meders Oper Die beständige Argenia (1680)*, in: Erik Kjellberg (Hrsg.), *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe – Celebrating the Düben Collection*, Bern u. a. 2010 (= Varia Musicologica 18), S. 261–278; auch Braun, *Johann Valentin Meders Opernexperiment in Reval 1680*, in: Uwe Haensel (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas – Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag*, Wolfenbüttel 1978, S. 69–78.

seiner Anstellung im Dezember 1674) für seinen Dienst viel selbst komponiert zu haben³⁷; der ebenfalls erwähnten Bittschrift an den Tallinner Rat von 1677 hat Meder eine »geringe *Musicalische Composition*« beigefügt: eine neunstimmige Ariette, die in beiden Hauptkirchen anlässlich eines schwedischen Sieges »abgesungen« wurde³⁸. Mehrere Werkangaben stammen aus dem Jahr 1680: Im Ratsprotokoll vom 27. April findet sich der Vermerk, Meder seien wegen seines jüngst dem Rat gewidmeten Passionsbuchs 12 Reichstaler zu geben³⁹; im Sommer ließ Meder bei seinem Besuch in Stockholm ein »Carmen« drucken⁴⁰; im November kam seine Oper zur Aufführung⁴¹. 1684, als Meder nicht mehr als Kantor wirkte und Tallinn in Richtung Riga zu verlassen gedachte, ließ er in Riga einige Arien drucken⁴². Der Tallinner Rat, dem die Arien gewidmet waren und der die meisten Exemplare erhielt, deckte nicht nur die Druckkosten, sondern zahlte Meder auch 20 Reichstaler Honorar⁴³. Zu einer der Arien schrieb Meder: »Wenn sie, die organisten, aber die Ursach meiner Abdankung nicht wissen, so lesen sie nur meine hinterlassene *Aria Sub Tit: der Klio Abdankung*«⁴⁴. Und weiter heißt es im selben Brief zum Vorwurf der Organisten, Meder habe seinem Nachfolger in Tallinn Jakob Bier (im Amt 1683–1688)⁴⁵ keine Noten hinterlassen:

Und wenn ich gleich meine selbst *componirte Opera*, die ich aber schon nacher Teutschland gesant habe, umb dieselbe durch öffentlichen Druck zur Ehre Gottes hiesigen kirchen mit zu widmen, noch *in loco* hette, würden sie, in Manglung vieler *capablen vocalisten*, doch nicht *applicirt* werden können.⁴⁶

Kontakte nach Deutschland hatte Meder tatsächlich, wie auch die Überlieferung von zwei wahrscheinlich vor seiner Danziger Anstellung (1687) entstandenen Kantaten in einer Sammelhandschrift der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel zeigt⁴⁷. Ob die vage Äußerung »vieler *capablen vocalisten*« auf größere Besetzungen schließen lässt, sei dahingestellt (bei den zwei Wolfenbütteler Kantaten ist dies nicht der Fall); sicher ist nur, dass es hierbei um Kirchenmusik ging, um Musikalien, die der nächste Kantor hätte gebrauchen können. Was die Sänger bzw. Musiker überhaupt betrifft, kann die Lage allerdings so schlecht nicht gewesen sein: Immerhin war es möglich, in Tallinn eine Oper aufzuführen. Meder hätte überdies kaum unaufführbare Musik komponiert. Möglicherweise hat sich die Situation hinsichtlich der Sänger erst nach 1680 verschlechtert; wahrscheinlicher ist aber, dass Meders Ansprüche allmählich gestiegen und zu wenige »capable« Sänger eines seiner vielen Argumente für einen Orts- und Stellenwechsel waren.

Die in Tallinn komponierte Musik Meders war, wie seine Briefe nahelegen, dort recht neuartig. Nicht nur die festtägliche Kirchenmusik hatte er erneuert, sondern allem Anschein nach auch einen neuen Passionstypus eingeführt. Das Konsistorium teilte Meders Nachfolger mit, er solle »die *passion Music* nicht auf *manier* des Vorigen *Cantoris Meder*, sondern auf die alte arth [durchführen], so zur *devotion* und andacht

37 TLA (wie Anm. 3) 230-1-BI.15, fol. 50^r.

38 Ebd., fol. 45^r.

39 TLA 230-1-Ab.105, fol. 125^v.

40 Supplik Meders vom 14. Juli 1681: TLA 230-1-BI.15, fol. 52^v.

41 Ratsprotokoll, TLA 230-1-Ab.105, fol. 304^r, 318^v, 322^{r/v}; s. auch Braun 2010 (wie Anm. 36), S. 266.

42 Brief an den Tallinner Rat vom 11. Februar 1684: TLA 230-3-1562 (*Cantoris Meders Valediction*), fol. 6^r.

43 Ratsprotokoll vom 23. Januar 1684, TLA 230-1-Ab.112, fol. 36^r.

44 Meders Brief an den Tallinner Rat s. d. [1684]: TLA 230-3-1562, fol. 12^v.

45 Biers Vokation vom 13. November 1683: TLA 230-1-Bs.38, fol. 303^r–304^v.

46 TLA 230-3-1562, fol. 14.

47 Wollny (wie Anm. 9), S. 192. Es sind die Kantaten *In tribulatione* und *Languet cor meum*, Sign. 294.

eingrichtet«⁴⁸. Auf das Wesen der in Tallinn erklangenen Passionsmusik Meders könnte ein Urteil des Rigaer Konsistoriums von 1685 über Meders in Riga geschriebene *Lukaspassion* etwas Licht werfen: Das Werk sei an sich »ohntadelhaft«, doch da die »in eine neue Music« gebrachte Passion »mit vielen geistl. Liedern gezieret« und »mehr *figuraliter* als die itzige gesetzt [...] u. weitläufiger were«, auch der Gemeinde so bald nicht bekannt würde, würde diese »mit minderer Andacht in der Kirchen aufgehalten u. andere gar weg zu bleiben veranlasst werden«. Deshalb, »daß man es aber in der Kirchen wollte singen lassen wolten Sie [das Konsistorium] nicht *svadiren* sondern vielmehr bitten daß es nicht geschehen möchte«⁴⁹.

Diese Anmerkungen lassen vermuten, dass das Werk in der in Riga unbekanntem Tradition der oratorischen Passion zu verorten ist, und dass auch die Tallinner Passion diesem neuen Typus entsprach. Heute ist vor allem die 1701 vermutlich ebenfalls in Riga entstandene und erhaltene *Matthäuspassion* Meders bekannt⁵⁰, deren bildhafte Tonsprache, Expressivität und Flexibilität der Rezitative sowie Variabilität der Besetzungen hervorgehoben werden⁵¹. Selbstverständlich kann man keinesfalls aus der *Matthäuspassion* auf die Einzelheiten der früheren Passionen schließen, doch scheint sicher, dass oratorische Passionen Meders im Baltikum bereits mindestens 16 bis 20 Jahre vor der *Matthäuspassion* erklingen sind.

Zur Einführung eines neuen Stils sowie eines neuen Passionstypus in Tallinn hat sicherlich beigetragen, dass Meder sich dort eine viel stärkere Führungsposition verschafft hatte als die Kantoren vor oder nach ihm. Nach der Lektüre seiner strategisch wie rhetorisch geschickt aufgebauten Briefe scheint dies nicht verwunderlich. So konnte er neben der (vermutlichen) Erneuerung der Kirchenmusik die Aufführung seiner Oper bewirken, der sich der Bischof zunächst widersetzt hatte⁵²: im damaligen Tallinn, das heute von mehreren Kulturen (schwedisch, deutsch, estnisch) gerne als Teil ihrer Geschichte betrachtet wird, sicher ein außerordentliches Ereignis, möglich nur durch die Protektion des Rates, die Meder schnell gewonnen hatte. Sie hat ihm wohl auch geholfen, seine Arbeitsverhältnisse zu verbessern: Das oben erwähnte »Clav-Cymbal« bekam er tatsächlich⁵³, und er erwirkte eine Erhöhung des Musikaliengeldes auf das Doppelte (von 10 auf 20 Reichstaler jährlich)⁵⁴. Von den guten Beziehungen Meders zeugt auch der ungewöhnlich persönliche Ton seiner fünf Briefe an den Rat anlässlich seines Weggangs⁵⁵: ein Ton, den sich

48 Konsistoriumsprotokoll vom 10. April 1685: TLA (wie Anm. 3) 1346-1-2 fol. 253^v.

49 Konsistoriumsprotokoll vom 10. März 1685: Historisches Staatsarchiv Lettlands (Latvijas Valsts vēstures arhīvs, LVVA) 1377-1-8, S. 54 f. Siehe auch Johannes Bolte, *Nochmals Johann Valentin Meder*, in: VfMw 7 (1891), S. 455–458, hier S. 455 f.

50 Dazu Smallman (wie Anm. 11); John Black Haberlen, *A Critical Survey of the North German Oratorio Passion to 1700*, Urbana 1974; Stanley Anthony Malinowski Jr., *The Baroque Oratorio Passion*, Diss. phil. Cornell University 1978; Herbert Lölkes, *Beobachtungen zu einigen Sinfonien in den Matthäuspassionen von Friedrich Funcke und Johann Valentin Meder*, in: MuK 64 (1994), S. 11–23; Werner Braun, *Rist-Gesänge in der Passionshistorie*, in: Günter Fleischhauer u. a. (Hrsg.), *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*, Michaelstein 2001 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 59), S. 121–134; Toomas Siitan, *Vertonungen der Matthäuspassion von Schütz bis Meder*, in: SJB 24 (2002), S. 59–66; Walter Lott, *Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650–1800*, in: AfMw 3 (1921), S. 285–320, besonders S. 293 u. 296 f.

51 Smallman (wie Anm. 11), S. 120; Haberlen (wie Anm. 50), S. 157–165, 172, 182 f.; Siitan (wie Anm. 50), S. 62; vgl. auch Krummacher 1978 (wie Anm. 9), S. 157.

52 Braun 2010 (wie Anm. 36), S. 266 f.

53 Konsistoriumsprotokoll vom 30. November 1684: TLA (wie Anm. 3) 1346-1-2, fol. 169^v.

54 Ratsprotokoll vom 30. November 1677: TLA 230-1-Ab.100, fol. 187^v, vgl. Ratsprotokoll vom 29. Oktober 1675, TLA 230-1-Ab.96, fol. 194^v.

55 TLA 230-3-1562. Anders als gelegentlich angenommen gehörte eine Auseinandersetzung mit dem Rat also sicherlich nicht zu den (in der Tat nicht wenigen) Gründen für den Weggang Meders.

nicht viele Kantoren erlauben konnten. Umso mehr stellt sich die Frage, wieso Meder Tallinn überhaupt verlassen hat. Vermutlich gingen seine Ambitionen über das hinaus, was die Stadt ihm zu dieser Zeit bieten konnte, auch wenn die Ursachen des Ortswechsels nach Meders eigenen Worten hauptsächlich persönliche (Streitigkeiten mit den beiden Hauptorganisten der Stadt) und gesundheitliche waren⁵⁶. Schließlich hatte Meder bereits 1680 einen prominenteren Dienstort im Sinn: Bekanntlich widmete er seine Oper dem Schwedischen Königspaar, wohl in der Hoffnung auf eine Anstellung am Stockholmer Hof⁵⁷.

Von Tallinn ging Meder 1683/84 nach Riga⁵⁸. Die damals größte Stadt des Schwedischen Reiches mit mehreren Musikerkompagnien und vielen Musikern muss für ihn durchaus anziehend gewesen sein. Allerdings sollte sich seine Wahl am Ende als nicht besonders glücklich erweisen: Meders zweiter Aufenthalt 1699–1719 fiel in die Zeit des Großen Nordischen Krieges, der 1700 ausbrach und erst mit dem Frieden von Nystadt 1721 zu Ende ging, wonach die baltischen Provinzen unter russische Herrschaft gerieten. Die Musik kam laut Meder in dieser harten Zeit »in grossen Verfall«⁵⁹. Tallinn und Riga hatten zwar bereits 1710 kapituliert, als zusätzlich noch die Pest ausgebrochen war; die Situation danach war aber noch schwieriger als vor der Pest. Dies spiegelt sich in den Bittschriften Meders an den Rigaer Rat aus der Zeit nach 1710 wider, in denen ausschließlich existenzielle Fragen thematisiert werden⁶⁰.

In den 1680er Jahren hatte Meder sich in Riga wohl ohne eine feste Stellung aufgehalten (die Benennung »Capellmeister« in den Ratsprotokollen scheint eher ein Titel als eine Amtsbezeichnung zu sein)⁶¹; er arbeitete als Lehrer bzw. Musiker⁶² und Sänger⁶³. Zwischen den beiden Rigaer Aufenthalten amtierte Meder ab Mai 1687⁶⁴ zwölf Jahre in Danzig als Kapellmeister an der Marienkirche, ist aber wohl wegen der Schulden und Auseinandersetzungen mit dem Rat, die von den Aufführungen seiner Opern herrührten, nach Riga geflüchtet⁶⁵. Nach vorübergehender Anstellung dort durch den Generalgouverneur Erik Dahlberg in der Schlosskirche, der die Kriegsgeschehnisse ein Ende setzten⁶⁶, fungierte Meder als

56 Ebd.

57 Braun 1978 (wie Anm. 36), S. 71 ff.; ders. 2010 (wie Anm. 36), S. 262; Wollny (wie Anm. 9), S. 190; vgl. auch Meders Brief vom 21. Mai 1708 bei Mattheson (wie Anm. 10), S. 221.

58 Meder verließ Tallinn zu Weihnachtszeit 1683 (Brief an den Tallinner Rat vom 11. Februar 1684; TLA 230-3-1562, fol. 6^v), verbrachte im Sommer 1684 aber noch einige Monate in der Stadt, und zwar von Ende Mai bzw. Anfang Juni (Brief der Organisten an den Tallinner Rat vom 10. Juni 1684; TLA 230-3-1562, fol. 8^v) bis Ende Juli bzw. Anfang August (Verabschiedung vom Rat am 31. Juli 1684, Ratsprotokoll, TLA 230-1-Ab.113, fol. 57).

59 Brief vom 27. Mai 1707, bei Mattheson (wie Anm. 10), S. 219.

60 LVVA (wie Anm. 49) 673-1-246 (*Musikanten- und Komödiantenangelegenheiten, 1643–1763*) S. 111–114 u. 118–121.

61 Ratsprotokoll, LVVA 749-6-29, S. 307, 344 (1685); Bolte (wie Anm. 49), S. 455.

62 »Wenn sie [die Tallinner Organisten] nur wüsten, in was *Consideration* ich unwürdig bey denen vornehmsten *Patricijs*, wegen meiner wenigen *Science* zu *Riga* gehalten würde [...]«; Brief Meders an den Tallinner Rat, [1684], TLA (wie Anm. 3) 230-3-1562, fol. 12^v–13^v.

63 Laut Rigaer Ratsprotokoll vom 12. Mai 1686 sollte Meder als Ersatzsänger bezahlt werden: LVVA 749-6-31, S. 201f.; Bolte (wie Anm. 49), S. 456.

64 24. Mai 1687; Akademische Bibliothek Gdańsk (Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, PAN) Ms. 487 (Pfarrkirche zu St. Marien), fol. 535^v.

65 Werner Braun, Art. *Meder, Johann Valentin*, in: MGG2, Personenteil 11 (2004), Sp. 1444–1446, hier Sp. 1444; Franz Kessler, *Musikgeschichte Westpreußens*, in: Werner Schwarz u. a., *Musikgeschichte Pommerns, Westpreußens, Ostpreußens und der baltischen Lande*, Dülmen 1989 (= Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas 3), S. 53–103, hier S. 78. In Riga ist Meder wohl Anfang 1699 angekommen, einer Supplik vom 5. Juli 1700 zufolge hat er sich »bereits vor anderthalb Jahren anhero naher Riga [...] gewendet«. Vgl. Arnheim (wie Anm. 6), S. 414.

Rigaer Director musices (für etwa zehn Monate, vom ersten Advent 1700 bis Michaelis 1701)⁶⁷. In diesem Amt hat er auch seine *Matthäuspension* komponiert. Anders als die 16 Jahre zuvor in Riga entstandene *Lukaspension* scheint sie sehr erfolgreich gewesen zu sein, wofür allein schon die Vielzahl der Aufführungen⁶⁸ spricht. Meder hatte wohl die Kritik des Rigaer Konsistoriums an der *Lukaspension* beherzigt und bei der *Matthäuspension* mit dem Rigaer Gesangbuch von 1695 als Grundlage⁶⁹ mehr Rücksicht auf die lokale Tradition genommen. Auch war möglicherweise die oratorische Passion inzwischen in Riga keine Neuheit mehr (Meder's *Lukaspension* hatte dazu allerdings nichts beigetragen, weil sie nicht musiziert worden war).

Bei der Bewerbung um die 1701 frei gewordene Stelle des Rigaer Domorganisten setzte sich Meder gegen zwei andere Kandidaten⁷⁰ durch. Dieses Amt übte er während der meisten Zeit seines zweiten Rigaer Aufenthaltes aus, von März 1701 bis zu seinem Tod im Juli 1719. Nach seiner Einstellung hatte Meder »Des bißher geführten *Tituls* sich zu enteußern, und mit Dem *conferirten* Organisten Dienst bei der Duhm Kirche sich Zu vergnüßen«, auch musste er »in Denen übrigen Kirchen des *Directorii Musices* sich begeben«⁷¹. Einige für Musikdirektoren oder Kapellmeister charakteristische Aufgaben fielen ihm aber weiterhin zu: »Imgleichen wird E. Edl: Raht gern sehen, Daß er mit *Musicalien* Dem neuen *H Cantori assistiren* [...] möchte.«⁷² Der neue Kantor Georg Andrea⁷³ komponierte offenbar selber nicht.

Zunächst scheint Meder wenig Lust zum »*assistiren*« gehabt zu haben und schob die zu großen Besetzungen seiner Werke vor (er »hoffete aber nicht, Daß mit einiger seiner *Musicalien*, weil sie aus vielen Stimmen, welche eine starcke besetzung erforderten, bestünden, dem neuen *Cantori* gedienet sein könnte«⁷⁴). Später hat er aber seine neue Rolle anscheinend gerne ausgefüllt, wie anhand der Ratsprotokolle und auch aus einem Brief ersichtlich wird: »Inzwischen behalte er den *Caractère* eines Capellmeisters, ob er wohl wenig oder nichts mehr mit dergleichen Verrichtungen zu thun habe. Was aber in dortigen Stadtkirchen aufgeführt werde, solches sey mehrentheils seine Arbeit.«⁷⁵

66 Meder bat Dahlberg am 5. Juli 1700 um »eine Königliche Bestallung« in der Schloss- bzw. Jakobikirche (Arnheim, wie Anm. 6); wie aus seinem Brief vom 21. Mai 1708 (Mattheson, wie Anm. 10, S. 221) hervorgeht, wurde ihm diese zuteil.

67 Ratsprotokoll vom 1. November 1701; LVVA 749-6-53, S. 400 f.

68 Die Passion wurde, wie die unterschiedlichen Schichten des Autographs nahelegen, bereits zu Meder's Lebzeiten öfters aufgeführt sowie bearbeitet. Beides geschah auch noch lange nach seinem Tod: In der letzten Schicht etwa war die Einfügung zweier Nummern aus einer vermutlich um 1735 entstandenen Passion von Carl Heinrich Graun vorgesehen. Vgl. Braun (wie Anm. 50), S. 122; Malinowski (wie Anm. 50), S. 186 f., 338 f., 343.

69 Lott (wie Anm. 50), S. 292 f.; Braun (wie Anm. 50), S. 122; Krummacher 1978 (wie Anm. 9), S. 157.

70 Johann Gottlob Grünert und Johann Bleissa, beide Stadtmusiker, Grünert auch Organist; vgl. Zane Gailite, *Par Rīgas mūziku un kumēdinu spēli*, Riga 2003, S. 308, 311. Der Rat entschied sich für Meder am 20. März 1701. Ratsprotokoll, LVVA 749-6-53, S. 38 f.

71 LVVA 749-6-53, S. 346 f.

72 Ebd., S. 347.

73 Andrea stammte aus Deutschland und starb 1710 an der Pest (Ilona Breġe, *Cittautu mūziki Latvijā 1401–1939. Leksikons*, Riga 2001, S. 11). Wie oben erwähnt, hatte er sich 1695 in Tallinn erfolglos um den Kantorenposten beworben (TLA [wie Anm. 3] 230-1-Bp.11/II, fol. 278 u. 280^v).

74 LVVA (wie Anm. 49) 749-6-53, S. 347. Falls es sich um keinen Vorwand handelte, hatte Meder die vielstimmigen, den Danziger Verhältnissen entsprechenden Werke von dort mitgebracht.

75 21. Mai 1708 (bei Mattheson, wie Anm. 10, S. 221). Tatsächlich wird Meder später in den Ratsprotokollen gelegentlich Kapellmeister (auch vormaliger Kapellmeister oder Organist) genannt, wobei die Bezeichnung wohl nicht auf eine Entscheidung des Rates über eine Titelvergabe hinzuweisen scheint.

Letzteres scheint zuzutreffen. Zwischen 1699 und 1707 werden in den Ratsprotokollen mehrere Werke erwähnt, die Meder dem Rat gewidmet oder im Auftrag des Rates geschrieben hat und für die er stets extra honoriert wurde (obwohl solche Zahlungen eigentlich gar nicht vorgesehen waren), während ähnliche Eintragungen über andere Musiker (auch vor Meders Zeit) gänzlich fehlen. Bereits 1699 werden im Ratsprotokoll »einige Stücke in *Musica poetica*« erwähnt, gewidmet dem Rat und entstanden anlässlich der Weihnachtsfeiertage und Neujahr⁷⁶. Ein Jahr später hat der Rat von sich aus die »in denen heiligen tagen gewöhnliche[n] *Musiquen*« bei Meder bestellt⁷⁷. Auch nach seiner Anstellung als Domorganist (und »Entäußerung« des Titels *Director musices*) hat Meder für den Rat zu verschiedenen Anlässen Werke geschrieben, und zwar in den Jahren 1702, 1704, 1706 und 1707 (einmal zum Wahltag, zweimal für die in der Kriegszeit häufigen Dankesfeste; 1704 wohl auch, um eine Bitte um Lohnerhöhungen zu flankieren)⁷⁸. 1703 lud Meder den Rat zur Vorstellung eines *Actus musicus* ein, der von den Ereignissen »von Anfang der feindlichen *Blocquade*, biß Zu *recuperirung* der Dunamünder Schantze« handelte⁷⁹. Da Meder die *Matthäuspasion* in seinem Werkkatalog, den sein Sohn, der Notar Erhard Nikolaus Meder, nach dem Tod seines Vaters dem Rat übergab⁸⁰, ebenfalls als *Actus musicus* bezeichnet, könnte es sich auch 1703 um ein umfangreicheres Werk gehandelt haben. Alles in allem scheint Meders Stellung in der Tat derjenigen eines Kapellmeisters geähnelt zu haben – was in Riga einzigartig war, zumal in der Kriegszeit.

Wie im Fall von Tallinn sind auch hier zumeist nur Vermutungen über die Art der Werke (Stil, Besetzung etc.) möglich. Die Angaben in den Ratsprotokollen sind spärlich, auch ein Vergleich mit dem oben erwähnten Werkkatalog⁸¹ hilft nicht weiter, denn die dort aufgelisteten Werke, die der Rat ebenfalls erhielt, sind bekanntlich verschollen. Der Katalog hat zwei Abteilungen (Partituren und Stimmen) und listet 129 Werke auf. Bei Berücksichtigung möglicher Dopplungen, d. h. gleichen Werken in beiden Abteilungen, sind es noch immer mehr als 110. Dubletten sind jedoch insofern unwahrscheinlich, als etwa bei Nr. 24 in der Abteilung der Stimmen, *Hertzlich thut mich verlangen*, zwar die Anmerkung »cum partitura« steht, unter den Partituren aber ein entsprechender Titel fehlt; offenbar hat Meder also Dopplungen vermieden. Im Katalog sind mehr als zehn Messen, vier Magnifikats sowie vier Passionen aufgeführt. Unter Nr. 36 der Partituren findet sich auch die erhaltene *Matthäuspasion* von 1701; die 1685 während des ersten Rigaer Aufenthaltes entstandene *Lukaspassion* aber ist höchstwahrscheinlich mit keiner der vier aufgelisteten Passionen identisch (in Frage käme allenfalls Nr. 34 »Die Passion.«), denn der Katalog dürfte mit wenigen Ausnahmen nur die in Riga ab 1699 entstandenen Werke enthalten⁸².

Der Katalog ist aber auch deshalb nicht vollständig, weil er nur Kirchenmusik auflistet, und vermutlich auch nur diejenige, deren Partituren bzw. Stimmen Meder zur Zeit der Erstellung des Katalogs noch besaß. So fehlt das Werk *Meine Seel' säuffzt und stöhnet. Andächtige Communion Musique* für 14 Stimmen, das in Danzig überliefert, doch 1714 in Riga entstanden ist, wie ein Vermerk auf der Titel-

76 Ratsprotokoll vom 23. Dezember 1699, LVVA 749-6-52, S. 103.

77 Ratsprotokoll vom 30. November 1700: Ebd., S. 442.

78 Ratsprotokolle: LVVA 740-6-55, S. 382 f.; 749-6-57, S. 150; 749-6-59, S. 55; 749-6-60, S. 321.

79 Ratsprotokoll vom 12. August 1703, LVVA 749-6-56, S. 529.

80 »Cathalogus deren von dem Seel. Capell Meister Johann Valentin Meder nachgelassenen geistl. Musicalien, welche zu Gottes Ehre denen Kirchen der Kayserl. Stadt Riga gewidmet [...] worden«; die Liste der Werke bei Bolte (wie Anm. 4), S. 49–52. Siehe auch Krummacher 1965 (wie Anm. 9), S. 538 f.

81 Zum Katalog s. auch Krummacher 1965 (wie Anm. 9), S. 153.

82 Wollny (wie Anm. 9), S. 193 f.

seite zeigt⁸³. Dass Trauer- und Hochzeitsmusiken in einem Katalog mit »geistl. Musicalien, welche zu Gottes Ehre denen Kirchen der Kayserl. Stadt Riga gewidmet«⁸⁴ waren, nicht vorkommen, ist natürlich nicht verwunderlich; weggelassen hat Meder offenbar noch weitere weltliche Musik, z. B. eine in Riga komponierte »Oper u. Ballet zugleich, die befreite Andromeda genannt«⁸⁵. Unter Berücksichtigung aller erwähnten Werke muss Meder musikalisch in Riga sehr präsent gewesen sein, ganz im Gegensatz zu den Organisten vor oder nach ihm, die kaum Spuren in den Archivadokumenten hinterlassen haben. Besonders beachtlich scheint das Pensum angesichts der teilweise elenden Zustände in Riga in und nach den Kriegsjahren. Im Vergleich dazu sind die Spuren von Meders Schaffen in Tallinn sehr spärlich; aufgrund seiner Aktivität und Ambitionen, die weit über das bei den Tallinner Kantoren Übliche hinausgingen, kann man nur vermuten, dass auch dort einiges von Meders Werk zu hören gewesen sein wird.

Offensichtlich pflegte Meder wie schon von Tallinn, so auch von Riga aus Kontakte nicht nur nach Danzig, sondern auch nach Deutschland (wie der Briefwechsel mit Raupach zeigt) und nach Stockholm⁸⁶. Doch Meders Wirkungsfeld durchmisst nicht nur nahezu den ganzen Ostseeraum. Die mit seiner Tätigkeit verbundenen geographischen Punkte erstrecken sich über weite Teile Europas: Von den Werken italienischer Komponisten wie Carissimi und Cesti aus reicht sein musikalischer Bezugsrahmen von Rom über Mittel- und Norddeutschland bis nach Riga, Tallinn und Stockholm. Ins Baltikum brachte er sein Wissen über die moderne italienische und mittel- sowie norddeutsche Musik mit (und später nach Riga auch die Danziger Tradition). In Tallinn setzte er seine Kenntnisse bei der Repertoireerneuerung und bei der Operaufführung, in Tallinn und Riga bei der Einführung eines neuen Passionstypus ein. Tallinn und Riga stellten aber nicht lediglich Empfänger dar. Die dort komponierte und erklangene, zu jener Zeit neuartige Musik Meders gelangte weiter nach Stockholm, Danzig und Norddeutschland. Meder war als studierter Theologe aus Deutschland mit einer großen musikalischen Erfahrung zwar ein typischer Kandidat für Musikerämter im Baltikum, doch ausgeübt hat er diese Ämter auf eine sehr untypische und präzente Weise, bei der er weit über das lokal Übliche hinausging; er dachte weniger in regionalen Maßstäben als in europäischen Dimensionen.

83 PAN (wie Anm. 64) Ms. Joh. 193; vgl. Wollny (wie Anm. 9), S. 193.

84 So die Überschrift des Katalogs bei Bolte (wie Anm. 4), S. 49.

85 Brief vom 21. Mai 1708 (Mattheson, wie Anm. 10, S. 221).

86 Wollny (wie Anm. 9, S. 192 ff.) zufolge sind neben der oben erwähnten Kantate *Meine Seel' säuffzt und stöhnet* weitere drei in Gdańsk in der Sammlung der Johanniskirche überlieferte Kantaten sowie zwei in der Düben-Sammlung erhaltene Werke (*Gott du bist derselbe mein König* und *Unser keiner lebt ihm selber*) in Riga entstanden.

Das »Seminarium modulatariae vocalis« (1645) von Otto Gibel: Eine Ergänzung

Eberhard Möller

Eine Durchsicht der zahlreichen musiktheoretischen Drucke des 17. Jahrhunderts nach Schütziana bleibt trotz einzelner Funde¹ weiterhin ein Desiderat der Forschung. Ausschnitte aus Werken des Dresdner Hofkapellmeisters, Incipits, im günstigsten Falle vollständige Werke, z.T. als Bearbeitung, lassen sich feststellen. Auch Bruchstücke aus verlorenen Briefen sind aussagefähige Dokumente².

Im *Schütz-Jahrbuch* 2011 haben Andreas Waczkat et al.³ ein Zitat eines Schütz-Briefes vom 29. Januar 1658 an Otto Gibel, das dieser in seinen *Propositiones Mathematico-Musicae* (1666) publizierte, kontextualisiert. Schon Albrecht Ganse bringt in seiner Dissertation von 1934 diesen wichtigen Briefausschnitt⁴. Waczkat et al. listen alle bekannten Schriften von Gibel auf, nennen aber, da sie eine andere Zielstellung verfolgen, nicht die im *Seminarium Modulatariae Vocalis, Das ist: Ein Pflantzgarten der Singkunst* (Celle 1645)⁵ enthaltenen vier Werke von Heinrich Schütz aus dem ersten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* von 1636 (SWV 293, 294, 299, 300)⁶.

Es ist nicht unwichtig, in welchen Zusammenhang Gibel Schütz' Kompositionen stellt. Neben eigenen Tricinien finden sich auch solche seines Lehrers Heinrich Grimm (3), die aus dessen *Tyrocinia* (1624) entnommen wurden, sowie Kompositionen von Lodovico Viadana (4) und Antonio Cifra (1). Die späteren Auflagen des *Seminarium* von 1657 und 1658 enthalten Kompositionen von Bartholomäus Gesius und Erasmus Kindermann, jedoch nicht mehr die Beispiele von Schütz, Viadana und Cifra. Dafür wächst der Anteil der Tricinien von Grimm auf 32.

Über seine eigenen *Tirocinia oder Lehr-Gesänglein* hinausgehend schreibt Gibel im Vorwort:

Darnach hab ich weitere zu diesen Stücklein noch etliche andere Sachen nicht [mit?] hinzu thun wollen / als welche mich gedaucht daß sie solchen Tironibus sonderlich nützlich vnd dien-

1 Z.B. bei Nicolaus Gengenbach, *Musica nova* (1626); Johannes Crüger, *Quaestiones Musicae practicae* (1650); Andreas Gleich, *Compendium Musicum Instrumentale* (1657).

2 Vgl. etwa Schütz Dok, S. 202, 222 und 269.

3 Andreas Waczkat, Elisa Erbe, Timo Evers, Rhea Richter, Arne zur Nieden, *Heinrich Schütz und Otto Gibel*, in: *SJb* 33 (2011), S. 119–128.

4 Albrecht Ganse, *Der Cantor Otto Gibelius (1612–1682). Sein Leben und seine Werke, unter besonderer Berücksichtigung seiner Schriften zur Schulgesangsmethodik*, Leipzig 1934. Das Briefzitat jetzt auch in Schütz Dok, S. 396 f.

5 Das einzige bekannte Exemplar befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Signatur Mus. ant. theor. G 88). Für die Genehmigung zur Auswertung des Drucks danke ich dieser Institution.

6 Ganse lag Gibels verschollenes *Compendium Modulatariae* (Jena 1651) noch vor, in dem »alle [...] vorgetragenen Praecepta [...] durch Beispiele älterer, aber mehr noch zeitgenössischer Komponisten erläutert [werden]. Es sind u. a. vertreten: Vulpinus, Orlando di Lasso, Monteverdi, Viadana, Hier.[onymus] Praetorius, Schein, Scheidt und Schütz« (Ganse, wie Anm. 4, S. 46). Da der 2. Teil des *Seminarium Modulatariae Vocalis* (Rinteln 1658) eine überarbeitete Fassung des *Compendiums* von 1651 darstellt, waren in letzterer Schrift vermutlich weitere Schütziana enthalten.

lich / vnd auch zugleich nicht gar zu schwer anfangs zu lernen weren / so ich daran meistens aus andern / vnd zwar zu vnser zeit hochberühmten Componisten, als nemlich Ludovico Viadanâ, Henrico Sagittario vnd Henrico Grimmio, meinem weyland hochgeehrten vnd vielgeliebten Praeceptore in rebus Musicis, sonderbahren guten Gönnern vnd Promotore colligiret vnd entlehnet.

Seine Tricinen ordnet Gibel nach Stimmgruppen. Außer der »Basis instrumentalis«, d. h. der Generalbassstimme, enthält jedes Stück eine »Basis ad placitum«. Es folgen im zweiten Teil 14 zwei- bis vierstimmige Kompositionen, darunter noch einmal zwei eigene.

Name	Titel	Besetzung (inkl. Bc.)
Heinrich Grimm	<i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i> HGWV I / 304 ⁷	C 1–2
	<i>Lobet den Herren alle Heiden</i> HGWV I / 199	A 1–2
	<i>Singet dem Herren</i> HGWV I / 259	T 1–2
Lodovico Viadana	<i>Veni sancte spiritus</i>	C 1–2
	<i>Jubilate Deo</i>	T 1–2
	<i>Confitebor tibi</i>	B 1–2
	<i>Cantate Domino</i>	C, T, B
Antonio Cifra	<i>Ex ore infantium</i>	C 1–4
Heinrich Schütz	<i>Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nützlich</i> SWV 299	A 1–2 ⁸
	<i>Lobet den Herren, der zu Zion wohnet</i> SWV 293	A 1–2
	<i>Eins bitte ich vom Herren</i> SWV 294	T 1–2
	<i>Himmel und Erde vergehen</i> SWV 300	B 1–3
Otto Gibel	<i>Ehr sei dem Vater</i>	C, A, T, B
	<i>Ach daß ich hören soll</i>	A 1–2

Gibel, der niemals eine Universität besuchen konnte, erweist sich in seinen Schriften nicht nur als hochgebildeter Musiktheoretiker, sondern, wie besonders die Ausführungen zur Solmisation erkennen lassen, auch als geschickter Schulmethodiker. Sein enges Verhältnis zu seinen Schülern zeigt sich u. a. in der Widmung des *Seminarium Modulatoriae Vocalis* an 24 namentlich genannte »adolescentibus et pueris«⁹.

Bei den Beispielen hat Gibel sich auf kürzere, zumeist geringbesetzte, strukturell leicht überschaubare Konzerte beschränkt, die »nicht gar zu schwer anfangs zu lernen weren«. In den Stimmen zu den Kompositionen von Schütz (SWV 293, 294, 299, 300) hat er, abgesehen von einigen zusätzlichen Ziffern im Basso Continuo, keinerlei Veränderungen vorgenommen¹⁰, ganz anders dagegen Johannes Crüger, der das Konzert *Die Furcht des Herren* (SWV 318) in seinen *Quaestiones musicae practicae* (1650) von 66 auf 42 Takte verkürzte¹¹. Die von Schütz in der Vorrede zur Neuauflage seines *Becker-Psalters* (1661) geäußerte Kritik über Veränderungen seiner Kompositionen trifft demnach bei Otto Gibel nicht zu.

7 Das Werkverzeichnis in: Thomas Synofzik, *Heinrich Grimm (1592/93–1637)*. Cantilena est loquela canens. *Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis*, Eisenach 2000, S. 269–456.

8 Schütz' Konzert ist, abweichend von der Besetzung bei Gibel, mit 2 Sopranen und Bass (und Bc.) besetzt.

9 Ähnlich auch bei Nicolaus Gengenbach (s. Anm. 1) und Johannes Crüger in seiner *Praecepta musicae practicae figuralis* (Berlin 1625).

10 Es erfolgten keine Transpositionen, von Schütz vorgesehene Besetzungen wurden übernommen. In *Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nützlich* weist Gibel die von Schütz in Violinschlüsseln notierten Stimmen dem Alt zu. Er nennt jedoch bei allen Kompositionen die zugrunde liegenden Bibelstellen.

Mit einiger Sicherheit wurden die von Gibel für seine Schüler als Musterbeispiele vorgesehenen Schütz'schen Werke von der Mindener Kantorei aufgeführt. Sie bilden ein praktisches Gegenstück zu den theoretischen Erörterungen in der genannten Korrespondenz. Ob 1645 schon ein Briefwechsel zwischen Schütz und Gibel bestand, ist nicht bekannt, kann jedoch in Anbetracht von Gibels Beschäftigung mit den *Kleinen geistlichen Konzerten* nicht ausgeschlossen werden.

11 Vgl. Eberhard Möller, »Die Furcht des Herren« von *Heinrich Schütz* (SWV 318) als Bearbeitung in *Johann Crügers* *Quaestiones Musicae practicae* (1650), in: ders., *Beiträge zur Schütz-Forschung* (hrsg. v. Michael Heinemann), Köln 2013 (= Schütz Dokumente 2), S. 147–149, hier S. 148.

Heinrich Schütz und Christian Brehme: Eine Ergänzung

Joshua Rifkin

Im *Schütz-Jahrbuch* 2011 hat Eberhard Möller auf ein bisher unbekanntes *Trostlied* von Heinrich Schütz – einen schlichten, doch kunstvoll gestalteten vierstimmigen Satz mit dem Textanfang »Betrübte Herzen um des Todes Willen« – aufmerksam gemacht¹. Das nunmehr als SWV 502 bezeichnete Stück entstand zum Tod von Hieronymus Christian Brehme, dem am 10. November 1647 mit knapp vier Monaten verstorbenen Sohn des Dresdner Hofrats und Dichters Christian Brehme². Wie bereits bekannt, hat der Komponist wenige Jahre später anlässlich des Todes von Christian Brehmes Frau Anna Margaretha am 21. September 1652 den gleichfalls vierstimmigen, als *Trauer-Lied* bezeichneten Satz »O meine Seele, warum bist du betrübet« SWV 419 geschrieben³. Laut Möller lassen sich mithin die beiden Trauermusiken »wohl kaum als nur eine kollegiale Pflicht deuten. Vielmehr muss ein freundschaftliches Verhältnis zwischen den Hofbeamten Brehme und Schütz angenommen werden«⁴.

Diese Vermutung stärkt Möller mit dem Hinweis, dass Christian Brehme ein Gratulationsgedicht zur Hochzeit von Schütz' jüngerem Bruder Benjamin und Maria Elisabeth Kirsten am 20. April 1629 verfasste⁵. Nur schwerlich wird jedoch der 1613 geborene Brehme zum Freundeskreis des zweiunddreißigjährigen Benjamin Schütz gehört haben⁶. Den wirklichen Umstand gibt die Unterschrift des Gedichts preis: Brehme bezeichnet sich als »Adfinis« – also als Verwandter – des Bräutigams⁷. In der Tat handelt es sich bei ihm um einen Halbbruder von Anna Grosse, die am 9. August 1619 die Ehefrau von

Zur Kennzeichnung von Quellenfundorten gelten folgende Siglen: D-Bsb = Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz; D-Gs = Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek; D-GOI = Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek; D-GÖspp = Görlitz, Kirchenbibliothek St. Peter und Paul; D-LEka = Leipzig, Kirchliches Archiv; D-W = Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek; GB-Lbl = London, British Library.

- 1 Vgl. Eberhard Möller, *Eine unbekannte Trauermusik von Heinrich Schütz*, in: SJB 33 (2011), S. 143–150.
- 2 Zu Christian Brehme vgl. ebd., S. 143 f., sowie *Leich- und Trost-Predigt [...] An dem Weiland [...] Hn. Christian Brehmen [...]*, Dresden 1667. Exemplare: D-Gs 4 CONC FUN II, 66 (1); D-W Lpr. Stol. 5013. Die Schreibweise des Nachnamens schwankte auch innerhalb der Familie: Neben »Brehme« findet man, nicht zuletzt bei den Eltern von Christian Brehme (vgl. weiter unten), auch »Brehm«.
- 3 Vgl. Möller (wie Anm. 1), S. 143, sowie NSA 37, S. X, XLI, 7 f. und 123.
- 4 Möller (wie Anm. 1), S. 144.
- 5 Vgl. ebd., auch Anm. 7 unten.
- 6 Zur Biographie von Benjamin Schütz vgl. grundlegend immer noch Emil Reinhardt, *Benjamin Schütz, insbesondere seine Stellung zur Erfurter Revolution 1662–1664*, Erfurt 1936 (= Sonderschriften der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt 9), neuerdings auch Joshua Rifkin, *Heinrich Schütz und seine Brüder: Neue Stammbucheinträge*, in: SJB 33 (2011), S. 151–167, speziell S. 155–160.
- 7 Vgl. *Phaetra Nuptialis, In solennem Nuptiarum festiuitatem [...] Dn. BENJAMINIS SCHÜTZII [...] & [...] MARIE ELISABETHÆ [...] Dn. Johannis Kirstenii [...] relictæ filiae [...]*, Leipzig 1629, fol. C^r: »QUid Nuptis optem, mihi nil restare videtur«, gez. »Christianus Brehme Lips. Dn. | Sponsi Adfinis«. Exemplar: GB-Lbl C. 107.e.22.(19). Zum Druck vgl. David Paisey, *Some Occasional Aspects of Johann Hermann Schein*, in: *The British Library Journal* 1–2 (1975), S. 171 bis 180, speziell S. 176–178 und 180, auch Rifkin (wie Anm. 6), S. 160.

Schütz' altersnächstem Bruder Georg wurde⁸. Somit bestand zwischen Heinrich Schütz und Christian Brehme nicht nur eine offensichtlich freundschaftliche, sondern vielmehr eine familiäre Beziehung.

Christian Brehme und Anna Grosse hatten dieselbe Mutter, Regina Flack. Diese, am 4. Oktober 1572 in Berlin als Tochter des »StadtPhysicus« Matthäus Flack und Regina Schirmer geboren, kam mit 14 Jahren nach dem Tod ihrer Mutter in die Obhut einer Großtante namens Anna Seemann in Leipzig⁹. Hier heiratete sie am 12. November 1598 Friedrich Grosse, den ältesten Sohn des prominenten Verlegers Henning Grosse und dessen Frau Anna, geb. Förster¹⁰. Ein Jahr später – wohl am 17. November 1599 – folgte die Geburt der Tochter Anna¹¹. Schon am 24. September 1602 aber verlor Regina den Ehemann¹². Am 19. August 1605 schloss sie dann eine zweite Ehe mit dem Leipziger Bürger Hieronymus Brehm, der vier Jahre später Ratsmitglied wurde¹³. Aus dieser Ehe gingen sechs Kinder hervor¹⁴. So wuchsen Christian Brehme und die künftige Ehefrau von Georg Schütz zusammen auf.

Georg und Anna Schütz bedachten Regina Brehm mit dem Namen ihrer ersten Tochter, der am 12. Januar 1621 getauften Anna Regina¹⁵. Am 11. Januar 1622 stand Regina Brehm Pate bei der Taufe von Euphrosyne, der zweiten Tochter des Ehepaars¹⁶. Wenig mehr als ein Jahr später, am 27. Februar 1623, starb Hieronymus Brehm. Zum Begräbnis am 1. März komponierte Johann Hermann Schein den Kantionalsatz *Herr Gott, mein Heiland fromm*; zum Druck der Leichenpredigt steuerte Georg Schütz ein

8 Zur Hochzeit von Georg Schütz und Anna Grosse vgl. D-LEka *Traubuch Nikolaikirche 1609–1623*, S. 225, auch weiter unten.

9 Vgl. *LeichPredigt [...] Bey dem Begräbniß der [...] Frawen Reginen [...] Herrn Hieronymi Brehmen [...] seligen/nachgelassener Witwen [...]*, Leipzig 1626, fol. [B iv]^v und C 3^v. Exemplare: D-GOl LP E 8° III, 18 (10); ebd. LP F 8° V, 27 (13); D-W Lpr. Stol. 5010. Zu Anna Seemann, geb. Schirmer (1547–1607), vgl. *Christliche Leichpredigt. Beym Begräbniß der [...] Frawen ANNA, Des [...] Herrn Christophori Seemanns [...] hinterlassenen Widewin [...]*, Leipzig 1607. Exemplare: D-Bsb Ee 700-3369; D-Gs 4 CONC FUN 264 (17); D-W 318.4 Theol. (19); ebd. Lpr. Stol. 16263. Die Leichenpredigt für Christian Brehme gibt den Nachnamen von Mutter und Großvater wohl wegen eines Lesefehlers als »Heck« wieder, was sich auch in der jüngeren Literatur zu Brehme niedergeschlagen hat; vgl. *Leich- und Trost-Predigt* (wie Anm. 2), fol. [F 4]^v.

10 Vgl. D-LEka *Traubuch Nikolaikirche 1583–1596*, S. 48. Auffällig wirkt das Altersverhältnis zwischen Braut und Bräutigam: Für diesen steht das Taufdatum 7. Februar 1580 fest (vgl. D-LEka *Taufbuch Nicolaiikirche 1579–1585*, S. 73), er stand mithin noch vor dem neunzehnten Geburtstag. Ob besondere Umstände dahinter lagen, entzieht sich unserer Kenntnis.

11 Als Geburtsdatum von Anna Grosse gibt Eberhard Stimmel den 17. September 1599 an; vgl. *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. Seine Quelle lässt sich nicht ermitteln; nimmt man jedoch an, dass es sich bei »September« um ein Verschreiben handelt, so wirkt die Angabe glaubwürdig: Die Taufe fand am 18. November 1599 statt (vgl. D-LEka *Taufbuch Nicolaiikirche 1594–1608*, S. 153). Das Kind bekam ihren Namen offensichtlich von Anna Seemann, die bei der Taufe Pate stand.

12 Vgl. *LeichPredigt* (wie Anm. 9), fol. C' und [C 4]^r.

13 Vgl. *Leichpredigt [...] Beym begrebnis des [...] Herrn HIERONYMI Brehmen [...]*, Leipzig 1623, fol. C 2^v – C 3^r, auch [B 4]^v. Exemplare: D-GÖspp 332 (1); D-W Lpr. Stol. 5011. Vgl. ferner *LeichPredigt* (wie Anm. 9), fol. C' und [C 4]^r.

14 Vgl. ebd. fol. C' und [C 4]^r, sowie *Leichpredigt* (wie Anm. 13), fol. [B 4]^v und C 3^r. Von den Kindern haben zwei namentlich nicht bekannte Töchter und die Söhne Christian und Carl Friedrich (vgl. Anm. 18) die Eltern überlebt.

15 Vgl. D-LEka *Taufbuch Nicolaiikirche 1615–1626*, S. 159. Den ersten Vornamen verdankte das Kind weder Anna Schütz noch Anna Seemann, sondern der Großmutter und Patin Anna Grosse. Weiter zu Anna Regina Schütz vgl. Stimmel (wie Anm. 11), S. 107, sowie Eberhard Möller, *Heinrich Schütz als Pate*, in: SJB 11 (1989), S. 23–31, hier S. 24.

16 Vgl. D-LEka *Taufbuch Nicolaiikirche 1615–1626*, S. 190.

Trauergedicht bei¹⁷. Gleichfalls schrieb Georg ein Gedicht zum Tod von Regina Brehm am 18. Juli 1625¹⁸. Ihre Leichenpredigt enthielt auch einen Beitrag von Christian Brehme – allem Anschein nach sein erstes veröffentlichtes Gedicht¹⁹.

Zu einer Begegnung zwischen Heinrich Schütz und Christian Brehme kam es wohl zum ersten Mal bei der Hochzeit von Georg Schütz und Anna Grosse, zu der Heinrich das Konzert *Siehe, wie fein und lieblich ist's* SWV 48 komponierte²⁰. Wann sie sich wieder trafen, lässt sich nicht feststellen. Mit dem Nachweis einer Familienbeziehung aber scheint nun gut möglich, dass Schütz bei Christian Brehmes erster Dresdner Anstellung – als Geheimer Kammerdiener bei Kurprinz Johann Georg am 15. September 1639 – eine vermittelnde Rolle spielte²¹.

17 Vgl. Johann Hermann Schein, *Neuausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 10.3, S. 13 f. und 103, sowie *Leichpredigt* (wie Anm. 13), fol. D 2^r: »Vlta salus q̄; hominum stygiae qui tristia vincla«, gez. »Georgius Schütz / D. J. U.«.

18 Vgl. *LeichPredigt* (wie Anm. 9), fol. D^r: »OMnibus in promptu est, ubi Mors vult, Urna tributum«, gez. »Georgius Schütz D. J. U.« Die weiteren Trauergedichte stammen von Jacob Schultes (fol. D^r), dem Vater des von Schütz mit der Trauermotette SWV 95 bedachten Jacob Schultes d. J. (vgl. NSA 31, S. VII), sowie Conrad Bavarus (fol. D^v–D ii^r), »C. B.« (fol. D ii^r–D iii^v), Christian Grosse (fol. D iii^v–[D iv]^v), Johannes Wernick (fol. [D iv]^v–E iii^v), Hieronymus Schirmer (fol. E iii^v), Carl Friedrich Brehm »defunctus filius« (fol. [E iv]^r), Christian Brehm (vgl. die folgende Anmerkung) und Gregor Ritsch (fol. F^r–[F ii]^r).

19 Vgl. *LeichPredigt* (wie Anm. 9), fol. [E iv]^r: »VT vidi, ut dolui, ut me pius abstulit error«, gez. »Christianus Brehm Lipsien- | sis defunctae filius.«

20 Zu SWV 48 vgl. SGA 14, S. XIV und 141.

21 Vgl. *Leich-und Trost-Predigt* (wie Anm. 2), fol. G 2^v, sowie Möller (wie Anm. 1), S. 143. Als Brehme seine Stelle antrat, befand sich der Komponist möglicherweise nicht mehr in Dresden – die Zahlungen an ihn als Kapellmeister des Grafen Georg von Calenberg in Hannover und Hildesheim setzen mit Michaelis 1639 an; vgl. Joshua Rifkin u. a., Art. *Schütz, Heinrich*, in: New GroveD 17, S. 1–37, hier S. 10. Gewiss hat es aber geraume Zeit vor Brehmes Ankunft in Dresden Verhandlungen mit dem Hof gegeben.

Die Verfasser der Beiträge

Gerhard Aumüller Geboren 1942 in Arolsen (Hessen); studierte Medizin in Mainz, Marburg und Würzburg. 1969 Promotion, 1974 Habilitation in Heidelberg für Anatomie und Zellbiologie. Seit 1977 bis zur Emeritierung 2008 Professor in Marburg; 2000 bis 2006 auch Beauftragter für Medizingeschichte. Mitglied im Vorstand der Historischen Kommission für Hessen. Neben Fachpublikationen Arbeiten zur Medizin- und Musikgeschichte Hessens.

Gabriele Ball Geboren 1959; studierte Germanistik, Anglistik und Pädagogik an der Philipps-Universität in Marburg und an der University of Kent in Canterbury, Ph.D. 1997. 1992–2000 Lehrbeauftragte und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Philipps-Universität Marburg, seit Oktober 2000 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungs- und Editionsprojekt *Fruchtbringende Gesellschaft* der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig in Kooperation mit der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Publikationen zu höfischer und bürgerlicher Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit.

Reinmar Emans Studierte in Bonn Musikwissenschaft, Germanistik, Italianistik. 1982 Promotion, 1983–2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, bis 1996 Stellvertreter des geschäftsführenden Direktors. Lehraufträge in Bochum, Marburg, Detmold, Köln und Hamburg. Seit 1983 freier Mitarbeiter für *Hifi Vision*, *Stereo* und *Fono Forum* im Klassik- wie Pop-Bereich. 2003 bis 2008 Sprecher der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute der Gesellschaft für Musikforschung, seit Februar 2006 Mitglied des Ausschusses der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition. 2010 bis 2011 Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität des Saarlandes. Seit Oktober 2011 Mitarbeiter an einem Projekt zur Musikorganisation an den Welfenhöfen. Veröffentlichungs- und Forschungsschwerpunkte: Oper und Kantate in Italien (17. Jahrhundert), Stilentwicklung bei Johann Sebastian Bach, Editionsphilologie, Deutsche Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Herausgeber eines siebenbändigen Bach-Handbuchs (Laaber).

Wolfgang Hirschmann Geboren 1960; studierte Musikwissenschaft, Neuere deutsche Literaturgeschichte und Theaterwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg. Promotion 1985, Habilitation 1999. Seit 2002 akademischer Rat, seit 2005 außerplanmäßiger Professor am Musikwissenschaftlichen Institut Erlangen, seit 2007 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Präsident der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft und des Vereins Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, Editionsleiter der Hallischen Händel-Ausgabe und der Telemann-Ausgabe, Herausgeber der Sämtlichen Vokalwerke von Johann Pachelbel. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, Geschichte der Musiktheorie in Mittelalter und Früher Neuzeit, Editionspraxis.

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.

Vera Lüpkes Geboren 1956; leitende Direktorin des Weserrenaissance-Museums Schloss Brake in Lemgo. 1983 Promotion in Köln, seit 1985 Leiterin des Städtischen Museums Kalkar, Gründungsdirektorin des Museums für Eisenkunstguss in Bendorf/Rh., Museums- und Kulturamtsleiterin in Kempen. Forschungsschwerpunkte: kulturhistorische Aspekte der Renaissance im Weserraum: Musik, Osmanisches Reich, Malerei.

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.

Elisabeth Rothmund Geboren 1965 in Offenburg. Germanistikstudium in Straßburg und Paris. 1989 Agrégation (Staatliches Examen für das Lehramt) im Fach Deutsch als Fremdsprache/Germanistik, 1994 Promotion an der Université Paris IV-Sorbonne im Fach Germanistik mit einer Arbeit über Kulturpatriotismus und weltliche Vokalmusik bei Heinrich Schütz. Lehrtätigkeit und Lehrauftrag an den Universitäten Paris IV-Sorbonne und Lille, seit 1995 Maître de conférences (Dozentin) für Germanistik an der Université Paris XII-Val de Marne in Créteil bei Paris. Zu ihren Forschungsgebieten gehören Librettoforschung, Barockliteratur sowie Literatur- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Zur Zeit Arbeit an einem Habilitationsvorhaben zur Theorie und Praxis des Sonetts von Opitz bis Gottsched.

Anu Schaper Geboren 1977, studierte Germanistik in Tartu (Estland) und Konstanz sowie Musikwissenschaft in Tallinn (Estland) und Freiburg. Derzeit arbeitet sie an ihrer Dissertation über Johann Valentin Meder. Sie ist Redakteurin des Jahrbuches *Res Musica* (Estnische Musik- und Theaterakademie/Estnische Gesellschaft für Musikwissenschaft, Tallinn).

Thomas Schwark Historiker und Direktor des Historischen Museums am Hohen Ufer in Hannover. Nach dem Studium der Geschichte, Germanistik und Pädagogik in Hamburg promovierte er 1989 mit einer Studie zur Sozialgeschichte der Hansestadt Lübeck. 1986–1990 wissenschaftlicher Mitarbeiter

im Amt für Denkmalpflege der Hansestadt Lübeck, 1990–1994 Arbeit im Weserrenaissance-Museum Brake/Lemgo, 1994–1998 Leiter des Kulturhistorischen Museums Rostock. Er ist Honorarprofessor der Leibniz Universität Hannover und Mitglied der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen. Neben der konkreten Museumsarbeit widmet er sich in Forschung und Lehre kulturgeschichtlichen Fragestellungen und Aspekten des symbolischen Handelns in historischer Perspektive.

Toomas Siitan Geboren 1958 in Tallinn. Erwarb 1981 das Komponistendiplom der Estnischen Musikakademie in Tallinn und war danach hauptsächlich als Musikwissenschaftler tätig. Seit 1986 Unterricht an der Estnischen Musikakademie im Fach Musikgeschichte. 1998 erschien der erste Band seiner Abendländischen Musikgeschichte: die erste solche Zusammenfassung auf Estnisch seit 1930. Mitglied im Vorstand der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie und der Estnischen Gesellschaft für Musikwissenschaft sowie Präsident der Estnischen Gesellschaft für Hymnologie. Promoviert wurde er an der Universität Lund mit einer Dissertation über Baltische Choralbücher. Seit 1990 auch Tätigkeit als Dirigent; Durchführung von Konzertprojekten mit mehreren estnischen Chören und dem Tallinner Barockorchester. Leitung des Vokalensembles Studio Vocale, Tallinn. Seit 1994 auch künstlerischer Leiter des Festivals für Alte Musik in Haapsalu (Estland).

Arne Spohr Studierte Musikwissenschaft, Germanistik, katholische Theologie, Philosophie und Erziehungswissenschaft an den Universitäten Bonn, Oxford und Wisconsin-Madison. 2006 Promotion an der Hochschule für Musik Köln; erstes und 2008 zweites Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt. Anschließend Studienrat am Werner-von-Siemens-Gymnasium Bad Harzburg, außerdem Lehraufträge für historische Musikwissenschaft an der Universität Göttingen und der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Seit 2010 Assistant Professor für Musikgeschichte (16.–18. Jahrhundert) an der Bowling Green State University (Ohio, USA). Publikationen zu Themen der Sozial-, Institutions- und Professionalitätsgeschichte und der Kulturtransferforschung, zuletzt eine gemeinsam mit Susanne Rode-Breymann herausgegebene Aufsatzsammlung zu Michael Praetorius (Hildesheim 2011).